

№2 / 2022

№2/  
2022

**ВЕСТНИК  
СЕКТОРА  
ДРЕВНЕРУССКОГО  
ИСКУССТВА**

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.



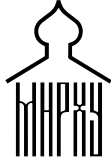
sias.ru

ГИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ  
ИСКУССТВОЗНАНИЯ

ГИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ  
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

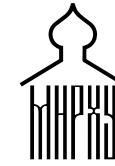


МЕЖОБЛАСТНОЕ  
НАУЧНО-РЕСТАВРАЦИОННОЕ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
УПРАВЛЕНИЕ

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  
MEDIÉVAL ART  
DEPARTMENT**

Journal of Medieval  
Russian Art History

**ВЕСТНИК  
СЕКТОРА  
ДРЕВНЕРУССКОГО  
ИСКУССТВА**

Журнал по истории  
древнерусского искусства

No 2/  
**2022**

№2/  
**2022**

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 Ю.А. Сычева

Дизайн и верстка: С.В. Силиванов

**Вестник Сектора древнерусского искусства.** 2022. № 2 / Отв. ред. А.Л. Баталов. —  
**В38** М.: Государственный институт искусствознания, 2022. — 272 с.: ил.  
ISSN 2658-543X

© Государственный институт искусствознания, 2022

© Авторы статей, 2022

**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 Thyret (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

- А.Ю. Казарян, С.А. Ключев*  
**12** Новый этап изучения пещерных сооружений Ани. Основные публикации 2000–2010 годов  
*Armen Kazaryan, Sergey Klyuev*  
 New Phase of the Study of Cave structures in Ani.  
 Main Publications of the 2000–2010s
- И.А. Стерлигова*  
**28** К происхождению древнерусских золотых и серебряных ковшей  
*Irina Sterligova*  
 To the origin of ancient Russian gold and silver ladles
- М.А. Орлова*  
**50** Феофан Грек и античность. Некоторые замечания  
*Maria Orlova*  
 Theophanes the Greek and Antiquity. Some Remarks
- А.А. Гиппиус*  
**64** Криптограмма Дионисия Суздальского  
*Alexei Gippius*  
 Cryptogram of Dionysius of Suzdal
- Т.Ю. Царевская*  
**79** Алексеевский крест как художественный феномен, обстоятельства его создания и место в жизни Новгород  
*Tatiana Tsarevskaya*  
 The Alekseevsky Cross as an artistic phenomenon, the circumstances of its creation and its place in the life of Novgorod

- П.А. Пшеничный*  
**104** Изображения святых жен в иконописи Пскова XIV–XV веков  
*Petr Pshenichnyi*  
 The images of female saints in Pskov icons  
 14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries

- П.А. Алешин*  
**119** Бернардино да Боргоманеро — Бернардино Родари? Попытка идентификации итальянского мастера, работавшего в Московском Кремле  
*Pavel Aleshin*  
 Bernardino da Borgomanero — Bernardino Rodari?  
 An Attempt to Identify an Italian Master who Worked in the Moscow Kremlin

- А.Л. Баталов, А.В. Яганов*  
**127** История реставрации собора Киржачского Благовещенского монастыря и проблема реконструкции его первоначального облика  
*Andrey Batalov, Andrey Yaganov*  
 The history of the restoration of the cathedral of the Annunciation Monastery in Kirzhach and the problem of reconstructing its original appearance

- Т.Е. Самойлова*  
**150** Судьба иконы «Богоматерь Тихвинская» в эпоху Василия II  
*Tatiana Samoylova*  
 The Destiny of the Icon of Our Lady of Tikhvin in the epoch of Vasily III

- Ю.В. Ратомская*  
**168** К вопросу об изображениях ктиторов в росписи собора Троицкого Макарьева Калязина монастыря 1654 года  
*Iuliia Ratomaskaia*  
 To the question of the images of ktitors in the painting of the cathedral Trinity Makariev Kalyazin Monastery (1654)

- А.А. Оксенюк*  
**184** К истории формирования современного облика Трапезной палаты Андроникова монастыря  
*Anatoly Oksenyuk*  
 On the history of the formation of the modern appearance of the Refectory of the Andronikov Monastery

**Хроника реставрации** / RESTORATION CHRONICLES

*Д.А. Скобцова*

- 202** Хроника реставрационных работ Межобластного научно-реставрационного художественного управления в Спасо-Преображенском храме Евфросиниева монастыря в Полоцке (2022 г.)

*Daria Skobtsova*

Chronicle of the restoration work of the Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art in Our Savior Church of the St. Euphrosyne Convent in Polotsk (2022)

**Выставки** / EXHIBITIONS

*Ю.Н. Бузыкينا*

- 215** Выставочная деятельность Музея русской иконы имени М.Ю. Абрамова в 2022 году

*Yulia Buzykina*

Exhibition activities of the Museum of Russian Icons in 2022

*Г.А. Назарова*

- 221** Выставка «Размышление о Рублеве. Две иконы художника-реставратора В.О. Кирикова»

*Galina Nazarova*

The exhibition “Reflections on Rublev. Two icons of the artist-restorer V.O. Kirikov”

**Рецензии** / REVIEWS

*А.В. Яганов, Е.И. Рузаева*

- 228** Соловьев К.А. История и архитектура Успенского кафедрального собора г. Дмитрова: проблема датировки строительства

*Andrey Yaganov, Ekaterina Ruzayeva*

Article Review: Solov'ev K. A. The history and architecture of the Assumption Cathedral of the city of Dmitrov: the problem of construction dating, 2020

*О.А. Захарова*

- 238** Юбилейная конференция, посвященная 100-летию научно-хранительского отдела «Музеи-соборы»

*Olga Zakharova*

Anniversary conference dedicated to the 100th anniversary of the scientific and storage department “Museums-Cathedrals”

*Ю.В. Тарабарина*

- 244** Всероссийская научная конференция «Судьбы средневековой традиции в петровское время», 25–26 октября 2022 года

*Iulia Tarabarina*

All-Russian scientific conference “The fate of the medieval tradition in the time of Peter the Great”, October 25–26, 2022

**Дискуссии** / DISCUSSIONS

*Л.И. Лифшиц*

- 251** Размышления о результатах технико-технологического исследования икон «Звенигородского чина»

*Lev Lifshits*

Reflections on the results of a technical and technological study of the icons of the “Zvenigorod Deesis”

## **СТАТЪИ**

# Новый этап изучения пещерных сооружений Ани. Основные публикации 2000–2010-х годов<sup>1</sup>

© 2022

УДК 7.033(395.5)"9-10"  
ББК 85.113(3)  
К14

Поступила в редакцию 03.11.2022

## Введение

Архитектура и монументальное искусство Ани обретает в последние годы все большее значение. Вслед за десятилетиями забвения и политических препятствий к изучению этого богатого архитектурно-археологического городища, расположенного в провинции Карс Турции, на современной границе с Арменией, анийская тематика с начала нашего столетия вновь оказалась в фокусе внимания научных центров разных стран и международных организаций по охране культурного наследия.

Руины средневекового города Ани, столицы государства Багратидов в 961–1045 гг. и важнейшего города Армении вплоть до середины XIV в., помимо сохранившихся на самом городище выдающихся архитектурных произведений, содержат множество построек в скалистом массиве плато, на котором располагался город, и в окружающих его ущельях [ил. 1].

Основу их исследований заложила планомерно и масштабно работавшая на городище Ани русская экспедиция Императорской археологической комиссии (1892–1893 гг., 1904–1917 гг.) во главе с Н.Я. Марром [Марр, 1934; Казарян, 2016]. Вероятно, первыми исследователями этих пещер оказались участники экспедиции Марра 1892 г. — студент Калмыков и Ш. Хзркян, проникшие в один из участков помещений под плато «под акрополем» и составившие схемы подземных ходов и большого четырехколонного зала<sup>2</sup>. Спустя почти два десятилетия И.А. Орбели оставил заметки об этих сооружениях в «Кратком путе-

- 1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00354, <https://rscf.ru/project/22-18-00354/> в Национальном исследовательском Московском государственном строительном университете (НИУ МГСУ), тема «Архитектура и монументальное искусство Ани как феномен мировой художественной культуры. Становление столичной школы армянского зодчества X–XIV веков».
- 2 НА ИИМК РАН. РО. Ф. 1. Оп. 1. 1892 г. Д. 33. Л. 167. Анализ источника см.: [Казарян, Кукина, Медведева, 2022].



ил. 1 Ани. Холм Вышгорода и пещеры в скалах. Общий вид с юга  
Фото А. Казаряна. 2019

fig. 1 Ani. Hill of Vyshgorod and caves in the rocks. General view from the south  
Photo by A. Kazaryan. 2019

водителя по городищу Ани» [Орбели, 1910]. Масштабные исследования были произведены сотрудником XIV Анийской археологической экспедиции 1915 г. Д.А. Кипшидзе, который обмерил большинство подземных комплексов и впервые систематизирован этот обширный материал. В следующем сезоне к аналогичной работе частично приобщился Н.М. Токарский [Токарский, 1973. С. 52–53], и в те же годы многие постройки обследовал самостоятельно работавший в Ани архитектор Т. Тораманян. Книга Д.А. Кипшидзе — основополагающий труд по исследованию пещер Ани, — вышла в свет только в 1972 г. под редакцией и с комментариями Н.М. Токарского [Кипшидзе, 1972], который изложил свои воззрения на характер пещерного строительства в Ани также в статье, вторично изданной в дополненном виде в сборнике трудов ученого в 1973 г. [Токарский, 1973]. В те же годы пещерные жилища Ани анализировались другими ведущими историками армянского зодчества — В.М. Арутюняном в книге о городе Ани [Арутюнян, 1964. С. 35–38, ил. 10–14] и О.Х. Халпахчьяном в рамках исследования гражданского зодчества Армении [Халпахчьян, 1971. С. 51–56].

Отсутствие новых исследований комплексов рукотворных анийских пещер, — натурные не проводились с 1917 г., — а также развитие туризма на востоке Турции и два знаковых события — 1050-летие Ани (2011) и включение городища в Список всемирного наследия ЮНЕСКО (2016) — актуализировали анийскую тематику вообще и изучение пещерных комплексов в частности. Возрождению научного интереса, популяризации наследия Ани и обращению





2



3

**ил.2** Ани. Часть пещер правой стороны Гайледзора с видом на восточную зону Смбатовой городской стены. Фото А. Казаряна. 2022

**fig.2** Ani. Part of the caves on the right side of Gayledzor with a view of the eastern zone of the Smbat city wall. Photo by A. Kazaryan. 2022

**ил.3** Ани. Скальная монастырская церковь А/20 на правой стороне Гайледзора. Фото А. Казаряна. 2022

**fig.3** Ani. Rock monastery church A/20 on the right side of Gayledzor. Photo by A. Kazaryan. 2022

внимания на степень его сохранности способствовали также некоторые интернет-сайты. Среди них необходимо выделить организованный шотландским исследователем Стивеном Симом подробный всеохватывающий обзор памятников Ани и окрестностей, с отдельной, посвященной скальным постройкам страницей<sup>3</sup>.

Интерес, проявляемый коллегами из нашей страны, и выделение гранта на изучение архитектуры Ани Российским научным фондом являются закономерными и, возможно, знаменуют в некотором смысле возрождение русской научной традиции, прерванной сто лет назад, к концу Первой мировой войны. Для того, чтобы наша активность соответствовала уровню современных зарубежных исследований и решаемым на сегодняшний день задачам, представляется необходимым начать новое, коллективное исследование с выявления достижений последних двух-трех десятилетий в областях археологии, сохранения наследия и изучения истории архитектуры Ани<sup>4</sup>. В настоящей статье наше внимание в этой сфере сосредоточено на пещерных постройках, а важность отдельного рассмотрения этой части историографии анийского зодчества продиктована полным отсутствием отечественных натурных обследований этих памятников, при том, что базовым знаниям о них мировая наука обязана нашей археологической школе.

Исследование итальянских спелеологов – первое в ряду последних обращений к теме подземного Ани. После длительного перерыва, знаковым событием для восстановления научного интереса к изучению пещер Ани стал осуществленный в 2004–2009 гг. проект «Ани 2004: исследования подземных поселений» команды итальянских ученых из Центра подземных исследований (г. Генуя) под руководством Р. Биксио [Bixio et al., 2009; Bixio et al., 2012].

Важность данного труда (отчета) связана не только с детальным изучением некоторых скальных сооружений, описанных ранее Д.А. Кипшидзе, подтверждением или пересмотром сообщенных им сведений<sup>5</sup> (уточнение размеров, коррекция планов), но и с анализом современного состояния памятников, подвергшихся сильному разрушению под воздействием природных и антропогенных факторов, особенно вследствие землетрясения 1935 г.

Две главы основной части исследования посвящены «загородным» и «городским» пещерам, еще одна глава – вопросам их происхождения и предназначения.

В главе, посвященной «загородным» пещерным сооружениям, коллектив авторов излагает результаты натурального исследования следующих объектов:

- 3 The Caves of Ani: Ani's Underground Constructions // VirtualANI. URL: <http://www.virtualani.org/caves/index.htm> (дата обращения: 12.12.2022).
- 4 Этому посвящены некоторые последние публикации исполнителей гранта по архитектуре Ани, см.: [Казарян, 2022; Баева, Казарян, 2022].
- 5 Р. Биксио отмечает, что отправной точкой для исследования стала книга Д.А. Кипшидзе «Пещеры Ани» (1972), так как именно в ней объекты были наилучшим образом документированы (указаны расположение, описание, размеры) [Bixio et al., 2009. P.2].

помещений скального монастыря D/1–D/3 левого берега ущелья Цахкоцадзора, пещерной структуры O/4 и колоколообразной голубятни O/13a — на правом берегу Цахкоцадзора; помещений A/1, A/2, A/3 правого берега ущелья Гайледзора [Bixio et al., 2009. P.15–34]. Анализ форм и функциональных особенностей этих пещер сопровождается их частым сравнением со скальными сооружениями Каппадокии. Так, исследователи отмечают отсутствие у сооружений скального монастыря D/1–D/3 защитной функции: в случае набега врагов расположение помещений представляется крайне уязвимым [Ibid. P.23–24]. Также здесь отсутствуют представленные во многих подземных городах Каппадокии «мельничные» камни-жернова, которыми закрывали (закатывали) в случае осады вход в помещения изнутри [Ibid. P.23]. В свою очередь, пирамидальные своды (с отверстием в вершине) рассматриваемых пещерных помещений, согласно авторам исследования, не имеют аналогов в Каппадокии и, вероятно, восходят к образу азарашена — системы перекрытия традиционного армянского жилища глхатун<sup>6</sup> [Ibid. P.22–23]. Этот тип больших гипогеев таит в себе ряд загадок, начало нового исследования которых продолжено [Baeva, Kazaryan, 2022]. В октябре 2022 г. экспедиция в рамках нашего исследовательского гранта обследовала несколько таких залов в скалах Гайледзора [ил.2], а также монастырский комплекс в том же ущелье [ил.3].

Р. Биксио и его коллеги указывают на то, что в Каппадокии, так же как и в окрестностях Ани<sup>7</sup>, среди множества пещерных голубятен нет ничего подобного «колоколообразной» голубятне O/13a [Bixio et al., 2009. P.33–34]. Таким образом, коллектив итальянских ученых впервые попытался вывести исследование пещерного Ани за пределы армянской тематики.

При этом следует отметить, что до сих пор анийские пещеры не удостоивались основательного сравнения с подобными, хотя и в несравненно меньших масштабах, постройками в других местностях самой Армении. Речь менее всего идет о постройках XIII в. в монастыре Гегард, совершенных архитектурным замыслом и качеством исполнения. С ними сопоставимы лишь одна-две анийские часовни. Большинство пещерных сооружений Ани можно сопоставлять по разным параметрам с теми комплексами в разных провинциях средневековой Армении, исследование которых проводилось учеными лишь в последние десятилетия. Один из них находится в непосредственной близости от Ани и монастыря Оромос, на левом, армянском берегу пограничной реки Ахурян у села Айкадзор [ил.4]. Это поселение, состоящее из расположившихся в два яруса, высеченных в базальтовой и туфовой породах пещер производственного и жилого назначения, считается одним из пригородов Ани [Хачатрян, 2012]. Второй находится в области Кагызмана (истор. Кагзван) провинции Карса Тур-

<sup>6</sup> Азарашен — система деревянного перекрытия жилого помещения, выполненная в виде нескольких рядов сокращающихся сверху квадратов или многоугольников. Конструкция имеет пирамидальную форму, в верхней точке которой расположен световой (дымоотводный) проем.

<sup>7</sup> Согласно Д.А. Кипшидзе, в районе Ани насчитывалось порядка 16 пещерных голубятен.



ил.4 Пещеры у села Айкадзор в Армении. Фото А.Казаряна. 2008

fig.4 Caves near the village of Haykadzor in Armenia. Photo by A. Kazaryan. 2008

ции, у средневекового города-крепости Кечрор. Обнаруженный в 1999 г. Стивеном Симом, ансамбль состоит из компактно созданных в скале большой крестообразной купольной церкви и нескольких аналогичных по типу часовен. Он идентифицируется с упоминаемым в письменных источниках монастырем Царакар [Карапетян, 2011]. Третий комплекс, раннехристианского времени, использовавшийся до XI в., расположен в Арцахе, на северном склоне горы Ванкасар, в 3,3 км от античного и раннехристианского города Тигранакерт. Группа памятников состоит из церкви, погребений и высеченного в скале канала для подачи воды [Симонян, Самаян, 2005; Петросян, Киракосян, 2016; Petrosyan, 2016 (2020). С.346–350, fig.33–40]. Наконец, сама команда под руководством Биксио вслед за Ани изучила пещерные сооружения Битлиса — древнего армянского города, построенного на уступах скалистых берегов реки [Bixio, 2011]. Совокупное сравнительное изучение всего этого материала, несомненно, окажется полезным, в том числе для правильного понимания направленности развития скальных сооружений в Ани. Очевидно, что это дело специальной работы, способной обобщить результаты работ археологического характера.

Р. Биксио с коллегами выдвинули также ряд предположений о характере функционирования отдельных анийских пещер и высеченных в скалах проходов. В главе «Городские пещеры» они излагают результаты натуральных исследований туннелей, находящихся большей частью в пределах городских стен.

Описания снабжены подробными планами (с указанием на неточности в планах Д.А. Кипшидзе<sup>8</sup>), продольными и поперечными разрезами, схемами расположения их на местности. Туннель «Откуда не возвращаются» (Giden Gelmez) был обследован командой Р. Биксио до той точки, где берет начало вертикальная шахта, уходящая на многие метры ввысь. Этим туннелем, по предположению исследователей, жители пользовались в случае нападения на город врагов [Bixio et al., 2009. P.41]. Вся траектория туннеля остается неизведанной.

Исследуя туннель Цахкоцадзор В/28 — «Подземный Ани», ученые предположили, что это была каменоломня, где добывали обсидиан еще в неолитическую эпоху либо составляющие вяжущей смеси, применяемой при строительстве города на поверхности плато [Ibid. P.52].

Туннель D/18, связанный с так называемыми Секретными воротами, ведущими в долину Цахкоцадзора, мог быть создан с целью доступа к воде и полям долины для людей и стад животных в периоды непогоды — снегопадов, сильных ветров, песчаных бурь [Ibid. P.56–57]. Опираясь на факт незащищенности туннеля, исследователи оспаривают мнение Д.А. Кипшидзе об использовании этого хода как безопасного доступа к источнику воды во время осады. Также в этой главе исследователи рассматривают частично выстроенный туннель-проход — к Большой Бане (PB), цистерны, которые, по их мнению, могли использоваться не только для воды, но и для силоса, а также канаты времен Сасанидов, датируемые, вероятно, задолго до строительства города<sup>9</sup> [Ibid. P.57–60].

В четвертой главе рассматриваются вопросы происхождения и предназначения пещерных сооружений Ани. Авторы не находят подтверждения предположению Д.А. Кипшидзе о наличии здесь многоэтажных пещерных жилищ по типу Уплисцихе, в то же время отмечают, что пещеры внутри имеют комфортный для проживания микроклимат, что актуально в суровых природных условиях высокогорья Ани<sup>10</sup>. Авторы пишут, что туннелей, имеющих отношение непосредственно к городу, всего три (PB, D/18, F/26). Таким образом, не представляется возможным говорить о системе подземных ходов или улиц [Bixio et al., 2009. P.75].

Публикация сопровождается профессионально выполненными Р. Биксио планами, разрезами, реконструкциями, несколькими картами-схемами городища и его сегментов, а также таблицей, демонстрирующей соотношение названий объектов в трудах различных авторов и на разных языках.

Можно констатировать, что наибольшее внимание в работе коллектива итальянских авторов уделяется исследованию именно туннелей, в основном расположенных в черте городских стен.

- 8 Р. Биксио с большим уважением пишет о работе, проделанной Д.А. Кипшидзе, с учетом далеко несовершенных технических средств в начале XX в. [Bixio et al., 2009. P.38].
- 9 Канат или кяриз (перс.) — характерная для стран Средней Азии, Ирана и Северной Африки подземная гидротехническая система, совмещающая в себе водопровод и функцию орошения посевов.
- 10 Д.А. Кипшидзе считал, что эти пещерные сооружения были созданы еще во времена Урарту, но были приспособлены для проживания позднее, при Багратидах.

### Подземный Ани в альбоме С. Карапетяна

В 2011 г. был опубликован альбом С. Карапетяна «Ани — 1050» [Карапетян, 2011]. Юбилейная публикация, содержащая аннотации на армянском, английском и русском языках, ценна фотоматериалами и чертежами памятников. В разделе «Скальные сооружения» текст отсутствует, но напечатаны фотографии и планы отдельных памятников «Подземного Ани», пещер в окрестных Ани — вдоль отрогов ущелий Ахуряна, Багнайра, Гайледзор, Игадзор, Цахкоцадзор (участки D, K, J, N, O). Характер фотографий с самыми общими видами испещренных входами скалистых массивов свидетельствует о том, что специальных исследований пещерных сооружений группа под руководством С. Карапетяна не проводила. В книге также публикуются новые фотографии «Красной церкви», высеченной в скале на территории Ани, и скальной гробницы Тиграна Оненца — известного купца и мецената, заказчика церкви Св. Григора Лучаворича в Ани (1215), и восстановлений ряда храмов города в начале XIII в. [Там же. С.224–238]. Несмотря на очевидные ограничения в освещении пещерных комплексов Ани, эта книга стимулировала повышенный интерес к анийской тематике и являлась предвестием публикации следующих красочных альбомов об Ани, изданных во втором десятилетии нашего века в Турции.

### Книги турецких коллег — дальнейшее накопление материала

В 2016 г. была издана первая из двух книг альбомного типа турецкого автора В. Акчаёза «Загадочное лицо Ани» [Akçayöz, 2016]. Как пишет сам автор, она стала одним из этапов по подведению итогов его собственных многолетних исследований пещер городища Ани и окрестностей. Книга обильно снабжена фотоматериалами: красочными панорамами и фотографиями отдельных деталей подземных сооружений. Планы, представленные в книге, публикуются по работам Д.А. Кипшидзе (1972) и Р. Биксио (2009).

В. Акчаёз опубликовал в книге в том числе результаты собственных открытий: некоторые объекты и целые районы вблизи городища были впервые описаны в результате его натурных исследований. Так, им были введены в литературу петроглифы в районе деревни Алем (Аламан, около 10 км к югу от Ани), некоторые пещерные сооружения в районе «Мельничного ручья» (Değirmendere) — Пещерная Часовня (Şapelli Mağara), «Тронная пещера» (Tahtlı Mağara) и «Пещера с дымоходом» (Bacalı Mağara) (даны описания, зафиксированы размеры); в районе к югу от пещеры Караком (к западу от Вышгорода Ани) — конусы, наподобие каппадокийских, и пещерная голубятня [Akçayöz, 2016. P.27–49].

Автору книги также удалось продолжить начатое командой Р. Биксио исследование туннеля F/26 — так называемого Места, откуда не возвращаются (Giden Gelmez) [Ibid. P.186–198]. В. Акчаёз при помощи специального снаряжения поднялся по вертикальной шахте, которой оканчивается туннель, на высоту около 25 м. В этой точке была обнаружена площадка приблизительно 1 м шириной, откуда, согласно его ощущениям, были слышны шаги людей на по-

верхности городища. Он предполагает, что спуск в туннель расположен в районе церкви Тиграна Оненца.

Также В. Акчаёз впервые до конца прошел по туннелю «Секретный ход» (Gizli Geçit), D/18, ведущему к «Секретным воротам», преодолев место обрушения туннеля и зафиксировав его полные размеры [Ibid. P.165–169].

Несмотря на то что большинство пещерных объектов, упоминаемых в книге В. Акчаёза, уже были достаточно подробно описаны Д.А. Кипшидзе, современные фотоматериалы и описания позволяют оценить состояние объектов по прошествии порядка 100 лет. Среди таких объектов следует особо выделить пещерный комплекс O/15. Автор дает подробное описание его многочисленных помещений, их размеры, фотографии деталей интерьеров [Ibid. P.104–113].

Согласно самому В.Акчаёзу, в публикации он сосредоточил свое внимание на отдельных объектах следующих секторов (согласно систематизации, предложенной Д.А.Кипшидзе): участки А, В, F, D левого берега ущелья Цахкоцадзор; Н, G, J, K, L, М, N, O его правого берега; сектор E левого берега Багнайра; участки А и E правых берегов ущелий Гайледзор и Игадзор соответственно [Ibid. P.65–281] [ил.5].

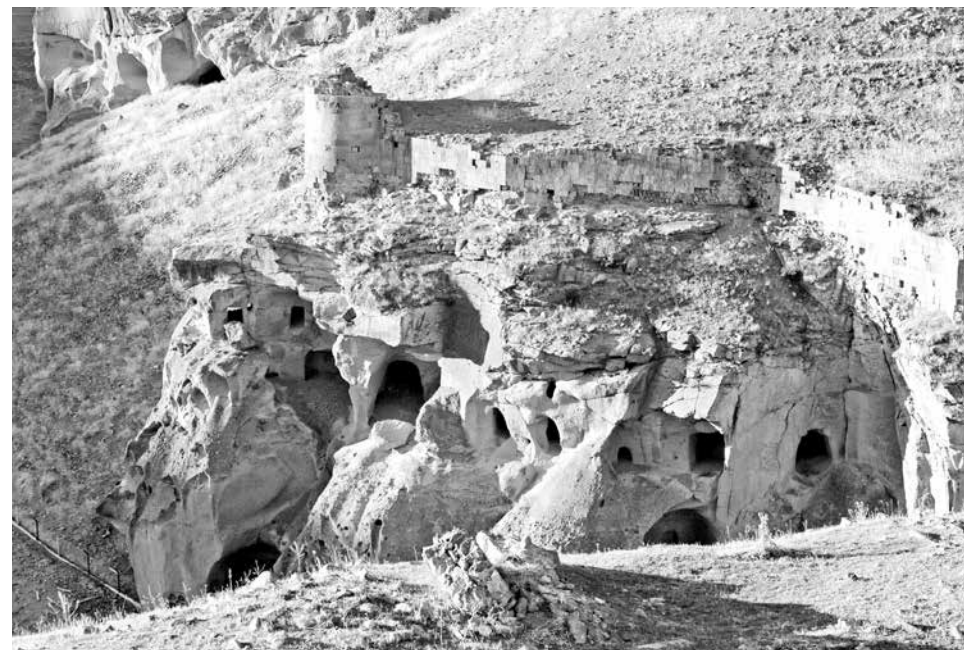
Всего в этой книге упоминается 56 пещерных памятников<sup>11</sup>. Несмотря на ценность собранного автором материала, качество многочисленных авторских фотографий, в книге почти отсутствует научный анализ. В отдельных случаях высказываются гипотезы относительно функционального предназначения некоторых скальных сооружений. Например, по мнению автора, пещеры N/4 на правом берегу Цахкоцадзора и B/5 (пещера Nasır) на левом берегу Цахкоцадзора могли быть постоянными дворами (караван-сараями) [Ibid. P.82–83, 138–141].

В 2018 г. вышла вторая книга того же автора «Новые открытия в Ани» [Akçayöz, 2018], которая в своей основе является переводом на английский язык его предыдущей публикации (2016). Однако она существенно дополнена новыми главами и разделами, содержащими в том числе неопубликованную ранее информацию.

При работе над изданием к сотрудничеству были привлечены авторы из разных стран (в основном, однако, по наземным памятникам). Так, главу «Раскопки Ани 2012–2016 гг.» написала их руководитель Ф. Байрам, разделы о церквях в Мрене, Аламани, монастырях Хцконк, Багнайр и Оромос — историки армянской архитектуры К. Маранчи (США), А.Ю. Казарян (Россия) и др. Дополнением к анийскому материалу по пещерной архитектуре служит маленький раздел о грузинском пещерном городе Вардзиа, который подготовил специалист по грузинскому языку и литературе Кавказского университета (г. Карс) М. Месхидзе [Ibid. P.175–179].

В этой книге В.Акчаёз расширяет ареал описываемых памятников окрестностей городища Ани. Для районов «Мельничного ручья» и южнее пещеры

11 По его подсчету в районе городища насчитывается не менее 1700 пещерных сооружений, что более чем в два раза превосходит количество, указанное Д.А. Кипшидзе (836) [Akçayöz, 2016. P.140].



ил.5 Ани. Комплекс пещер на левой стороне Цахкоцадзора. Фото А.Казаряна. 2022  
fig.5 Ani. Complex of caves on the left side of Tsaghkotsadzor  
Photo by A.Kazaryan. 2022

Каракон он вводит собственную систематизацию, обозначая эти секторы как DD и KG соответственно. Впервые публикуются фотографии и описания так называемой Секретной (Потайной) церкви (Gizli kilise) [Ibid. P.89–115]. В то же время, в отличие от альбома 2016 г., некоторые объекты здесь упущены, например церковь Чирчир (Çirçir kilise) и соседняя с ней голубятня [Akçayöz, 2016. P.304–305].

Книга 2018 г. отличается от предыдущей более наглядными иллюстрациями, отражающими расположение в скальном массиве каждого отдельного участка, некоторыми планами и графикой, ранее не публиковавшимися.

В 2017 г. опубликована книга «Секреты Ани» (“Secrets of Ani”) другого турецкого автора — экономиста и социолога С. Языджи, сотрудничавшего с В. Акчаёзом в некоторых экспедициях [Yazici, 2017]. Она носит научный характер и посвящена тем сферам архитектуры Ани и окрестностей, которые, по оценке автора, наиболее загадочны. По сути, в издании находим главы, посвященные разного типа инженерным сооружениям: пещерным постройкам, составляющим основную часть материала исследования, мостам и системе водоснабжения города. Монография содержит солидный научный аппарат, попытки более подробной систематизации и выстраивания типологии пещерных сооружений. Последние занимают основную часть исследования, а использованный в нем материал отчасти воспроизводит чертежи из публикаций Р. Биксио и его коллег.

Пещерные сооружения Ани рассматривались и в других монографиях и статьях последних лет, чаще всего мимоходом и без углубления в проблематику их архитектуры.

### Итоги историографического анализа

Рассмотрев исследования анийских пещер, опубликованные за последние 20 лет, можно отметить следующее:

— рост интереса к теме скальных сооружений городища и окрестностей привел к появлению спустя столетие после исследований сотрудниками экспедиций Н.М. Марра первого серьезного научного проекта, осуществленного итальянскими коллегами; в 2016–2018 гг. выходят в свет объемные публикации, организованные турецкими коллегами сразу после включения Ани в Список всемирного наследия ЮНЕСКО, что склоняет к мысли о связи этих явлений между собой;

— обследовано значительное количество пещер, уточнены обмеры, проводилась высококачественная фотофиксация, продолжена работа по систематизации материала. Все это служит добротной основой развития исследований; — вместе с тем в последние годы очевиден недостаток профессиональных работ исследователей-специалистов, которые могли бы содержать качественный научно-аргументированный анализ памятников;

— при последовательной работе на самих памятниках не осуществлялось работ в архивах, содержащих информацию о работе в «Подземном Ани» в конце XIX — начале XX в.;

— в большинстве случаев не решены вопросы датировки пещерных сооружений и, следовательно, не прояснена хронология развития пещерного строительства в Ани, которое могло восходить к дохристианским временам и завершиться ко времени угасания активной жизни в городе в XIV в.

— требует уточнений функциональное предназначение сооружений, отдельных комплексов;

— ряд примечательных памятников отдельных секторов (участков) городища оказался «за рамками» публикаций, например: С/22 левого берега Багнайра, А/21 правого берега Гайледзора, О/5 и О/6 правого берега Цахкоцадзора;

— само явление «Подземного Ани» не введено должным образом в контекст развития пещерной архитектуры Армении, как и не определено место этого явления в мировой практике, образцы которой в ближайшем окружении имеются в Грузии, Иране, Малой Азии.

Очевидно, что в ближайшие годы, особенно в рамках фундаментального научного проекта по гранту РФФИ, предстоит продолжение натурных обследований памятников пещерной архитектуры и сбор необходимого архивного материала. Отмеченные недостатки последних исследований в Ани предстоит преодолеть и, главное, необходимо будет вывести изучение пещерных сооружений Ани на новый уровень, выдвигая и обосновывая оценки этому феноменальному явлению на фоне многовекового развития скальной архитектуры в Армении и на Ближнем Востоке (Передней Азии) в целом.

### ЛИТЕРАТУРА

- Арутюнян В. Անի քաղաքը: Միջնադարյան Հայաստանի քաղաքաշինության ցանկությունից (Город Ани. Из истории градостроительства средневековой Армении). Ереван: Айпетрат, 1964. 93 с. (на арм. яз.).
- Баева О.В., Казарян А.Ю. Жилища средневекового города Ани. Историография и результаты исследований // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. ст. Вып. 12 / Под ред. С. Мальцевой, Е. Станюкович-Денисовой, А. Захаровой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2022. С. 123–134.
- Баева О.В., Клюев С.А. Некоторые особенности пещерных церквей городища Ани в контексте архитектуры Христианского Востока // *Academia*. Архитектура и строительство. 2022. № 3. С. 14–22.
- Казарян А.Ю. К изучению архитектурного наследия Ани. Актуальная проблематика и публикации последних лет // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. ст. Вып. 12 / Под ред. С. Мальцевой, Е. Станюкович-Денисовой, А. Захаровой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2022. С. 110–122.
- Казарян А.Ю. Анийский археологический институт. Диапазон деятельности и основы достижения успеха // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2016. Вып. 7. С. 9–27.
- Казарян А.Ю. Столичная школа армянской архитектуры эпохи Багратидов. Новый обзор развития // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2017. Вып. 8. С. 87–116.
- Казарян А.Ю., Кукина Д.А., Медведева М.В. Дело «о командировании Н.Я. Марра в Русскую Армению для производства там археологических розысканий». Первый опыт раскопок в Ани // *Археологические вести*. 2022. Т. 37 (в печати).
- Карапетян С. Փառաքանի վանքը (Монастырь Карацара) // *Վերջին (Duty of Soul)*. 2011, № 4. С. 29–47 (на арм. яз.).
- Карапетян С. Ани — 1050. Иллюстрированный альбом. Ереван: Фонд изучения армянской архитектуры, 2011. 264 с.
- Кипшидзе Д.А. Пещеры Ани: материалы XIV Анийской археологической кампании 1915 г. / Обработка материалов, чертежей, предисл. и коммент. Н.М. Токарского. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1972. 183 с.
- Марр Н.Я. Ани. Книжная история города и раскопки на месте городища. М., Л.: Гос. социально-экономическое изд-во, 1934. 133 с.
- Орбели И.А. Краткий путеводитель по городищу Ани (Анийская серия, 4). СПб.: Тип. Императорской академии наук, 1910. 52 с.
- Петросян Г., Киракосян Л. Раннехристианский пещерно-культовый комплекс арцахского Тигранакерта // Пещеры как объекты истории культуры: материалы международного научного форума, Воронеж — Дивногорье, 19–22 апреля 2016 года / Под ред. А.А. Гунко, С.К. Кондратьевой, М.И. Лыловой. Воронеж: Научная книга, 2016. С. 165–170.
- Симонян А., Санамян О. Վանքաբնակարանի հուշարձանները (Памятники Ванкасара) // *Հուշարձան (Памятник)*. Т. 3. 2005. С. 159–176 (на арм. яз.).
- Халпахчян О.Х. Гражданское зодчество Армении (жилые и общественные здания). М.: Изд-во литературы по строительству, 1971. С. 51–56.
- Хачатрян А. Անիի քարայրային քաղաքը (Пещерный пригород Ани) // International conference “Ani as Political and Civilizational Centre of Medieval Armenia”. Yerevan: Gitutiun, 2012. P. 154–165 (на арм. яз.).
- Акçайöz, V. Ani'nin Gizemli Yüzü. Istanbul: Arkeoloji Sanat Yayinlari, 2016. 334 p.
- Акçайöz, V. New discoveries in Ani. Istanbul: Deniz Bank Publications, 2018. 384 p.
- Baeva O. V., Kazaryan A. Yu. On the “Glkhatun” Type Cave Dwelling of Ani. Preliminary Research // Proceedings of the 4<sup>th</sup> International Conference on Architecture: Heritage, Traditions and Innovations (February 24–25, 2022, Moscow) / Ed. by O. Baeva, A. Kazaryan, N. Konovalova, G. Ptichnikova. Amsterdam: Athena Publishing, 2022 (в печати).

*Bixio R., Caloi V., Castellani V., Traverso M.* Ani 2004: Indagini sugli insediamenti sotterranei / Surveys on the underground settlements. Genova: BAR International Series, 2009. 82 p.

*Bixio R., De Pascale A., Pektaş K.* Indagini preliminary sulle strutture ipogee del Kale di Bitlis (Turchia sud-orientale) // *Archeologia Medievale*. XXXVIII, 2011. P. 321–332.

*Bixio R., Caloi V., Castellani V., Traverso M.* The Underground Settlements of Ani // International conference “Ani as Political and Civilizational Centre of Medieval Armenia”. Yerevan: Gitutium, 2012. P.166–188.

*Petrosyan H.* Tigranakert of Artsakh // *Aramazd, Armenian Journal of Near Eastern Studies (AJNES)*. 2016 (2020). Vol. X, 1–2. P.327–371.

The Caves of Ani: Ani’s Underground Constructions // *VirtualANI*.  
URL: <http://www.virtualani.org/caves/index.htm> (дата обращения: 05.11.2022).

*Yazıcı S.* Secrets of Ani. Ankara, 2017. 287 p.

#### НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Новый этап изучения пещерных сооружений Ани. Основные публикации 2000–2010-х годов

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

*Казарян Армен Юрьевич* — доктор искусствоведения, академик РААСН. Исполняющий обязанности директора Института архитектуры и градостроительства Национального исследовательского Московского государственного строительного университета (ИАГ НИУ МГСУ), Ярославское шоссе, д. 26, Москва, Российская Федерация, 129337; ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, Российская Федерация, 125009. [kazaryanayu@mgsu.ru](mailto:kazaryanayu@mgsu.ru)

*Клюев Сергей Андреевич* — старший научный сотрудник, филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России», Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства (НИИТИАГ), ул. Душинская, д. 9, Москва, Российская Федерация, 111024. [serjklyuvue@yandex.ru](mailto:serjklyuvue@yandex.ru)

#### АННОТАЦИЯ

Историографический обзор публикаций первых десятилетий XXI в. по теме пещерных сооружений городища Ани и его окрестностей нацелен на выявление нерешенных ранее вопросов и формирования задач дальнейших исследований в этом направлении. Данный период развития исследований признан новым этапом в истории изучения рукотворных скальных объектов в этом районе и отстоит от предыдущего, организованного Н.Я. Марром, на столетие. Выявлены три составляющие нового этапа: исследование «Подземного Ани» итальянскими спелеологами под руководством Р. Биксио (2004); публикация юбилейного альбома об Ани (2011); публикации трех книг турецкими коллегами (2016–2018). Во многих из них пополнена фактографическая база, расширен материал исследований введением новых памятников, а также продолжена работа по их систематизации, в основе которой лежит исследование сотрудника XIV Анийской археологической экспедиции 1915 г. Д.А. Кипшидзе. Основным недостатком трудов последнего десятилетия является отсутствие рассмотрения явления пещерной архитектуры Ани в контексте развития зодчества Армении и Ближнего Востока.

#### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Историография, Ани, архитектура Армении, пещерные сооружения, скальное зодчество.

#### TITLE

New Phase of the Study of Cave structures in Ani. Main Publications of the 2000–2010s

#### AUTHOR

*Kazaryan, Armen Yurievich* — Full Doctor, Academician of Russian Academy of Architecture and Construction Sciences. Acting Director of the Institute of Architecture and Urban-Planning of the Moscow State University of Civil Engineering, National Research University (MGSU), Yaroslavskoe Shosse, 26, 129337, Moscow, Russian Federation; leading researcher, State Institute for Art Studies, State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, 125009 Moscow, Russian Federation. [kazaryanayu@mgsu.ru](mailto:kazaryanayu@mgsu.ru)

*Klyuev, Sergey Andreevich* — Researcher. Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction of the Russian Federation (NIITIAG), Dushinskaya st., 9, 111024 Moscow, Russian Federation. [serjklyuvue@yandex.ru](mailto:serjklyuvue@yandex.ru)

#### ABSTRACT

Historiographical review of the publications of the first decades of the 21<sup>st</sup> century on the topic of cave (rock-cut) structures of the settlement of Ani and its environs is aimed at identifying previously unresolved issues and forming tasks for further research in this direction. This period of development of research is recognized as a new stage in the history of the study of man-made rock objects in this area, and it is separated in time from the previous field studies, organized by N.Ya. Marr, by one hundred years. Three components of the new stage were identified: the study of “Underground Ani” by Italian speleologists under the guidance of R. Bixio (2004); the anniversary album on architecture of Ani (2011); the publications of three books by Turkish colleagues (2016–2018). In many of them, the factual base was replenished, the research material was expanded by the introduction of new monuments, and the work on their systematization was continued, which is based on the research of D.A. Kipshidze, the member of the 14<sup>th</sup> Ani Archeological expedition (1915). The main drawback of the works of the last decade is the lack of consideration of the phenomenon of Ani cave architecture in the context of the development of architecture in Armenia and the Middle East.

#### KEYWORDS

Historiography, Ani, Armenian architecture, rock-cut architecture, artificial caves, cave structures.

#### REFERENCES

- Harutyunyan V. *Ani kaghake: Mijnadarian Haiastani kaghakashinutian patmutiunits (The City of Ani: From the History of Town Planning of the Medieval Armenia)*. Yerevan, Haipethrat Publ., 1964. 93 p. (in Armenian).
- Baeva O.V., Kazaryan A.Yu. *Zhilishcha srednevekovogo goroda Ani. Istoriografija i rezul'taty issledovanii (Dwellings of the Medieval City of Ani. Historiography and Research Results)*. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sbornik statei, t. 12 (Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles)*, vol. 12, ed. by S. Maltseva, E. Stanyukovich-Denisova, A. Zakharova. Sankt-Petersburg, Sankt-Petersburg State University Publ., 2022, pp.123–134 (forthcoming) (in Russian).
- Baeva O.V., Kazaryan A.Yu. On the “Glkhaturun” Type Cave Dwelling of Ani. Preliminary Research. *Proceedings of the 4<sup>th</sup> International Conference on Architecture: Heritage, Tradi-*

tions and Innovations (February 24–25, 2022, Moscow). Ed. by O. Baeva, A. Kazaryan, N. Konovalova, G. Ptichnikova. Amsterdam, Athena Publishing, 2022 (forthcoming).

Baeva O.V., Klyuev S.A. Nekotorye osobennosti peschernykh tserkvei gorodischa Ani v kontekste arkhitektury Khristianskogo Vostoka (Some Features of the Cave Churches of the Ancient Settlement of Ani in the Context of Architecture of the Christian East). *Academia. Architecture and Construction*, 2022, no. 3, pp. 14–22 (in Russian).

Kazaryan A. Yu. K izucheniiu arkhitekturnogo nasledia Ani. Aktualnaia problematika i publikatsii poslednikh let (The Study of the Architectural Heritage of Ani: Current Issues and Recent Publications). *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sbornik statei, t. 12 (Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles)*, vol. 12, ed. by S. Maltseva, E. Stanyukovich-Denisova, A. Zakharova. Sankt-Petersburg: Sankt-Petersburg State University Publ., 2022, pp. 110–122 (in Russian).

Kazaryan A. Yu. Ani Archaeological Institute. Range of activities and the basis for success. *Voprosy vseobshchei istorii arkhitektury (Questions of the general history of architecture)*, 2016, no. 7, pp. 9–27 (in Russian).

Kazaryan A. Yu. Metropolitan school of Armenian architecture of the Bagratid period. A new survey of the development. *Voprosy vseobshchei istorii arkhitektury (Questions of the general history of architecture)*, 2017, no. 8, pp. 87–116 (in Russian).

Kazaryan A. Yu., Kukina D. A., Medvedeva M. V. Records “on the N. Ya. Marr’s mission to Russian Armenia for carrying out archaeological researches there”. The first experience of excavations at Ani. *Arkheologicheskie vesti (Archaeological News)*, vol. 37, 2022 (in print), (in Russian).

Karapetyan S. Tsarakari vanke (Monastery of Tsarakar). *Vardzk (Duty of Soul)*, 2011, no. 4, pp. 29–47 (in Armenian).

Karapetyan S. *Ani – 1050. Illustrated album*. Yerevan, Research on Armenian Architecture Foundation Publ., 2011. 264 p. (in Armenian, English and Russian).

Kipshidze D. A. *Peshchery Ani (materiali XIV Aniiskoi arkhologicheskoi kampanii 1915 g.) (Caves of Ani (Materials of 14<sup>th</sup> archeological campaign of Ani, year 1915)*, processing of materials, drawings, foreword and comments by N. M. Tokarsky. Yerevan, Academy of Sciences of the Armenian SSR Publ., 1972. 183 p. (in Russian).

Marr N. Ya. *Knizhnaia istoriia goroda i raskopki na meste gorodischa (Book history of the city and excavations at the site of the settlement)*. Moscow, Leningrad, State Social-Economical Publ., 1934. 133 p. (in Russian).

Orbeli I. A. *Kratkii putevoditel' po gorodischu Ani (Aniiskaia seriia, 4) (A short guide to the settlement of Ani (Ani series, 4)*. Sankt-Petersburg, Emperor Academy of Science Publ., 1910. 52 p. (in Russian).

Petrosyan G., Kirakosyan L. The Early Christian Cave-Cultic Complex of Tigranakert in Artsakh. *Peshchery kak ob"ekty istorii kul'tury: materialy mezhdunarodnogo nauchnogo foruma, Voronezh-Divnogor'e, 19–22 aprelya 2016 (Proceedings of the International Scientific Forum “Caves as Objects of History and Culture”, Voronezh, Divnogorye, Russia, 19–22 April 2016)*, ed. by A. A. Gunko, S. K. Kondratieva, M. I. Lylova. Voronezh, Nauchnaia kniga Publ., 2016, pp. 165–170 (in Russian).

Simonyan H., Sanamyan H. Vank'asari hušarjannerə (Sites of Vankasar). *Monument (Hušarjan)*, 2005, vol. 3, pp. 159–176 (in Armenian).

Khalpakhchian H. Kh. *Grajdanskoe zodchestvo Armenii (zhilye i obshchestvennye zdaniia) (Civil Architecture of Armenia (Dwelling and Public Buildings)*. Moscow, Izdatelstvo literatury po stroitelstvu Publ., 1971, pp. 51–56 (in Russian).

Khachatryan H. *Anii karandzavaiin arvardzane (Ani's Cave Suburb)*. *International conference “Ani as Political and Civilizational Centre of Medieval Armenia”*. Yerevan, Gitutiun Publ., 2012, pp. 154–165 (in Armenian).

Akçayöz V. *Ani'nin Gizemli Yüzü (The Mysterious face of Ani)*. Istanbul, Arkeoloji Sanat Yayinlari Publ., 2016. 334 p. (in Turkish).

Akçayöz V. *New discoveries in Ani*. Istanbul: Deniz Bank Publ., 2018. 384 p.

Baeva O. V., Kazaryan A. Yu. *On the ‘Glkhatur’ Type Cave Dwelling of Ani*. Preliminary Research. (forthcoming).

Bixio R., Caloi V., Castellani V., Traverso M. *Ani 2004: Indagini sugli insediamenti sotterranei / Ani 2004: Surveys on the underground settlements*. Genova, BAR International Series Publ., 2009. 82 p. (In Italian).

Bixio R., De Pascale A., Pektaş K. Indagini preliminari sulle strutture ipogee del Kale di Bitlis (Turchia sud-orientale). *Archeologia Medievale*, 2011, XXXVIII, pp. 321–332 (In Italian).

Bixio R., Caloi V., Castellani V., Traverso M. *The Underground Settlements of Ani. International conference “Ani as Political and Civilizational Centre of Medieval Armenia”*. Yerevan, Gitutiun Publ., 2012, pp. 166–188.

Petrosyan H. Tigranakert of Artsakh. *Aramazd, Armenian Journal of Near Eastern Studies (AJNES)*, vol. X, 1–2 – 2016 (2020), pp. 327–371.

*The Caves of Ani: Ani's Underground Constructions // VirtualANI*. URL: <http://www.virtualani.org/caves/index.htm> (accessed: 05.11.2022).

Yazıcı S. *Secrets of Ani*. Ankara, 2017. 287 p.

## К происхождению древнерусских золотых и серебряных ковшей

© 2022

УДК 73.03:739"14/17"  
ББК 85.125(2)  
С79

Поступила в редакцию 15.11.2022

Богато украшенные пиршественные и наградные ковши — знаковые памятники русской культуры XV–XVIII вв. и «русского стиля» XIX в., по мнению исследователей, сосуды самобытные, «наиболее типично-национальные» [Николаева, 1976. С.212]. Согласно современным справочникам, ковшом называется чаша с одной рукоятью, как правило, в форме ладьи или плывущей птицы, предназначенная для питья или зачерпывания. Характерными особенностями ковшей считаются носик, образованный подъемом краев венчика, и приподнятая листовидная ручка (пелюсть), расположенная напротив носика. Однако не все эти признаки свойственны древнейшим ковшам. Как будет ясно из этой публикации, все они относятся к XIV столетию. Чаще всего эти ковши круглые, небольшие, глубокие и носика не имеют. Само слово «ковшь» происходит от литовского *káušas* — «уполовник, ковш, большая ложка» или *kiáušas* — «череп, твердая оболочка, чаша» [Ржига, 1929. С.32–33]. Логично предположить, что драгоценные ковши появились на Руси в эпоху, когда русские князья активно взаимодействовали и заключали династические браки с властителями Великого княжества Литовского, а также подолгу находились в ханских ставках и знали драгоценный обиход и пиршественные традиции ордынского двора [Стерлигова, 2019. С.49]. Чтобы приблизиться к решению этого вопроса, необходимо детально рассмотреть наиболее ранние, найденные в земле ковши. Их немного, к некоторым уже обращались археологи, лингвисты, историки, не всегда знакомые с работами друг друга, поэтому особенно важно сопоставить все мнения и отказаться от ошибочных или безосновательных характеристик.

Уже в начальной Руси предметы роскоши воспринимались «как атрибуты доблести и могущества. Изделия из драгоценных металлов были для варварских предводителей средством увеличить сферу своей власти: чем щедрее делился с воинами такой предводитель, тем охотнее шли к нему дружинники...» [Маршак, 1996 С.6–7]. Золотые и серебряные пиршественные сосуды были самыми значимыми предметами в казне знати [Николаева, 1976. С.204–208; Стерлигова, 2022. С.304–307], важными дарами и пожалованиями.



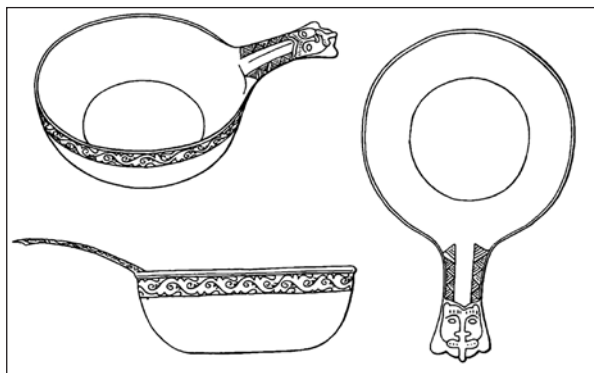
ил.1 Трапеза у князя Изяслава по случаю сооружения новой церкви во имя святых князей-страстотерпцев. Миниатюра из Сильвестровского сборника. Вторая половина XIV в. РГАДА. Ф.381. №53. Л.151

fig.1 A meal at Prince Izyaslav's on the occasion of the construction of a new church in the name of the holy martyr princes. Miniature from the Sylvester Collection. Second half of the 14<sup>th</sup> century. Russian State Archives of Ancient Documents. F.381. No.53. P.151

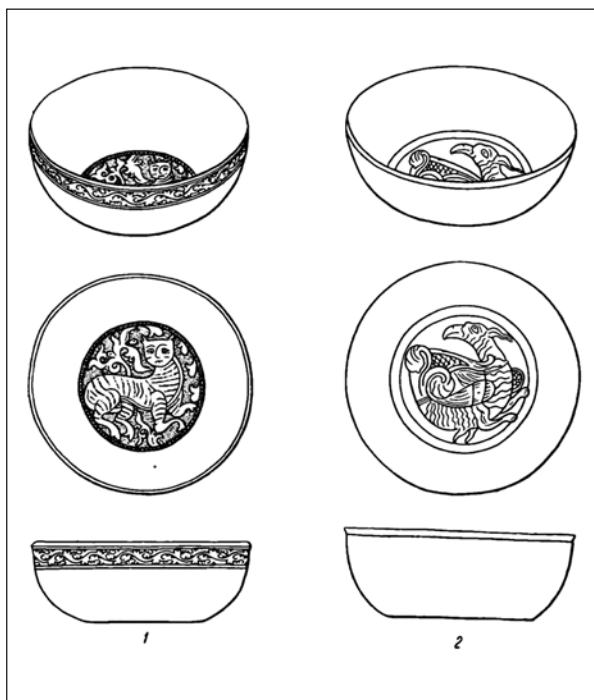
К ним относились и ковши. Характерно, что новгородский посадник, принимавший в декабре 1478 г. великого князя Ивана III, поднес ему «ковшь золотой 2 гривенки злата, 100 золотых корабельных, 2 кречета» [Новгородские летописи, 1879. С.54; ПСРЛ. Т.6. Стб.249].

Слово «ковшь» в русском языке не встречается ранее второй половины XIV в., однако И.И. Срезневский [Срезневский, 1912. Т.III. Стб.1552], а вслед за ним В.Ф. Ржига [Ржига, 1929. С.33] и М. Фасмер [Фасмер, 2003. С.381] считали, что сами драгоценные ковши существовали под именем чумов раньше: «два чума золота большая» и «два чумка золота меньшая» упоминаются в старейшей из сохранившихся духовных грамот — московского князя Ивана Калиты 1328 г. [ДДГ. С.7,8]. Основанием для такого отождествления стало отсутствие чумов в духовных грамотах последующих князей, их якобы стали называть ковшами. Более того, упоминание золотого чума в Ипатьевской летописи под 1250 г., о котором речь пойдет ниже, позволило утверждать, что золотые и серебряные ковши существовали на Руси и раньше: «...отсутствие более ранних свидетельств нельзя... истолковать как отсутствие „ковша“ в домонгольскую





2



4

ил. 2 Ковш из Щигровского клада 1952 г. Первая половина XIV в.

Рязанский музей-заповедник. Прорись

fig. 2 Ladle from the Shchigrovsky treasure 1952. First half of the 14<sup>th</sup> century  
Ryazan Museum-Reserve. Draw

ил. 3 Ковш поясной. Золотая Орда, XIV в. Гос. Эрмитаж

fig. 3 Belt ladle. Golden Horde, 14<sup>th</sup> century. State Hermitage

ил. 4 Две чаши из Щигровского клада. Первая половина XIV в.

Рязанский музей-заповедник. Прорись

fig. 4 Two bowls from the Shchigrovsky treasure. First half of the 14<sup>th</sup> century  
Ryazan Museum-Reserve. Draw



3

эпоху» [Ржига, 1929. С. 33]. Однако никаких оснований для суждений о тождестве ковшей и чумов и бытовании ковшей в домонгольской Руси источники не дают, напротив, К.В. Базилевич указывал, что «чумом» у монголов называлась чаша, имевшая коническую форму, например чаша из рога [Базилевич, 1926. С. 5]. С этим предположением согласуется и происхождение слова «чум»: М. Фасмер возводит его к татарскому *çituç* [Фасмер, 2003. С. 381], к тому же впервые чум появляется в источниках именно в связи с Золотой Ордой: это сосуд с вином, который был вынужден выпить при ханском дворе в Сарае великий князь Даниил Романович [Ипатьевская летопись, 1908. Стб. 807].

Мнение о ковшах как исконно русских сосудах, аналогий которым, как считали ведущие исследователи древнерусского художественного металла прошлого столетия, «в других странах на находится» [Николаева, 1976. С. 212], донныне является общепринятым. М.М. Постникова-Лосева даже предположила, что и само слово «ковш» связано с появлением кованных ковшей [Постникова-Лосева, 1953. С. 7, 8].

Если М.М. Постникова-Лосева «чисто русской формой посуды» считала лишь ковши ладьевидные [Постникова-Лосева, 1953. С. 7], то Т.В. Николаева — все золотые или серебряные сосуды, так или иначе отвечающие признакам ковша [Николаева, 1976. С. 212].

Согласно М.М. Постниковой-Лосевой, родиной ковша в виде ладьи или утицы был Новгород, поскольку золотой ковш (но, скорее, не ладьевидный, а круглый!) изображен в Сильвестровском сборнике — новгородской рукописи второй половины XIV в. [ил. 1], а почти все древнейшие деревянные ковши, предшествующие, по ее мнению, ковшам металлическим, также связаны с Новгородом. Т.В. Николаева с этим заключением не согласилась [Николаева, 1976. С. 212], но и происхождения ковша не касалась.

Собственно *ковши* впервые упомянуты в духовных грамотах 1357/1358 и 1389 гг. Среди имущества Ивана II был «ковшъ великии зол(о)тъ гладькии» [ДДГ. С. 16], у Дмитрия Донского — «два ковша золоты по две гривенки» [ДДГ. С. 36]. Тем не менее, и М.М. Постникова-Лосева, и Т.В. Николаева вслед за В.Ф. Ржигой не сомневались, что металлические ковши существовали уже в домонгольскую эпоху.

Наиболее ранним, начала XIII в., Т.В. Николаева считала ковш из клада, случайно найденного в 1952 г. близ д. Щигрово Мервинского р-на Рязанской обл. (Рязанский музей-заповедник).

Этот небольшой ковш круглый, плоскодонный, глубокий, без носика [ил. 2]. Диаметр его тулова 9,5 см, высота 4,5 см (по другим данным, соответственно, 9,8 и 4,1 см), по венцу и рукояти он орнаментирован и позолочен. Клад, в который входили серебряные ковш, две маленькие чаши с резными зооморфными изображениями и множество монетных слитков, первоначально был датирован XII–XIII вв. А.Л. Монгайт считал, что его сосуды «русского, и вероятно, местного рязанского происхождения» и отмечал некоторую наивность трактовки украшающих их изображений, возможно, «воспроизведенных с дефектного образца», а также подчеркивал отличие сосудов от

импортных восточных, тем самым косвенно указав на восточные черты в их облике [Монгайт, 1961. С. 303. Рис. 139, 140]. Это мнение было принято Т.В. Николаевой, кратко упомянувшей ковш [Николаева, 1976. С. 208]. Однако позднее Щигровский клад на основании особенностей монетных слитков был убедительно отнесен к первой половине XIV в. [Янюшкина, 2001. С. 127–138].

И по форме, и по размерам ковш Щигровского клада несомненно связан с золотоордынскими поясными чашами XIII–XIV вв., диаметр которых 9–10 см. [ил. 3], но его ручка, в отличие от в большинстве своем объемных ручек поясных чаш, плоская. Как и на золотоордынских чашах, она украшена протомой зверя с открытой пастью<sup>1</sup>, но не объемной, а своего рода проекцией протомы, выгравированной на плоской фигурной ручке. Ведущим специалистом по торевице Золотой Орды М.Г. Крамаровским этот ковш, независимо от датировки всего клада Е.В. Янюшкиной, был отнесен к первой половине — середине XIV в. [Крамаровский, 2001. С. 205]. Примечательно, что изображения фантастических зверей, вырезанные на дне двух больших серебряных чаш Щигровского клада [ил. 4], также «явно указывают на их связь с миром золотоордынской культуры» [Преображенский, 2019. С. 482].

Ковш и чаши Щигровского клада отражают тенденцию средневековой торевики, связанную «не столько с буквальным восприятием форм и мотивов декора, сколько с заимствованием стилевых принципов», они могли быть сделаны на Руси «как в период активных политических контактов, так и с приходом мастеров... Золотой Орды» [Крамаровский, 2001. С. 213].

После монгольского завоевания в воинской среде вошедших в новую империю земель «все, что было связано с боевой одеждой и снаряжением, а также с пирами-приемами было в значительной степени унифицировано» [Маршак, 1996. С. 42]. Одним из характерных атрибутов монгольской всаднической культуры были поясные чаши [Крамаровский, 2001. С. 61]. Для золотоордынской знати все принадлежности пира имели «особые функции, связанные с памятью о времени единой империи» и регламентированностью социальных связей на пиру [Крамаровский, 2001. С. 82, 83]. О таких пирах повествует известный пассаж записок Марко Поло (1254–1324): «В том покое, где сидит великий хан, посредине стоит чаша из чистого золота; входит в нее бочка вина; кругом нее, по углам, чаши поменьше. Из большой чаши вино или другой напиток разливается по золотым сосудам; ... один такой сосуд ставится на стол между двух человек, а у каждого своя чарка с ручкой. Ею он черпает вино из золотого сосуда» [Книга Марко Поло, 1956. С. 111]. Даже если драгоценность и объем сосудов преувеличены автором, описание самого обычая заслуживает доверия. Надо думать, что и русские князья участвовали в подобных пирах (на которых черпание из единой чаши было своего рода гарантией от отравления), а также владели ордынскими или изготовленными по их об-

1 Сведение о том, что «рукоятка украшена изображением антропоморфной маски» [Монгайт, 1961. С. 303] ошибочно.



ил. 5 Ковш Дмитрия Круждовича. Первая половина XIV в. Краснодарский государственный историко-археологический музей-заповедник имени Е.Д. Фелицына

fig. 5 Ladle of Dmitry Kruzhdovich. First half of the 14<sup>th</sup> century Krasnodar State Historical and Archaeological Museum-Reserve named after E. D. Felitsyn

разцу питьевыми ковшами, поскольку «заграничные дорогие сосуды всегда вызывали интерес и подражания» [Маршак, 1996. С. 24].

Все элементы декора золотоордынских сидельных чаш присущи и второму древнему ковшу, также круглому, названному, согласно надписи на его венце, «ковшом Дмитрия Круждовича» (Краснодарский государственный историко-археологический музей-заповедник имени Е.Д. Фелицына) [ил. 5]. Он был случайно найден в 1962 г. в небольшом кургане, разрушенном при рытье траншеи у хутора Суповского (Тахтамукаевский р-н Республики Адыгея), вместе с саблей, металлическими украшениями конской упряжи, поливным сосудом, которые были интерпретированы как инвентарь погребения адыгского воина XII в. Автор первой публикации ковша Н.В. Анфимов отнес его к этому же столетию и сослался на мнение Б.А. Рыбакова: «Дмитрий Круждович был какой-нибудь боярин из Полоцкого княжества или Витебского, но не исключено, что ковш мог попасть к адыгам и из Киевской Руси», а воин владел ковшом уже после Дмитрия Круждовича [Анфимов, 1972. С. 95]. Забегая вперед, заметим, что эта выдвинутая Б.А. Рыбаковым датировка, скорее всего, была основана на сходстве надписей ковша и знаменитой «Чары князя Владимира Давыдовича» [ил. 6], вплоть до недавнего времени датированной серединой XII в.

По форме и размеру ковш Круждовича близок к щигровскому, он лишь немного больше (диаметр его венца 14,7 см, высота тулова 4,9 см), но также может поместиться на мужской ладони. Согласно духовным грамотам, в XV в. такие небольшие ковши в отличие от ковшей «выносных» именовались



ил. 6 Чара Владимира Давыдовича. Первая половина XIV в. Музеи Московского Кремля  
fig. 6 Cup of Vladimir Davydovich. First half of the 14<sup>th</sup> century. Moscow Kremlin Museums

«питьими» [ДДГ. С. 412, 413]. Тулово ковша круглое, верхняя часть стенок почти вертикальна, придонная плавно переходит в плоское, слегка вогнутое дно, в центре которого имеется небольшое углубление. Цельнокованая с ковшом небольшая приподнятая ручка, конец которой слегка опущен, украшена геральдическим изображением орла, резным, а не чеканным, как считали исследователи, не видевшие ковша. С внешней стороны, под венчиком в виде валика с треугольным сечением, в два штриха вырезана крупная круговая надпись: **СЕ КОВШЪ ДМИТРИЯ КРУЖДОВИЧА КТО ИСПЬЕТЬ— ТОМУ [НА] ЗДОРОВЬЕ**. Она начинается от изображения креста с короткими поперечными ветвями, стоящего на одноступенчатой голгофе. Фон надписи заштрихован вертикальными врезными линиями в технике «передвижки», при помощи плоского штихеля с частыми короткими поворотами резца. Под неровно расположенными буквами прослеживаются следы первичной разметки текста [Пьянков, Хачатурова, 2002. С. 117]. На дне ковша — накладной выпуклый медальон (диаметр 3,5 см), закрепленный с помощью короткого штифта, припаянного к середине дна и пропущенного верхним концом в отверстие в центре медальона. На медальоне — три стилизованных цветка со стеблями и четырежды повторенное арабское слово **МАЛЕК** (царь), выполненные в технике оброна (углубленной резьбы). Полоса надписи, ручка и медальон на дне ковша сохранили следы золочения.

В научный оборот этот ковш был введен Т.В. Николаевой, которая не знала, что медальон на его дне накладной, и предположила, что весь сосуд, несмотря на его «русскую» форму, за исключением надписи на венце, мог

быть выполнен золотоордынским мастером. Согласно палеографии этой надписи, Николаева отнесла ковш к первой половине XIV в. [Николаева, 1976. С. 208, 210–211]. Датировка ковша в целом могла быть связана и с консультацией Г.А. Федорова-Давыдова, прочитавшего арабскую надпись на его медальоне, выполненную в стиле позднего куфи, который «использовался золотоордынскими мастерами в течение первой половины XIV в.», тогда как в остальном исламском мире он уже не применялся [Пьянков, Хачатурова, 2002. С. 114]. Т.В. Николаева считала, что в заздравной надписи Дмитрия Круждовича содержится древнейшее упоминание слова «ковшь», предшествующее его упоминанию в духовной грамоте Ивана II 1357/1358 г.

М.Г. Крамаровский упоминает «ковш золотоордынского происхождения с именем Дмитрия Круждовича» с более широкой датировкой: первая половина — середина XIV в. [Крамаровский, 2001. С. 205].

А.А. Медынцева обращалась к ковшу Круждовича в связи с исследованием надписи «Чары Владимира Давыдовича», по формуляру и палеографии близкой к надписи на ковше. По ее мнению, «этот ковш, своеобразно сочетающий русскую форму и восточный орнамент... может иметь золотоордынское происхождение» [Медынцева, 2012. С. 155]. Однако у нас нет никаких оснований расценивать форму небольшого круглого ковша Круждовича как русскую, она идентична форме золотоордынских сидельных чаш, а на ручке ковша, как и на сидельных чашах, изображен традиционный символ могущества, в данном случае орел.

На технологию выполнения ковша впервые обратили внимание краснодарские исследователи А.В. Пьянков и Е.А. Хачатурова. По их наблюдению, разница в способе и мастерстве резьбы славянской и арабской надписей исключает одновременное изготовление ковша и медальона, надпись на медальоне вырезана мастером, знавшим арабский, медальон был сделан «в одном из ордынских городов в первой половине XIV в.», тогда как «ковш и заздравная надпись могли быть изготовлены значительно раньше» [Пьянков, Хачатурова, 2002. С. 118, 119]. Вероятно, к такому достаточно неожиданному выводу они пришли также на основе сходства надписей ковша и чары Владимира Давыдовича, датировка которой серединой XII в. на рубеже XX–XXI вв. все еще оставалась неизменной. Версия о том, что и медальон, и сам ковш могли быть выполнены одновременно, но разными мастерами в русско-ордынском пограничье для заказчика, пожелавшего уподобить свой пиршественный сосуд царскому, ими не рассматривалась.

В связи с ковшем Круждовича представляется необходимым обратиться к самой «Чаре Владимира Давыдовича». Эта большая серебряная чаша в середине XIX в. была найдена в городе Цареве Саратовской губернии, на месте одной из столиц Золотой Орды, и сразу же вошла в число основополагающих русских древностей. Из-за надписи на венце, разделенной на четыре части процветшими крестами (**А СЕ ЧАРА КНЯ ВОЛОДИМИРОВА / ДАВЫДОВЧА КТО ИЗ НЕЕ / ПЬ ТОМУ НА ЗДОРОВЬЕ А ХВАЛЯ / БОГА СВОЕГО ОСПОДАРЯ / ВЕЛИКОГО КНЯ**), она была связана с известным по летописям

черниговским князем и предположительно датирована временем его вокняжения<sup>2</sup> — «около 1139» [Рыбаков, 1964. С. 68; Медынцева, 1991. С. 26–39; Медынцева, 2000. С. 104–114], хотя, согласно М.Д. Приселкову, до 1186 г. ни один русский князь не носил титула князя великого, а форма чары не характерна для домонгольской эпохи и имеет точные аналогии в восточной тюрвентике эпохи монгольской [Смирнов, 1909. № 251].

Не так давно А.А. Турилов на основании палеографических особенностей надписи убедительно отнес чару к первой половине XIV в. [Турилов, 2009. С. 393–399]<sup>3</sup>. Однако А.А. Медынцева продолжает отстаивать традиционную атрибуцию чары<sup>4</sup>, хотя и указала, что ее надпись помимо элементов вязи содержит и «обилие форм, ставших типичными позднее, в XIII–XIV вв.» [Медынцева, 2012. С. 150], а сам формуляр сходен с более поздними заздравными надписями [Там же. С. 152].

При всех вариантах прочтения надписи<sup>5</sup>, в том числе предложенном А.А. Исаченко — «**ДА ХВАЛЯТЬ/ БОГА /И/ СВОЕГО Л/ОСПОДАРЯ ВЕЛИ-**

- 2 Сосуд бесосновательно считался исследователями «величальной чарой, изготовленной по случаю вокняжения» [Рыбаков, 1964. С. 28; Медынцева, 2012. С. 154], «чарой заздравной для питья многими лицами» [Николаева, 1976. С. 213] или чарой «круговой» [Медынцева, 2021. С. 148].
- 3 Само слово «чара», долгое время считавшееся впервые зафиксированным на самой чаре Владимира Давыдовича, т. е. «около 1151 г.», одними исследователями возводилось к древнеиндийскому *carus*, но другие считали его заимствованием из тюркского: у монголов — *sara* большой сосуд без крышки [Ржигза, 1929. С. 51; Фасмер, 2003. С. 326]. Датировка Чары Владимира Давыдовича XIV в. делает более убедительной вторую версию, к тому же присутствие чар в обиходе знати XIV–XV вв. фиксируют источники. В духовной грамоте Ивана Калиты упомянуты «две чары золоты» [ДДГ. С. 8]. В составленной до 1521 г. духовной грамоте князя Дмитрия Ивановича Жилки, сына великого князя Ивана III, были две чары, одна гладкая, а другая с надписью по золоченому венцу с именем князя Ивана Юрьевича (Мстиславского?) и с изображением зверя внутри [ДДГ. № 99. С. 412]. И здесь невозможно не вспомнить изображений на дне серебряных чар Щигровского клада.
- 4 По мнению А.А. Медынцовой, «такого количества инноваций не знает ни один памятник эпиграфики XII в. ... но сочетание имени и сравнительно редкого отчества, титул „великого князя“ на дают оснований видеть во владельце чары какое-либо иное лицо“, однако «инновации могли быть полностью объяснимы упоминанием в источниках XII–XIV вв. великого князя Владимира Давыдовича» [Медынцева, 2012. С. 151]. Допущения становятся основой для совсем уж фантастических предположений: «...трудно представить, что величальная чара, называвшая великим князем Владимира Давыдовича, находилась в сокровищнице черниговских князей, а не была перелита по обычаям того времени» [Там же. С. 154]. Но такого обычая не было, наоборот, сосуды с надписями особенно ценились [Николаева, 1976. С. 204–208].
- 5 Предварительную разметку надписи «А се чара кня[з]я Волододова Двдв[ча] кто из нее пи [то]му на здоров[ь]е а хваля бо[га] своего осподаря великого» А.А. Медынцева интерпретирует следующим образом: «Это чара Владимира Давыдовича, кто из нее пьет тому на здоровье, а хваля бога [и] своего государя... не упьется», т. е. «хваля» в данном случае не усеченная форма глагола, а причастие [Медынцева, 2012. С. 152], однако это прочтение также не указывает на великокняжеское достоинство Владимира Давыдовича.

**КОГО КНЯ/ЗЯ/»** [Исаченко, 1977. С. 229–233], исследователи после слова **БОГА** интерполируют союз **И**. Но относятся ли слова **СВОЕГО ГОСПОДАРЯ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ** к самому князю Владимиру Давыдовичу? Мы полагаем, что здесь упомянут его сюзерен, великий князь, который в надписи назван «своим господарем». К сожалению, другие русские пиршественные сосуды с надписями великокняжеского периода до нас не дошли, поэтапно проследить особенности заздравных надписей нельзя. Однако в надписях, вырезанных на венцах позднесредневековых чарок и ковшей, после именовании владельца или просто «добра человека» следует упоминание Небесного и земного владык: **ЧАРКА ДОБРА ЧЕЛОВЕКА, ПИТИ ИЗ НЕЯ НА ЗДРАВЬЕ ХВАЛЯ БОГА, МОЛЯ ПРО ГОСУДАРЕВО МНОГОЛЕТНОЕ ЗДРАВЬЕ; КОВШ, ПИТИ ИЗ НЕГО НА ЗДРАВЬЕ, МОЛЯ БОГА, ХВАЛЯ ГОСУДАРЯ** [Надписи Троице-Сергиевой лавры, 1881. № 202, 291]. Заздравная надпись на чаре отвечает этому же принципу.

На венцах и туловах восточных пиршественных чаш и других сосудов встречаются ленточные благожелательные надписи или имитирующий их буквенный декор [Смирнов, 1909. № 237–238; Даркевич, 1976. Табл. 29, 32, 33; Золотая Орда, 2019. № 98. С. 186]. Для золотоордынских ковшей характерны «благожелательные» изображения или орнаменты в медальоне на дне чаши, в некоторых случаях выпуклого или накладного, а также на ручке и венце. Древнерусские благожелательные надписи, подчеркивающие нерасторжимую связь пиршественных сосудов с их владельцами, в домонгольской тюрвентике неизвестны. Скорее всего, они появляются только в XIV в. под влиянием иноземных образцов. Не следует забывать, что пиры были важнейшей формой общественной жизни. Благожелательные надписи, адресованные не только владельцу, но и всем пьющим из сосуда, могли скреплять социальные связи, прославлять Господа (пиры сопровождалась молитвословиями) и вышестоящих властителей.

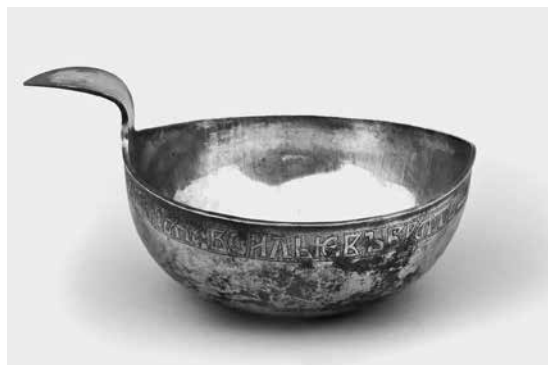
Пиршественное обрядовое действие было широко распространено в домонгольской Руси, но мы не знаем, с какого времени чаши с ленточными надписями использовались в качестве заздравных, круговых и наградных. Русская «straviza» из вторых рук упомянута в «Книге о разнообразии мира» венецианца Марко Поло (1254–1324) [Луцкай, 2013. С. 62, со ссылкой на полный вариант книги, не переведенный на русский: *The travels of Marco Polo, 1931. P. 391*]. Однако пить вкруговую из недостаточно глубокого и тяжелого сосуда (емкость чары Владимира Давыдовича около 8 литров, с жидкостью она весит не менее 9 кг), не имеющего стояна и поддона<sup>6</sup>, без того, чтобы не пролить напиток, невозможно.

Но вернемся к ковшу Круждовича, надпись на венце которого частично совпадает по типу с надписью на чаре Владимира Давыдовича. А.А. Турилов

- 6 Практически все известные нам серебряные пиршественные чаши домонгольского периода имели основание и в большинстве своем относились к типу так называемых сибориумов, распространенных в XII–XIII вв. и на Востоке (Иран), и в Византии, и в Западной Европе.



7



8



9



10

**ил.7** Ковш. Крым, возможно, Каффа, XIV–XV вв.  
Государственный Эрмитаж

**fig.7** Ladle. Crimea, possibly Kaffa, 14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries.  
State Hermitage

**ил.8** Первый ковш пана Василия Братошича. Начало 1430-х гг.  
Собрание В.В. Царенкова, Лондон

**fig.8** The first ladle of pan Vasily Bratoshich. Early 1430s  
Collection of V.V. Tsarenkov, London

**ил.9** Второй ковш пана Василия Братошича. Начало 1430-х гг.  
Собрание В.В. Царенкова, Лондон

**fig.9** The second ladle of Pan Vasily Bratoshich. Early 1430s  
Collection of V.V. Tsarenkov, London

**ил.10** Ковш княгини Ульяны. Начало 1430-х гг.  
Собрание В.В. Царенкова, Лондон

**fig.10** Ladle of Princess Ulyana. Early 1430s  
Collection of V.V. Tsarenkov, London

считал, что надпись ковша «весьма убедительно и надежно датируется» Т.В. Николаевой первой половиной XIV в., «может быть, стоит лишь несколько расширить ее, включив сюда и середину столетия». Вопреки мнению Медынцевой<sup>7</sup>, Турилов полагал, что надпись ковша искуснее надписи на чаре, указал для нее весьма близкие эпиграфические аналогии второй четверти XIV в., подчеркнул частичное сходство формуляра обеих надписей, а также техники их выполнения и оформления [Турилов, 2009. С. 398–399].

С Краснодарским краем связаны еще два небольших драгоценных ковша (оба в собрании ГЭ), найденных в курганах у станицы Белореченской и датируемых по археологическому контексту XIV–XV вв.

На одном из них — золотом, округлой, немного вытянутой формы, со слегка приподнятым и заостренным носиком и изогнутой тонкой пелюстью по венцу [ил.7] вырезана орнаментальная полоса с неразборчивыми, напоминающими кириллицу, буквами на заштрихованном фоне. По мнению исследователей, «ее следует рассматривать как подражание славянской надписи, сделанное неграмотным или не владевшим языком мастером, придававшим ей характер орнамента», а сами ковши «как подражание русским металлическим ковшам. Они могли быть завезены на Северный Кавказ проходившим по этому пути караваном...» [Постникова-Лосева, 1953. С. 8]. В настоящее время место изготовления ковша определено М.Г. Крамаровским как «Крым, возможно, Каффа» [Золотая Орда, 2019. № 242. С. 322]. Буквенный декор мог появиться на ковше и в расчете на вкусы его будущего владельца, и в подражание восточным сосудам с благожелательным надписями, располагавшимися не только в медальонах на дне, но и в полосах, идущих по венцу или тулову сосуда. Золотой ковш — еще один пример связей древнерусских и золотоордынских пиршественных сосудов.

Особого внимания заслуживают три схожих глубоких ковша с русскими надписями того же типа, что и на ковше Круждовича, хранящиеся в собрании В.В. Царенкова (Лондон). Они происходят из разграбленного монетно-вещевого клада, найденного в 1992 г. в Белоруссии у д. Литва (Молодечненского р-на Минской обл.). Размер этих ковшей 18,5 × 13,5 × 8,5; 18,5 × 14 × 9; 16,6 × 13 × 8,3 [ил.8–10]. В этот клад помимо ковшей и множества монет входили два драгоценных поясных набора, изготовленные, согласно М.Г. Крамаровскому, ордынскими мастерами в Крыму и, возможно, подаренные татарским

7 Чтобы объяснить сходство двух надписей, разделенных между собой двумя столетиями, А.А. Медынцева выдвигает следующую гипотезу: в XIV в. чара «была известна русскому населению Орды и мастеру, изготовившему ковш», а отчество «Круждович», не известное по русским письменным источникам, могло принадлежать местному христианину; надпись на ковше, как и на чаре, разделена изображением креста, но более грубым и лишенным орнаментальных украшений, следовательно, надпись чары являлась для надписи на ковше прототипом как по форме, так и по содержанию [Медынцева, 1991. С. 38, 39]. Совпадение первой части надписей чары и ковша А.А. Медынцева объясняет их возможным следованием широко известной форме. Однако такая форма в домонгольский период неизвестна.

посольством в 1428 г. великому князю Витовту или его приближенным [Крамаровский, 2001. С. 127; Он же, 2010. С. 137]. Один из них экспонируется в Национальном историческом музее Республики Беларусь, второй, как и ковши, был вывезен за рубеж.

Не так давно эти ковши были опубликованы с датировкой первая половина — середина XV в., основанной на их относительном сходстве с ковшем новгородского архиепископа Евфимия (Музеи Московского Кремля, инв. МР–3321), пребывавшего на кафедре в 1435–1458 гг., и предположительно отнесены к Смоленску [Русское серебро, 2021. № 1–3. С. 12–21]. Однако ковши из клада почти круглые, а ковш архиепископа Евфимия ладьевидный, менее глубокий и не имеет полосы с надписью.

Как и ковш Круждовича, эти ковши очень глубокие, с еле заметным маленьким носиком и широкой полосой надписи на венце, технология выполнения которой аналогична надписям ковша Круждовича и чары Владимира Давыдовича. Формуляры этих надписей также аналогичны формуляру надписи ковша Круждовича. На двух ковшах надписи почти не различаются («+КОВШЬ ПАНА ВСИЛЬЕВЪ БРАТОШИЧА ХТО ИСПЬИЕТЬ ОМУ НА ДОРОВЫЕ», «+КОВШЬ ПАНА ВАСИЛЬЕВЪ БРАТОШИЧА ХТО ИСПЬ ИСТЬ ТОМУ НА ЗДОРОВ(ИЕ)»). Василий Братошич — внук известного по документам с конца 1380-х гг. нобиля Братоши Койлутовича, православного, входившего в близкое окружение великого князя литовского Витовта. С 1401 г. в источниках упоминается его сын Зеновий (Зенон), а с 1430-х гг. — его дети Иван и Василий [Пятраускас, 2014. С. 218].

Третий ковш принадлежал княгине Ульяне: «+КОВШЬ КНЯГИНИ ОУЛЪЯНЫ ВАСИЛЬЕ ХТО ИСПЬЕТЬ ТОМУ НА ЗДОВ(ЫЕ)». Могла ли супруга Василия Братошича быть поименована княгиней или речь идет о другой княгине Ульяне, дочери (или сестре?) князя Льва Васильевича Друцкого, вторым мужем которой был Пинский князь Василий Наримонтович, мы не знаем. Примечательно, что это редчайший пример женской владельческой надписи на пиршественном сосуде. Клад был найден недалеко от места кровопролитной битвы 1433 г. при Капачах, состоявшейся во время феодальной войны 1432–1436 гг. между Свидригайло и Сигизмундом Кейстутовичем [Варонин, 2011. С. 96–98, 104–105]. Принимая во внимание убедительно обоснованную дату сокрытия клада, связанную с этой битвой, и даты упоминания в документах внуков Братоши, наиболее вероятно, что ковши были изготовлены в начале 1430-х гг. С этой версией хорошо согласуется и датировка монет из клада, все они тоже относятся к эпохе Витовта, правление которого в Великом княжестве Литовском пришлось на 1392–1430 гг. [Там же].

Заметим, что западнорусские земли вспоминались исследователями и раньше — в связи с формами имен владельцев ковша Круждовича и чары Владимира Давыдовича — Б.А. Рыбаков считал, что «Дмитрий Круждович был какой-нибудь боярин из Полоцкого княжества или Витебского [Анфимов, 1972. С. 95], А.А. Медынцева в связи с прочитанной ею черновой надписью на

чаре, в которой владелец назван Володом, вспомнила галицких и полоцкоминских князей Володшу и Володаря [Медынцева, 2012. С. 153].

В середине — второй половине XIV в. Великое княжество Литовское было тесно связано с Ордой (Солхатом). Возможно, что и Круждович и Братошич, владельцы двух самых ранних сосудов с упоминанием слова «ковш» во владельческих надписях, были жителями литовских земель — напомним, что ковш Братошича был найден в кладе, в состав которого входили и золотоордынские предметы. Ковш Круждовича, помимо владельческой имеющей арабскую надпись, также найден на южном пограничье Великого княжества Литовского.

В этот период Золотая Орда, точнее — уже Большая (Великая) Орда, и Крым интенсивно интегрировались в политику литовских князей [Барбашев, 1891. С. 179–202, Варонин, 2011. С. 100–104]. Ордынские отряды в 1410 г. под знаменами Витовта принимали участие в Грюнвальдской битве. Литовские князья поддерживали отдельных ордынских властителей, Крымом владели литовские ставленники. В летописях упоминаются посольские подарки хана Едигея князю Витовту [Барбашев, 1891. С. 181, 198, 199]. О дружбе Витовта и Ягайла с татарами в 1410-х гг. есть сведения в донесениях немецких рыцарей [Там же. С. 181]. Литва принимала активное участие в международной торговле в Северном Причерноморье, связь с Крымом отражена в археологическом материале Белоруссии. Ковши, несомненно, входили в посольские и свадебные подарки, посылаемые к Московскому двору из Литвы, с которыми в древнерусский язык вошло и литовское слово «ковшь».

К ковшам из клада близки два небольших гладких ковша немного вытянутой полусферической формы с чуть приподнятым носиком, небольшой овальной пелестью на короткой тонкой шейке и монограммой новгородского архиепископа Евфимия (1423–1458) в резной, немного выпуклой мишени на дне, хранящиеся в Музеях Московского Кремля и в Псковском музее-заповеднике [Николаева, 1971. С. 42. № 14; Декоративно-прикладное искусство, 1996. С. 272–273. Кат. 68, 69] [ил. 10]. Размер этих ковшей соответственно 18,8 × 12,8 × 6,3 и 18,5 × 12,5 × 6 см. Другие ковши XV в. принадлежат уже к иному типу, их форма становится явно вытянутой, ладьевидной.

Древнейшие примеры кириллических надписей, входивших в декор сосуда, — чара Владимира Давыдовича, ковш Круждовича и ковши Братошичей, в домонгольской Руси владельческие надписи процарапывались с внешней стороны сосудов. В XV в. именные надписи<sup>8</sup> становятся непременной частью декора ковшей.

Это подтверждает перечень сосудов XV в. в уже упомянутой нами «Духовной» грамоте удельного князя Дмитрия Ивановича Жилки, на который

8 Типы надписей на драгоценных сосудах еще не были темой специального изучения, их лишь кратко упомянула польская исследовательница Божена Гринкевич-Адамских, разделившая надписи на коммеморативные, инвокативные и религиозные [Hryniewicz-Adamskich, 2019. P. 370].



ил.11 Ковш новгородского архиепископа Евфимия (1423–1458)  
Музеи Московского Кремля

fig.11 Ladle of Archbishop Evfimy of Novgorod (1423–1458)  
Moscow Kremlin Museums

обратил внимание еще К.В.Базилевич [Базилевич, 1926. С.39–40, 43–47; см. также: Петров, 2017]. У Жилки был 101 серебряный ковш, большинство с золочеными «писаными венцами», т.е. с полосой текста. Помимо имен владельцев — князей, бояр и церковных иерархов — здесь могли располагаться здравницы или назидательные изречения<sup>9</sup>. Особого внимания заслуживают два ковша литовских: с именами «Каземира короля», т.е. Казимира IV Ягеллончика (1427–1492), и «пана Михаила Кезгаиловича» [ДДГ. С.411–412], который был приближенным короля в 1450–1460-х гг. [Петров, 2017. С.81].

Нельзя не сказать и о наградных ковшах. По мнению Т.В.Николаевой, ковши приобрели значение памятных или наградных предметов уже в XIV в. [Николаева, 1976. С.212], однако древнейший, по ее мнению, жалованный ковш с надписью упомянут лишь в приписной статье к Никоновской летописи, написанной почерком XVII в.: «В лето 6829 [1321] приехал изъ Болшия орды царевичъ Берька ко государю великому князю Ивану Даниловичю... и крестиль его Петръ митрополить да великая кнеиня Соломонида... и нарекоша имя ему во святомъ крещении Аникей; и отъ того пошли Оничковы. И благословил его Петръ митрополить всеа Руси понагея золота... да ковшь серебрянь, а на немъ подписано: „азъ смиренный митрополить Петръ Киевский

<sup>9</sup> Четырнадцать роскошных ковшей хранились в казне князя, один из них весил 3275 г [Петров, 2017. С.5]. Помимо этого, 29 выносных и «питьих» ковшей, в том числе 10 с именем самого князя Дмитрия Ивановича, упомянуты среди его «походных сосудов». В перечне названы лишь владельцы и дарители этих ковшей, более пространно сказано лишь об одной надписи: «Да ковшь гладокъ, венец писан золочон, а писано на нем бл(а) г(о)с(ло)вен(ь)е г(о)с(под)не, а на полке мишенец выбойчат» [ДДГ. С.413]. Все эти сосуды после смерти бездетного Дмитрия Ивановича вернулись в великокняжескую казну и, скорее всего, были утрачены в 1612 г.

и всея Руси благословиль есми сына своего Берку царевича, а во святом крещении Оникея, сим ковшемъ»; и та понагея и ковшь и до сего дни у Оничковых» [Никоновская летопись // ПСРЛ. Т.13, ч.1. С.301]. Но действительно ли эта слишком пространная надпись была сделана в 1321 г.? Скорее всего, ее вырезали позднее, на воссозданном потомками Аникея ковше, как это случалось в XVIII в.

Роскошные восточные сосуды ценились на Руси. Вплоть до эпохи Бориса Годунова и Михаила Федоровича Романова в царской казне сохранялся «сосудъ золотой, который называли Мамай, потому что был взят в Мамаевомъ обозе после Куликовской битвы» [Соловьев, 1857. С.349]. Это достопамятное «судно золото Мамай» стало первейшим даром отцу и богомольцу царя Михаила Романова патриарху Филарету после его посвящения в сан патриарха. По сведению И.Е.Забелина, сосуд имел ручку, хотя ученый не исключал, что он мог быть сооружен позднее «по преданию или по памяти о таком сосуде времени Мамаея» [Забелин, 1897. С.372]. В XVII в. царские мастера создавали новые братины с именем Мамай, а слово «Мамай» означало особо ценный и богатый и художественно украшенный сосуд [Там же. С.374].

Вернемся к миниатюре Сильвестровского сборника<sup>[ил.1]</sup>. На пиршественном столе, изображенном художником второй половины XIV в., представлены наиболее ценившиеся в ту эпоху «золотые» сосуды: два кувшина, один из которых, с носиком, явно восточный, круглые чара и ковш, достакан и причудливый западноевропейский готический сосуд в виде утвержденного на четырех ножках большого рога со звериной головой на конце. В руках пирующих — роги или конические чумы.

Прежде чем подвести итоги, хотелось бы вспомнить давние, но не утраченные значения слова В.А.Никольского: «Вопросы формообразования памятников декоративного искусства разработаны у нас так мало, а материал так бесконечно велик, так бесчисленны истоки художественного творчества, так причудливо скрещиваются и перекрещиваются в искусстве влияния и взаимодействия, что при решении этих вопросов необходима... сугубая осторожность ...» [Никольский, 1925. С.82]. И все же мы осмелимся утверждать, что все древние ковши прямо или косвенно (через Литву) связаны с миром Золотой Орды, по формулировке М.Г.Крамаровского — многосоставным культурным пространством, порожденным чингисидской глобализацией. Эти выдающиеся и редкие памятники среброделия XIV — первой трети XV столетия являются важным звеном в типологии древнерусских пиршественных сосудов. Форма и размер наиболее ранних ковшей и обычай украшать их венец благожелательными надписями, которые позднее широко распространятся на русских драгоценных сосудах, восходят к золотордынским поясным чашам.

ЛИТЕРАТУРА

- Анфимов Н.В. Курганы рассказывают. Краснодар: Книжное изд-во, 1972. 96 с.
- Барбашев А. Витовт последние двадцать лет княжения 1410—1430. СПб.: Тип. И.Н. Скороходова., 1891. 349 с.
- Базилевич К.В. Имущество московских князей в XIV—XVI веках // Труды ГИМ. М., 1926. Вып. 3. С. 1—52.
- Бобровницкая И.А., Костина И.Д. Русское серебро XV—XIX веков из собрания Владимира Царенкова. М.: Кучково поле Музеон, 2021. 616 с.
- Бочаров Г.Н. Прикладное искусство Новгорода Великого. М.: Наука, 1969. 128 с.
- Вернадский Г.В. Монголы и Русь. М.: АГРАФ, 1997. 480 с.
- Варонін В. Да пытання аб часе і абставінах ухавання грашова-рэчывага скарбу каля вёскі Літва Маладзечанскага раёна Мінскай вобласці // Studia Numismatica Albaruthenica. Vol. I (вып. 1) / Уклад. В.М. Сідаровіч, М.А. Плавінскі. Мінск: Медысон, 2011. С. 94—106.
- ДДГ — Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV—XVI вв. / Подг. Л.В. Черепниним. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. 587 с.
- Даркевич В.П. Художественный металл Востока VIII—XIII вв.: Произведения восточной торевтики на территории Европейской части СССР и Зауралья. М.: Наука, 1976. 199 с.
- Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI—XV века / Ред.-сост. И.А. Стерлигова; отв. ред. Л.И. Лифшиц. (Центры художественной культуры средневековой Руси.) М.: Наука, 1996. 512 с.
- Забелин И.Е. Сосуд Мамай // Археологические известия и заметки / Изд. Императорского археологического общества; под ред. А.В. Орешникова, С.К. Богоявленского. Т. V. М., 1897. С. 370—374.
- Золотая Орда и Причерноморье. Уроки Чингисидской империи: кат. выст. Казань, 2 апреля — 6 октября 2019 года. М.: Фонд Марджани, 2019. 498 с.
- Ипатьевская летопись // ПСРЛ. Т. 2 / Под ред. А.А. Шахматова. СПб.: Тип. М.А. Александрова, 1908. 938 с.
- Исаченко А. Как читать надпись на чаре Владимира Давыдовича (до 1151 г.)? // Russian linguistics. International Journal for the Study of the Russian Language. 1977. Vol. 3. № 3—4. P. 229—233.
- Крамаровский М.Г. Золото Чингисидов: Культурное наследие Золотой Орды. СПб.: Славия, 2001. 364 с.
- Крамаровский М.Г. После Грюнвальда. Крым и ВКЛ по материалам клада из дер. Литва // Судьбы славянства и эхо Грюнвальда: Выбор пути русскими землями и народами Восточной Европы в средние века и раннее новое время (к 600-летию битвы при Грюнвальде / Танненберге): Материалы междунар. науч. конф. / Отв. ред. А.И. Филюшкин. СПб.: Любавич, 2010. С. 136—143.
- Книга Марко Поло / Пер. со старофранц. И.П. Минаева; ред. и вступ ст. И.П. Магидовича. М.: Гос. изд-во географической литературы, 1956. 376 с.
- Луцкай Ю.В. Братчина на Русі за даними Марка Поло // Збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. (Історія та географія.) Харків: Колегіум, 2013. Вип. 49. С. 58—63.
- Маршак Б.И. Предисловие // Сокровища Приобья. СПб.: Формика, 1996. С. 6—44.
- Медынцева А.А. Подписные шедевры древнерусского ремесла. (Очерки эпиграфики XI—XIII вв.) М.: Наука, 1991. 237 с.
- Медынцева А.А. Грамотность в Древней Руси. М.: Наука, 2000. 290 с.
- Медынцева А.А. Чара Владимира Давыдовича как свидетельство межкультурных контактов // Поволжская археология. 2012, № 1. С. 144—157.
- Монгайт А.Л. Рязанская земля. М.: Изд-во АН СССР, 1961. 400 с.
- Надписи Троицкой Сергиевой лавры / Собр. архим. Леонидом. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1881. 98 с.

- Николаева Т.В. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в. М.: Наука, 1971. 194 с.
- Николаева Т.В. Прикладное искусство Московской Руси. М.: Наука, 1976. 288 с.
- Никольский В. К вопросу о формах и происхождении древнерусской братины // Сборник Оружейной палаты. М.: Мосполиграф, 1925. С. 78—83.
- Отчеты Императорской Археологической комиссии за 1896 г. СПб.: Тип. Главного управления уделов, 1898. 251 с.
- Патриаршая или Никоновская летопись // ПСРЛ. Т. 13. М., 1965. 532 с.
- Петров Д. А. Серебряные изделия, принадлежавшие новгородским архиепископам и боярам в казне великого князя московского // Новгородский исторический сборник, № 17 (27). Великий Новгород, 2017. С. 50—81.
- Постникова-Лосева М.М. Русские серебряные и золотые ковши / Труды ГИМ: Памятники культуры. Вып. X. М.: Госкультпросветиздат, 1953. 60 с.
- Преображенский А.С. Прикладное искусство // История русского искусства. Т. IV. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2019. 720 с.
- Пьянков А.В., Хачатурова Е.А. О серебряном ковше Дмитрия Круждовича из фондов Краснодарского музея-заповедника // Донская археология. 2002, № 3—4. С. 113—121.
- Пятраускас Р.Л. Літоўская знаць у канцы XIV—XV ст.: Склад — структура — улада. Смаленск: Інбелкульт, 2014. 386 с.
- Ржигза В.Ф. Очерки из истории быта домонгольской Руси. М.: Гос. Исторический музей, 1929. 102 с.
- Рыбаков Б.А. Русские датированные надписи XI—XIV веков // Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. Е 1—44. М.: Наука, 1964. 48 с.
- Селезнев Ю. Русские князья при дворе ханов Золотой Орды. М.: Ломоносовъ, 2017. 272 с.
- Смирнов Я.И. Восточное серебро. Атлас древней серебряной и золотой посуды восточного происхождения, найденной преимущественно в пределах Российской империи. СПб., 1909. 18 с.
- Спицин А.А. К вопросу о Мономаховой шапке // Записки общества русской и славянской археологии. Т. 8, вып. 1. СПб.: Тип. И.Н. Скороходова, 1906. С. 146—184.
- Соловьев С.М. История России с древнейших времен. М., 1857. Т. 7. 406 с.
- Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. СПб., 1912. Т. III. 996 с.
- Стерлигова И.А. Чарка Казанского царя. // От Онона к Темзе: Чингисиды и их западные соседи. К 70-летию Марка Григорьевича Крамаровского. М.: Фонд Марджани, 2013. С. 530—546.
- Стерлигова И.А. К изучению «монгольского» периода в истории древнерусской торевтики // Вестник сектора древнерусского искусства. 2019. № 1. С. 43—52.
- Стерлигова И.А. К истории пиршественных сосудов домонгольской Руси: чаша с изображением воина // ΔΩΡΕΑ: К 90-летию Энгелины Сергеевны Смирновой. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2022. С. 304—311.
- Турилов А.А. Чара великого князя Владимира Давыдовича — памятник русской культуры XIV столетия // Московский Кремль XIV столетия: древние святыни и исторические памятники: Памяти святейшего Патриарха Московского и Всея Руси Алексия II. М.: Северный паломник, 2009. С. 393—399.
- Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: М.: АСТ, 2003. Т. 4. 865 с.
- Янюшкина (Глазунова) Е.В. Рязанские клады со слитками // Нумизматика в Историческом музее / Труды ГИМ. Вып. 115. М., 2001. С. 127—138.
- The travels of Marco Polo / Transl. of A. Ricci. London: Routledge, 1931.
- Hryniewicz-Adamskich В. Драгоценности Рюриковичей по письменным памятникам (столовая посуда и приборы) // Studia rossica posnaniensia. Vol. XLIV. 2019. P. 365—379.



#### НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

К происхождению древнерусских золотых и серебряных ковшей

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Стерлигова Ирина Анатольевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, Российская Федерация, 125009. irinasterligova@mail.ru

#### АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются золотые и серебряные сосуды в форме ковша, бытовавшие в Древней Руси в XIV — первой трети XV в. Все они прямо или косвенно (через Великое княжество Литовское) связаны с миром Золотой Орды — многосоставным культурным пространством, порожденным чингисидской глобализацией. Тесные контакты русской знати той эпохи с золотоордынскими ханами и литовскими князьями предполагали общность их пиршественных чинов и дарений, а драгоценные сосуды входили в посольские дары и другие пожалования. Надписи на них маркировали имя и место владельца в социальной иерархии. Ковши XIV — начала XV в. наряду со знаменитой «Чарой Владимира Давыдовича» дают нам древнейшие примеры русских владельческих задравных надписей. Возможно, полосы с такими надписями распространились в эту эпоху также под влиянием восточных пиршественных сосудов. Анализ сохранившихся памятников и современных им письменных источников не подтверждает распространенную в научных публикациях советского периода версию об автохтонности происхождения ковшей и «чисто национальном типе» этих сосудов.

#### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Древнерусские пиршественные ковши, форма, происхождение, данные источников, надписи, Золотая Орда, Великое княжество Литовское.

#### TITLE

To the origin of ancient Russian gold and silver ladles

#### AUTHOR

Sterligova, Irina Anatol'evna — Ph. D., senior researcher, State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, 125009. Moscow, Russian Federation. irinasterligova@mail.ru

#### АБСТРАКТ

The article deals with gold and silver vessels in the shape of a ladle, which existed in Ancient Russia in the 14<sup>th</sup> — the first third of the 15<sup>th</sup> century. All of them are directly or indirectly (through the Grand Duchy of Lithuania) connected with the world of the Golden Horde — a multi-component cultural space generated by Chinggisid globalization. Close contacts of the Russian nobility of that era with the Golden Horde khans and Lithuanian princes suggested the commonality of their banquet ranks and gifts, and precious vessels were included in embassy gifts and other awards. The inscriptions on them marked the name and place of the owner in the social hierarchy. Ladles of the 14<sup>th</sup> — early 15<sup>th</sup> centuries, along with the famous “Cup of Vladimir Davydovich”, give us the oldest examples of Russian owner's health inscriptions. It is possible that stripes with such inscriptions spread in this era also under the influence of oriental banquet vessels. An analysis of the surviving monuments and contemporary written sources does not confirm the version common in scientific publications of the Soviet period about the autochthonous origin of the ladles and the “purely national type” of these vessels.

#### KEYWORDS

Reliquary of Archbishop Dionysius of Suzdal, Christian cryptography, Old Rus epigraphy, acronyms, tetragrams.

#### REFERENCES

- Anfimov N.V. *Kurgany rasskazyvayut (The mounds tell)*. Krasnodar, Knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1972. 96 p. (in Russian).
- Barbashev A. *Vitovt poslednie dvadcat' let knyazheniya 1410–1430 (Vitovt last twenty years of reign 1410–1430)*. Saint Petersburg, Tipografia I.N. Skorohodova Publ., 1891. 349 p. (in Russian).
- Bazilevich K.V. Property of the Moscow princes in the XIV–XVI centuries. *Trudy GIM (Proceedings of the State Historical Museum)*. Moscow, 1926, Issue 3, pp.1–52 (in Russian).
- Bobrovnikskaya I.A., Kostina I.D. *Russkoe srebro XV–XIX vekov iz sobraniya Vladimira Carenkova (Russian silver of the 15<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries from the collection of Vladimir Tsarenkov)*. Moscow, Kuchkovo Pole Publ., 2021. 616 p.
- Bocharov G.N. *Prikladnoe iskusstvo Novgoroda Velikogo (Applied art of Novgorod the Great)*. Moscow, Nauka Publ., 1969. 128 p. (in Russian).
- Darkevich V.P. *Hudozhestvennyj metall Vostoka VIII–XIII vv.: Proizvedeniya vostochnoj toreutiki na territorii Evropejskoj chasti SSSR i Zaural'ya (Artistic metal of the East in the 8<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> centuries: Works of oriental toreutics in the territory of the European part of the USSR and the Trans-Urals)*. Moscow, Nauka Publ., 1976. 199 p. (in Russian).
- Hrynkiwicz-Adamskich B. Jewels of the Rurikids according to written monuments (tableware and cutlery). *Studia rossica posnaniensia*, vol. XLIV, 2019, pp.365–379.
- Isachenko A. How to read the inscription on the cup of Vladimir Davydovich (before 1151)? *Russian linguistics. International Journal for the Study of the Russian Language*. 1977, vol.3, no.3–4, pp.229–233 (in Russian).
- Kramarovskiy M.G. *Zoloto Chingisidov: kul'turnoe nasledie Zolotoj Ordy (Genghisid Gold: Cultural Heritage of the Golden Horde)*. Saint Petersburg, Slaviya, 2001. 364 p. (in Russian).
- Kramarovskiy M.G. After Grunwald. Crimea and ON based on the materials of the treasure from the village. Lithuania. *Sud'by slavyanstva i ekho Gryunval'da: Vybory puti russkimi zemlyami i narodami Vostochnoj Evropy v srednie veka i rannee novoe vremya (k 600-letiyu bitvy pri Gryunval'de / Tannenberge): Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (The fate of the Slavs and the echo of Grunwald: The choice of the path by the Russian lands and peoples of Eastern Europe in the Middle Ages and early modern times (on the 600<sup>th</sup> anniversary of the Battle of Grunwald / Tannenberg): Proceedings of the international scientific conference)*. Ed. by A.I. Filyushkin. Saint Petersburg, Lyubavich, 2010, pp.136–143 (in Russian).
- Lushchay Yu.V. Bratchyna in Russia according to the data of Marco Polo. *Zbirnik naukovih prac' Harkivs'kogo nacional'nogo pedagogichnogo universitetu im. G. S. Skovorodi. Seriya "Istoriya ta geografiya" (Collection of scientific works of Kharkiv National Pedagogical University named after H. S. Skovorody. Series "History and Geography")*. Kharkiv: Collegium Publ., 2013, vol. 49, pp.58–63 (in Ukrainian).
- Magidovich I.P. (ed.), Minaev I.P. (transl.) *Kniga Marko Polo (Book of Marco Polo)*. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo geograficheskoi literatury Publ., 1956. 376 p. (in Russian).
- Marshak B.I. Foreword. *Sokrovishcha Priob'ya (Treasures of the Ob region)*. Saint Petersburg, Formika Publ., 1996, pp.6–44 (in Russian).
- Medyntseva A.A. *Podpisnye shedevry drevnerusskogo remesla (Ocherki epigrafiki XI–XIII vv.) (Signature Masterpieces of Old Russian Crafts (Epigraphy Essays of the 11<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> centuries)*. Moscow, Nauka, 1991. 237 p. (in Russian).

Medyntseva A.A. *Gramotnost' v Drevnej Rusi (Literacy in Ancient Russia)*. Moscow, Nauka Publ., 2000. 290 p. (in Russian).

Medyntseva A.A. Cup Vladimir Davydovich as evidence of intercultural contacts. *Povolzhskaya arheologiya (Volga Archeology)*. 2012, no.1, pp.144–157 (in Russian).

Mongait A.L. *Ryazanskaya zemlya (Ryazan land)*. M., Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1961. 400 p. (in Russian).

Leonid, archimandrite (coll.) *Nadpisi Troickoj Sergievoj lavry (Inscriptions of the Trinity Sergius Lavra)*. Saint Petersburg, Tipografia Imperatorskoi Akademii nauk, 1881. 98 p. (in Russian).

Nikolaeva T.V. *Proizvedeniya russkogo prikladnogo iskusstva s nadpisyami XV – pervoj chetverti XVI v. (Works of Russian applied art with inscriptions of the 15<sup>th</sup> – the first quarter of the 16<sup>th</sup> century)*. Moscow, Nauka Publ., 1971. 194 p.

Nikolaeva T.V. *Prikladnoe iskusstvo Moskovskoj Rusi (Applied art of Moscow Russia)*. Moscow, Nauka Publ., 1976. 288 p.

Nikolsky V. *On the question of the forms and origins of the ancient Russian bratina. Sbornik Oruzhejnoj palaty (Collection of the Armory)*. Moscow, Mospoligraf, 1925, pp.78–83 (in Russian).

Otchety Imperatorskoj Arheologicheskoi komissii za 1896 g. (Reports of the Imperial Archaeological Commission for 1896). Saint Petersburg, Tipografiya Glavnogo upravleniya udelov Publ., 1898. 251 p. (in Russian).

Patriarchal or Nikon Chronicle. *Polnoe Sobranie Russkikh Letopisei (Complete Collection of Russian Chronicles)*, vol. 13. Moscow, 1965. 532 p. (in Russian).

Petrauskas R.L. *Litojskaya znac' u kancy XIV–XV st.: Sklad – struktura – ulada (Lithuanian nobility at the end of 14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries: consist – structure – arrangement)*. Smolensk, Inbelkult, 2014. 386 p.

Petrov D.A. Silver items that belonged to the Novgorod archbishops and boyars in the treasury of the Grand Duke of Moscow. *Novgorodskij istoricheskij sbornik (Novgorod Historical Collection)*, no.17 (27). Veliky Novgorod, 2017, pp.50–81 (in Russian).

Postnikova-Loseva M.M. Russkie serebryanye i zoloty kovshi (Russian silver and gold ladles). Proceedings of the State Historical Museum. *Monuments of Culture*, issue X. Moscow, Goskul'tprosvetizdat Publ., 1953. 60 p. (in Russian).

Preobrazhensky A.S. Applied art. *Istoriya russkogo iskusstva (History of Russian art)*. T. IV. Moscow, Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya Publ., 2019. 720 p. (in Russian).

Pyanov A.V., Khachaturova E.A. On the silver ladle of Dmitry Kruzhdovich from the funds of the Krasnodar Museum-Reserve. *Donskaya arheologiya (Don Archeology)*, nos.3–4, 2002, pp.113–121 (in Russian).

Ricci A. (transl.) *The travels of Marco Polo*. London, Routledge, 1931. 440 p.

Rybakov B.A. Russian dated inscriptions of the 11<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> centuries. *Arheologiya SSSR. Svod arheologicheskikh istochnikov. Vyp. E 1–44 (Archeology of the USSR. Code of archaeological sources. Issue E1–44)*. Moscow, Nauka Publ., 1964. 48 p. (in Russian).

Rzhiga V.F. *Ocherki iz istorii byta domongol'skoj Rusi (Essays from the history of the life of pre-Mongol Russia)*. Moscow, State Historical Museum Publ., 1929. 102 p.

Seleznev Yu. *Russkie knyaz'ya pri dvore hanov Zolotoj Ordy (Russian princes at the court of the khans of the Golden Horde)*. Moscow, Lomonosov, 2017. 272 p. (in Russian).

Shakhmatova A.A. (ed.) Ipatiev Chronicle. *Polnoe Sobranie Russkikh Letopisei (Complete Collection of Russian Chronicles)*. T. 2. Saint Petersburg, Tipografiya M.A. Aleksandrova, 1908. 938 p. (in Russian).

Smirnov Ya.I. *Vostochnoe srebro. Atlas drevnej serebryanoy i zolotoj posudy vostochnogo proiskhozhdeniya, najdennoj preimushchestvenno v predelah Rossijskoj imperii (Eastern silver. Atlas of ancient silver and gold utensils of oriental origin, found mainly within the Russian Empire)*. Saint Petersburg, 1909. 18 p. (in Russian).

Soloviev S.M. *Istoriya Rossii s drevnejshih vremen (History of Russia since ancient times)*. Moscow, 1857. T. 7. 406 p.

Spitsin A.A. On the issue of Monomakh's cap. *Zapiski Otdeleniya russkoj i slavyanskoj arheologii Imperatorskogo russkogo arheologicheskogo obshchestva (Notes of the Society of Russian and Slavic Archaeology)*. T. 8. Issue 1. Saint Petersburg, Tipografiya I.N. Skorokhodova Publ., 1906, pp.146–184 (in Russian).

Sreznevsky I.I. *Materialy dlya slovary drevnerusskogo yazyka po pis'mennym pamyatnikam (Materials for the dictionary of the Old Russian language)*. Saint Petersburg, 1912. T. III. 996 p.

Sterligova I.A. *Cup of the Kazan Tsar. Ot Onona k Temze: Chingisidy i ih zapadnye sosedi. K 70-letiyu Marka Grigor'evicha Kramarovskogo (From Onon to the Thames: Genghisides and their western neighbors. To the 70<sup>th</sup> anniversary of Mark Grigorievich Kramarovsky)*. Moscow, Izd. dom Mardzhani Publ., 2013, pp.530–546 (in Russian).

Sterligova I.A. To the study of the “Mongolian” period in the history of ancient Russian toreutics. *Vestnik Sektora Drevnerusskogo Iskusstva (Bulletin of the Russian Medieval Art Department)*. The State Institute for Art Studies. M., 2019, no.1, pp.43–52 (in Russian).

Sterligova I.A. On the history of banquet vessels of pre-Mongolian Russia: a bowl with the image of a warrior. *ΔΩPEA: K 90-letiyu Engeliny Sergeevny Smirnoj (ΔΩPEA: On the 90<sup>th</sup> anniversary of Engelina Sergeevna Smirnova)*. Moscow, Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya Publ., 2022, pp.304–311.

Sterligova I.A., Lifshitz L.I. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Velikogo Novgoroda: Hudozhestvennyy metall XI–XV veka (Decorative and applied art of Veliky Novgorod: Artistic metal of the 11<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 1996. 512 p. (in Russian).

Tcherepnin L.V. (ed.). *Duhovnye i dogovornye gramoty velikih i udel'nyh knyazey XIV–XVI vv. (Spiritual and contractual letters of the great and appanage princes of the 14<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries)*. Moscow, Leningrad, Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1950. 587 p. (in Russian).

Turilov A.A. Cup of Grand Duke Vladimir Davydovich - a monument of Russian culture of the 14<sup>th</sup> century. *Moskovskij Kreml' XIV stoletiya: drevnie svyatyani i istoricheskie pamyatniki: Pamyati svyatejshego Patriarha Moskovskogo i Vseya Rusi Aleksiya II (Moscow Kremlin of the 14<sup>th</sup> century: ancient shrines and historical monuments: In memory of His Holiness Patriarch of Moscow and All Rus' Alexy II)*. Moscow, Severnyj palomnik Publ., 2009, pp.393–399.

*Dukhovnye i dogovornye gramoty velikih i udel'nyh knyazey XIV–XVI vv. (Spiritual and contractual letters of the great and appanage princes of the 14<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries)*. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1950. 586 p. (in Russian).

Fasmer M. *Etimologicheskij slovar' russkogo yazyka (Etymological dictionary of the Russian language)*. Moscow, AST Publ., 2003, vol.4. 865 p.

Vernadsky G.V. *Mongoly i Rus' (Mongols and Russia)*. Moscow, AGRAF Publ., 1997. 480 p. (in Russian).

Voronin V. On the question of the time and circumstances of the hoarding of a monetary treasure near the village of Litva in the Maladzechan district of the Minsk region. *Studia Numismatica Albaruthenica*, vol. I (Issue 1) / Ed. by V.M. Sidarovich, M.A. Plavinsk. Minsk, Medysont Publ., 2011, pp.94–106 (in Belarusian).

Yanyushkina (Glazunova) E.V. Ryazan treasures with ingots. *Numizmatika v Istoricheskom muzee / Trudy GIM, vyp. 115 (Numismatics in the Historical Museum (Proceedings of the GIM, issue 115))*. Moscow, 2001, pp.127–138.

Zabelin I.E. Vessel Mamai. *Arheologicheskije izvestiya i zametki, izdavaemye Imperatorskim arheologicheskim obshchestvom pod red. A.V. Oreshnikova i S.K. Bogoyavlenskogo (Archaeological News and Notes, published by the Imperial Archaeological Society / Ed. by A.V. Oreshnikov, S.K. Bogoyavlensky)*. T. V. Moscow, 1897, pp.370–374. (in Russian).

*Zolotaya Orda i Prichernomor'e: uroki CHingisidskoj imperii: katalog vystavki, 2 aprelya – 6 oktyabrya 2019, Kazan' (Golden Horde and the Black Sea region. Lessons from the Chingisid Empire: exh. cat. Kazan, April 2 – October 6, 2019)*. Moscow, Marjani Foundation Publ., 2019. 498 p. (in Russian).

## Феофан Грек и античность. Некоторые замечания

© 2022

УДК 73.03:75.021.333Феофан Грек  
ББК 85.143(2)  
0.66

Поступила в редакцию 28.10.2022

Византийский иконограф Феофан Грек пользовался особой известностью на Руси, которая во второй половине XIV столетия интенсивно восстанавливалась и развивалась. Это время отмечено активным строительством храмов, нуждавшихся в убранстве и, соответственно, в притоке мастеров-живописцев. Пришлие живописцы уже работали на Руси во всяком случае со второй четверти XIV в. Однако произведения этих, как правило, безымянных мастеров не уцелели — средневековые ансамбли монументальной живописи были наиболее подвержены разрушениям и утратам.

О большей части стенописных работ Феофана Грека, в том числе исполненных в Москве, мы также знаем лишь благодаря письменным источникам. Единственное достоверно сохранившееся его произведение находится в Великом Новгороде. Там, в 1378 г., мастером была расписана церковь Спаса Преображения на Ильине улице. Однако и от этой живописи уцелело немного: отдельные изображения, части композиций, остатки декоративной живописи и орнамента. Именно последние и будут нас интересовать в данном случае.

Составить исчерпывающее представление об орнаменте и декоративных приемах, использованных в стенописи Преображенской церкви, исходя из немногочисленных фрагментов, в настоящее время невозможно. Любые размышления на эту тему допустимы лишь в предположительной форме. Тем не менее лучше всего сохранившиеся росписи северо-западной камеры на хорах Троицкого придела дают основания считать лаконичный геометрический орнамент, и прежде всего из так называемых *boxes*, «брусков», изображенных в перспективе, в зависимости от местоположения в разных проекциях, одним из основных в орнаментальном репертуаре храма. Фрагменты этого пространственного, условно говоря «архитектурного», орнамента уцелели и в наосе, и в центральной апсиде Преображенской церкви, причем в конструктивно значимых местах.

В камере на хорах фриз из прямоугольных «брусков» проходит в средней части стен, в уровне связей, разделяя первый и второй регистры росписи. Его фрагменты сохранились на западной и северной<sup>[ил. 1]</sup> стенах камеры, а также на гранях пилона. Этот фриз мог бы проходить на том же уровне и на других стенах, составляя целостную систему, которая угадывается, однако там его место закрыто деревянными балками, за которыми следы орнамента не просматриваются.

Составные элементы «брускового» фриза в росписи камеры, изображенные в трех измерениях, никак не связаны между собой, отделенные друг от друга равными интервалами. Их объемность выявляется не только диагональным расположением, но и светотеневой градацией, правда, без резких цветовых сопоставлений. Торцевые части «брусков» моделированы светлой, боковые — чуть более темной, а верхние — коричневой охрой. Отчетливости, «звучности» этого орнамента способствует голубой фон фриза. Все сохранившиеся его элементы в этом компартименте храма представлены с повышенной точки зрения, т. е. с видимой верхней плоскостью, и в одном ракурсе — с открытой левой боковой гранью.

Ширина фриза в камере составляет около 35 см, вместе с линиями обрамляющих его разгранок равнясь приблизительно 50 см — размер значительный для небольшого пространства камеры. На разных участках фриза размеры брусков, их формы, интервалы между ними и ракурс меняются, будучи отнюдь не случайными. Они обусловлены как значением и характером соседствующих сюжетных изображений, так и конфигурацией занимаемых фризом плоскостей. Важным было не только их соответствие четким геометрическим формам баз столпов с образами столпников. «Бруски» во фризе представлены, как уже упоминалось, с видимой верхней гранью, т. е. как бы с повышенной зрительной позиции, что, противореча логике их изображения в небольшом пространстве камеры, особым образом отображало значимость ее ключевой сцены — сцены «Троицы». Ее роль в идейном замысле росписи подчеркивалась не только масштабными и колористическими особенностями. Своеобразным было ракурсное решение композиции — она будто слегка нависает, вдвигается в пространство камеры, что усилено с помощью приемов, использованных при изображении «брускового» фриза.

Роль орнаментального фриза как активного компонента композиционно-пространственного решения системы живописной декорации камеры на хорах этим не ограничивается. На стыке западной и северной граней северо-западного пилона при переходе с одной плоскости на другую ракурс «брусков» меняется, благодаря уменьшению их разворота, что приводит к сглаживанию углового излома фриза, его визуальному выпрямлению, выравниванию, соотносимо с его структурой на плоских поверхностях.

Роль орнамента этого типа в системе живописи основного объема храма, по-видимому, была не менее существенной, хотя и не столь выявленной из-за расположения на значительной высоте. Там он был исполнен с видимой нижней гранью на темно-голубом фоне, чуть более светлом, чем в остальной



1



2



3

**ил. 1** Феофан Грек. Орнаментальный фриз из *boxes, perspective* в северо-западной камере на хорах церкви Спаса на Ильине в Новгороде. 1378 г. Фрагмент

**fig. 1** Theophanes the Greek. Ornamental frieze from *boxes, perspective* in the northwestern chamber on the choirs of the Church of the Savior on Ilyin Street in Novgorod. 1378. Fragment

**ил. 2** Феофан Грек. Орнаментальный фриз из *boxes, perspective* в наосе церкви Спаса на Ильине в Новгороде. 1378 г. Фрагмент

**fig. 2** Theophanes the Greek. Ornamental frieze from *boxes, perspective* in the naos of the Church of the Savior on Ilyin Street in Novgorod. 1378. Fragment

**ил. 3** Феофан Грек. Орнаментальный фриз из *boxes, perspective* в апсиде церкви Спаса на Ильине в Новгороде. 1378 г. Фрагмент

**fig. 3** Theophanes the Greek. Ornamental frieze from *boxes, perspective* in the apse of the Church of the Savior on Ilyin Street in Novgorod. 1378. Fragment

части росписи. Судя по уцелевшим фрагментам, фриз из «брусков» проходил в основании сводов и был хорошо виден с хор [ил. 2]. Его фрагменты сохранились в западном рукаве креста в основании северного и южного склонов свода. На северном склоне они изображены с видимой левой гранью, а на южной с видимой правой, т.е. относительно западной стены «бруски» расходятся веерообразно, по направлению к центру храма. Участок аналогичного фриза уцелел и в восточном рукаве креста в основании северного свода. И здесь использован тот же принцип, что и в западном рукаве креста — «бруски» изображены развернутыми к центру храма.

Нет уверенности в том, что «брусковый» фриз не опоясывал весь храм — среди фрагментов живописи в люнетах его следы не сохранились, однако его местоположение и конструктивное значение его в целом были, безусловно, весьма существенны. Он играл роль своеобразного карниза, тем самым выполняя и определенные унифицирующие функции.

В декорации алтарной апсиды фриз из «брусков» был спущен относительно общего уровня и проходил под композицией с изображением «Евхаристии». При этом был использован совершенно особый прием. Дугообразный изгиб апсиды затруднял использование «брускового» орнамента в том варианте, который был приемлем для плоских поверхностей. Поэтому ракурс изображения «брусков» там изменен. Они представлены как призмобразные формы и развернуты вдоль горизонтальной оси фриза так, что в ближайшем к зрителю пространственном слое оказываются ребра их боковых граней [ил. 3].

Объемный во всех компартиментах храма, фриз из «брусков» не только не нарушал призрачный характер его живописи, с образами, возникающими в сумрачном пространстве из легкой, сизой дымки, но создавал для них определенную пространственную среду, вернее, как бы условно обозначал ее глубину.

Использованные при изображении «брусковых» форм сложные вариации ракурсов, меняющиеся при переходе фриза с одной плоскости на другую с ориентацией на центр храма, понятны только при восприятии их в качестве целостной системы, являлись существенными элементами формирования и выявления единства живописного и храмового пространства. Более того, строго согласованные между собой приемы изображения «брусков», разные на каждой из занимаемых плоскостей, так же как и в декорации северо-западной камеры на хорах (правда, несколько иным способом), способствовали как бы разворачиванию поверхностей, своеобразному растягиванию, трансформации внутреннего пространства.

Активное использование геометрического, «брускового» орнамента и разнообразные приемы его интерпретации составляли отличительную особенность феофановского живописного ансамбля, выделяя его не только среди очень близких по времени стенописей Великого Новгорода, также исполненных не без помощи пришлых мастеров, но и среди ансамблей монументальной живописи византийского мира.

Структурно осмысленный «брусковый» орнамент, известный по декорациям эллинистических и раннехристианских гробниц, где в качестве карниза он отмечал переход от стен к сводам, постепенно утратил свои конструктивные качества. В X–XI вв. этот орнамент играл роль простого декоративного обрамления наряду с другими фризами и далее следы его теряются, хотя, скорее всего, он продолжал существовать подспудно в своего рода вторичном использовании, в очень мелком масштабе.

Некоторый интерес к рассматриваемому орнаменту вновь оживился во второй половине XIII в. в связи с новой волной обращения к эллинистическим традициям и интересом к трехмерным орнаментальным формам. Однако простые модели «брусковых» фризов не имели особого распространения в живописных декорациях памятников византийского круга в XIV в. Это касается как памятников раннепалеологовской эпохи, так и произведений второй половины XIV в. Живопись таких известнейших раннепалеологовских ансамблей, как Кахрие джами (1316–1321), Фетхие джами (около 1315) в Константинополе и Св. Апостолов в Фессалониках (1310–1314), Богородицы Одигитрии (Афендики) в Мистре (1313–1322), отличалась активным интересом к эллинистическому наследию, что неоднократно отмечалось исследователями [Demus, 1975; Belting et al., 1978; Nikonanos, 1986], и в том числе вниманием к орнаментальным мотивам античного и раннехристианского искусства. Однако, за исключением фресковой части декорации церкви Св. Апостолов в Фессалониках, где активно использовался орнамент геометрических типов, предпочтение отдавалось прежде всего флоральным мотивам [Яковлева, 2015. С.139–150], в первую очередь изображениям аканфа, приобретавшего фантастические формы, так называемому *acanthus scroll* [Chatzidakis, 1994. P.187, 214–218; Bakirtzis et al., 2012. P.308], пальметтам в разных композиционных сочетаниях, а также классической *Vitruvian scroll frieze* или *Vitruvian wave* [Harris, 1977. P.566], бегущей волны.

При этом в константинопольских памятниках, в частности в декорации Кахрие джами, например в сцене «Исцеление дочери Иаира», «брусковый» орнамент использовался в качестве детали архитектурного стаффажа. Подобным же образом этот орнамент использовался и в росписях византийского круга на Балканах, например в декорации церкви Богородицы Одигитрии в Пече (около 1337 г.) [Hamann-MacLean, 1963. Taf.105–106]. Роль этого орнамента оставалась своего рода вспомогательной и в стенописях Грузии, в том числе в церкви Св. Георгия в Сори (первая половина XIV в.) [Чичинадзе, 1985. С.49]. Фриз из «брусковых» форм, представленных уже непосредственно в декорации, существует в церкви Св. Андрея на Треске под Скопле (1388–1389). Однако характер мотивов и приемы их воспроизведения существенно отличаются от интересующего нас орнамента.

Не встречается «брусковый» орнамент и в дошедших до нас стенописях, созданных на русской почве и, собственно, на Новгородской земле. Исключение составляют лишь фрески в новгородской церкви Успения Богородицы на Волотовом поле (время создания которых разными исследователями оце-



ил.4 Напольная мозаика с изображением четырех времен года. III–IV вв. (?)  
Археологический музей в Като-Пафос, Кипр  
fig.4 Floor mosaic depicting the four seasons. 3<sup>rd</sup>–4<sup>th</sup> centuries (?)  
Archaeological Museum in Kato Paphos, Cyprus

нивается по-разному — от 1360-х до 1390-х гг.), где локально использовался фриз с «брусковым» орнаментом, наряду с консольными и городчатыми фризами, а также многообразными растительными мотивами.

Мотивы палеологовского орнамента, безусловно, были известны на Руси и тем более в Великом Новгороде. Из летописей мы знаем, что в 1338 г. артель греческих художников расписала церковь Входа в Иерусалим в Новгородском кремле [НПЛ. С.348]. Безусловно, к тому же времени относится и появление на Руси мотивов орнаментального репертуара палеологовского искусства, однако их типология едва ли отличалась от известных нам примеров.

Итак, на сегодняшний день столь последовательное и столь многовариантное использование Феофаном Греком «брускового» орнамента в церкви Спаса на Ильине представляется явлением по-своему уникальным, хотя в целом появление пространственных фризов с геометрическими элементами, представленными в трех измерениях, отвечало основным тенденциям развития орнаментики в живописных ансамблях стран византийского ареала второй половины XIII — XIV в., общему интересу палеологовского искусства к античности. Однако в константинопольских памятниках он проявлялся в основном, как уже упоминалось, во внимании к мотивам фантастического растительного орнамента в искусстве поздней античности и в меньшей степени



5



6



7

**ил.5** Феофан Грек. Декоративная панель с имитацией *opus sectile* в наосе церкви Спаса на Ильине в Новгороде. 1378 г. Фрагмент

**fig.5** Theophanes the Greek. Decorative panel with imitation of *opus sectile* in the naos of the Church of the Savior on Ilyin Street in Novgorod. 1378. Fragment

**ил.6** Фреска с имитацией *opus sectile* в алтарной части росписи церкви Федора Стратилата на Ручью в Новгороде. 1380–1390-е гг. Фрагмент

**fig.6** A fresco with an imitation of *opus sectile* in the altar part of the painting of the Church of St. Theodore Stratilates on the Brook in Novgorod. 1380–1390s Fragment

**ил.7** Настенное изображение *opus sectile*. Археологический музей в Като-Пафос, Кипр. Фрагмент

**fig.7** Wall image of *opus sectile*. Archaeological Museum in Kato Paphos, Cyprus. Fragment

в обращении к геометрическому «архитектурному» орнаменту. Используемые варианты и приемы интерпретации последнего в столичных ансамблях восходили, скорее, к промежуточным источникам, в частности к образцам в рукописях средневизантийского периода. Масштаб, колористическое решение и, наконец, местоположение такого рода орнамента были весьма далеки от иллюзионистических приемов изображения его древнейших прообразов. Мотивы, входившие в орнаментальный репертуар столичных памятников, безусловно, имели ретроспективный характер, однако их сочетание было не лишено эклектизма, во многих случаях есть больше оснований говорить о своеобразной интерпретации древних орнаментальных форм, нежели об их воспроизведении [Pappalardo, Ciardiello, 2012. P.144].

Между тем «брусковый» орнамент, использованный Феофаном Греком в стенописи Спаса на Ильине напрямую восходит к искусству античности и раннехристианского времени. Подобный тип орнамента известен прежде всего по напольным мозаикам во множестве сохранившихся в разных ареалах византийского мира, но прежде всего в Греции, на Кипре, в мозаиках греческих островов. При этом он воспроизводится византийским мастером, по сути, в чистоте, без каких-либо существенных изменений. Изображенные в боковом ракурсе «бруски» в камере на хорах новгородского храма сопоставимы, например, с орнаментальным фризом из напольной мозаики Sterea Hellas в Фессалониках второй половины III в., с фризами из напольной мозаики римского времени с изображением четырех времен года из Археологического музея в Като-Пафос на Кипре [ил.4]. Образцы призмобразных форм, подобных тем, что изображены в апсиде Спаса на Ильине, представлены в том числе в напольной мозаике из комплекса Галерия в Фессалониках, первой четверти IV в.

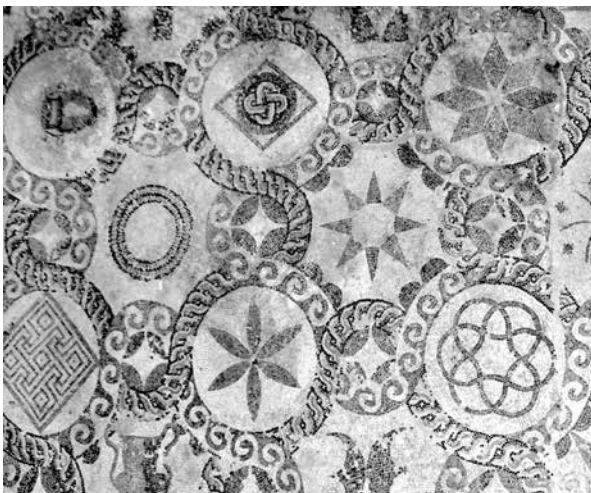
Об особой роли геометрического «архитектурного» орнамента в системе живописи Спасо-Преображенского храма свидетельствует использование и прием воспроизведения еще одного характерного мотива — «гофрированной» розетки, называемой также вертушкой, или «солнечником». Фрагмент ее уцелел на северной щеке северо-западной арки прохода из подкупольного пространства к лестнице, ведущей на хоры.

Воспроизведения такого рода розеток существуют в позднеантичных и в раннехристианских напольных мозаиках, где, видимо, еще сохранялось их значение в качестве соляных символов. Характерно при этом, что в напольных мозаиках они встречаются в сочетании с элементами «брускового» орнамента.

Такого рода модели геометрического пространственного орнамента сочетались в системе живописи Спаса на Ильине с воспроизведением мраморной облицовки и декоративных форм *opus sectile*. Имитирующие мраморную облицовку участки росписи находятся в жертвеннике. Фрагмент панели с воспроизведением приема *opus sectile* сохранился в наосе храма [ил.5], возможно, составляя часть его строгой декоративной системы. Дискообразный элемент в ее верхней части, заполнение которого не просматривается,



8



9

**ил.8** Феофан Грек. Пелена с орнаментированными медальонами в алтаре церкви Спаса на Ильине в Новгороде. 1378 г. Фрагмент

fig.8 Theophanes the Greek. Shroud with ornamented medallions in the altar of the Church of the Savior on Ilyin Street in Novgorod. 1378. Fragment

**ил.9** Напольная мозаика. III–IV вв. (?). Археологический музей в Като-Пафос, Кипр

fig.9 Floor mosaic. 3<sup>rd</sup>–4<sup>th</sup> centuries (?). Archaeological Museum in Kato Paphos, Cyprus

напоминает множественные медальоны с облачным заполнением в росписи церкви Федора Стратилата на Ручью.

Обращение к декорации этого новгородского памятника, не только территориально, но и хронологически наиболее близкого к стенописи Спаса на Ильине (1370–1380-е гг.?), в известной мере может дополнить наши представления об орнаментальном репертуаре, использованном Феофаном Греком. Во фресках Федоровской церкви во множестве встречаются мотивы *opus sectile* — преимущественно ромбовидные формы с разного рода заполнением [ил.6], медальоны — сферы с облачным заполнением и вариации мотива *relta*, характерные в том числе для декораций римского времени и более поздних [ил.7]. Не исключено, что они использовались и в стенописи Спаса на Ильине, не сохранившись там.

О необычности принесенных Феофаном Греком пространственных орнаментальных моделей и собственно системы архитектурного орнамента свидетельствует их «неприживаемость» на новгородской и вообще на древнерусской почве, отсутствие, насколько возможно судить на основании сохранившихся памятников, интереса к такого рода декорации.

Однако еще один вид орнаментального декора, также для того времени уникального как для древнерусской монументальной живописи, так и для памятников византийского круга, в свою очередь, позволяет говорить об особом интересе Феофана Грека к искусству античности [ил.8]. Говоря об этом художественном явлении, мы имеем в виду не только типологические особенности собственно орнамента, составляющего композиции медальонов в алтарной части росписи Спасо-Преображенского храма, но самую их совокупность, прием их размещения. В отличие от пространственного геометрического орнамента, декор такого типа с того времени получил долгую жизнь в стенописных ансамблях, создававшихся на Руси.

Мощный, сильно стилизованный растительный орнамент в медальонах играл особую роль в декоративной системе росписи храма Спаса на Ильине. Набор его элементов в каждой отдельной композиции ограничивался одним или двумя и не повторялся.

Этот феофановский орнамент имеет сложную природу. Он синтезирован из элементов и форм разных эпох и стилей, переработанных в целостные и органичные, строго построенные композиции. Некоторые его мотивы представляют собой переосмысление традиционной пальметты, в которой сочетается лапидарность и пластичность крупных центральных элементов с изощренностью проработки боковых ответвлений. В известной мере эклектичный, этот орнамент в тех образцах орнаментальных медальонов из росписи Спасо-Преображенского храма, которые дошли до нас, отличается высоким артистизмом, изысканностью, идеальной завершенностью композиционных решений, целостностью общей концепции.

Известно, что «во множестве случаев и во все эпохи византийские архитекторы, конструкторы и декораторы рассматривали более древние произведения, каков бы ни был их возраст, как образцы для своих творений»

[Grabar, 1968. P.21]. В орнаментальной сфере стилистическая многослойность, диапазон возможных заимствований были шире и разнообразнее, чем в какой-либо иной.

Масштаб творческой личности Феофана Грека столь значителен, что любые объяснения побуждений, причин, приведших к появлению в его росписи тех или иных новых для нас декоративных приемов, форм, мотивов, едва ли могут быть адекватны истинной ситуации. Во всяком случае, те образцы орнаментированных медальонов, которые известны нам по памятникам палеологовской живописи (использованные в верхних зонах храмовой декорации, как правило, в замках арок), как в столичных вариантах, в частности в мозаиках Кахрие джами, так и во фресковых ансамблях на Балканах, имели совсем иную природу.

Зато медальоны с разного рода орнаментальным заполнением активно использовались в напольных эллинистических мозаиках на греческих островах, например на Делосе [Dunbabin, 1999. P.31. Fig.30,31], на Кипре [ил.9], в римских провинциях [ibid. Pl.17] и др.

Насколько позволяют судить сохранившиеся росписи, такого рода декорации пелены, подобные медальоны с монументальным, мощным орнаментом, столь отчетливо доминирующим во фризе, как и характер трактовки его мотивов, — явление необычное для искусства византийского круга не только последней четверти XIV в., но и предшествующей поры. На изображениях пелен в живописи балканских храмов, используемых либо в капеллах (как в Сопочанах), либо в алтарных частях, чаще всего в диаконнике и жертвеннике, графичный, монохромный, сильно стилизованный растительный орнамент, как правило, сердцевидных развитых форм также не имеет активного характера, имитируя узоры на тканях. Для русских стенописей XII–XIII вв. традиционным было изображение светлых пелен иногда с контурным орнаментом, воспроизводящим узор ткани.

Монументальный, «тяжелый» орнамент пелены в алтаре храма Спаса на Ильине представляется явлением для своего времени действительно уникальным. Система орнаментированных медальонов на пелене с начала XV в. широко использовалась в русских стенописях на протяжении более чем столетия, в известной степени завершив свое развитие в росписи Дионисием собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (1502), хотя в несколько иных вариантах встречается и позднее.

Интерес византийского мастера к античному наследию, к строгим, лаконичным формам геометрического орнамента античности, как представляется, мог определяться рядом причин. И среди них: возможная связь мастера с Грецией, памятниками Фессалоник, греческих островов, с Кипром — сохранившиеся там напольные мозаики изобиливали подобными моделями; общий процесс эволюции орнаментальных форм в византийском искусстве, пресыщенность фантастической растительной флорой, преобладающей в памятниках первой половины XIV в.; определенная концепция декоративного убранства храма, отвечающая его архитектурным особенностям.

#### ЛИТЕРАТУРА

- НПЛ — Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / Под ред. и с предисл. А.Н.Насонова. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. 642 с.
- Чичинадзе И.А. Роспись Сорской церкви. Тбилиси, 1985 (на груз. языке).
- Яковлева М.И. Античные истоки в орнаменте мозаичных ансамблей раннепалеологовской эпохи // Вестник РГГУ. Серия Философия, Социология. Искусствоведение. 2015, № 1. С.139–150.
- Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nicolaidou E., Mavropoulou-Tsioumji Ch. Mosaics of Thessaloniki 4<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> century. Athens: Kapon Editions, 2012. 359 p.
- Belting H., Mango C., Mouriki D. The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Djami) at Istanbul // Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Distributed by J.J. Augustin Publ. Washington, 1978. 118 p.
- Chatzidakis N. Greek Art: Byzantine Mosaics. Athens: Ekdotike Athenon S.A., 1994. 269 p.
- Demus O. The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art // The Kariye Djami. Vol. 4: Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background / Ed. by P.A. Underwood. Princeton, 1975. P.109–160.
- Dunbabin K.M.D. Mosaics of the Greek and Roman World. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 357 p.
- Grabar A. L'Art du Moyen âge en Europe orientale. Paris: Albin Michel, 1968. 243 p.
- Hamann-MacLean R. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Giessen: W. Schmitz, 1963. 39 s., 169 t.
- Harris C.M. Illustrated Dictionary of Historic Architecture. New York: Dover Publications, 1977. 596 p.
- Nikonanos N. Church of the Holy Apostle in Thessaloniki. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1986. 72 p.
- Pappalardo U., Ciardiello R. Greek and Roman Mosaics. New York: Abbeville Press, 2012. 320 p.

#### НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Феофан Грек и античность. Некоторые замечания

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Орлова Мария Алексеевна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д.5, Москва, Российская Федерация, 125009. maria-orlova@mail.ru

#### АННОТАЦИЯ

О стенописных произведениях Феофана Грека, выдающегося византийского художника, работавшего на Руси, известно в основном из письменных источников. Единственное достоверно сохранившееся его произведение — роспись церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде 1378 г. Уцелевшие ее фрагменты позволяют судить (хотя далеко не в полном объеме) в том числе и об орнаменте, использованном Феофаном. Преимущественно это геометрический пространственный орнамент из так называемых *boxes*, «брусков», представленных в разных проекциях. Этот характерный для античного искусства орнамент, судя по всему, играл существенную роль в общей декоративной системе росписи. Для палеологовского искусства он необычен при всем интересе этого искусства к орнаментальным формам эллинистической и раннехристианской эпох. Он проявлялся в основном в интерпретации флоральных мотивов.

Декорация еще одного новгородского памятника и территориально, и хронологически близкого к росписи Спаса на Ильине — к росписи церкви Федора Стратилата на ручью, 1370–1380-х гг. — может дополнить наши представления об орнаментальном



репертуаре Феофана Грека. Там во множестве встречаются мотивы *opus sectile* — преимущественно ромбовидные формы с разного рода заполнением, медальоны с облачным заполнением и вариации мотива *pelta*, характерные в том числе для декораций римского времени и более поздних. Не исключено, что они же использовались и в стенописи Спаса на Ильине. Привнесенный Феофаном Греком набор орнаментальных моделей, напрямую восходящих к памятникам античной древности, возможно, какое-то время использовался его русскими учениками и последователями, во всяком случае, на новгородской почве.

Интерес византийского мастера к античному наследию, к строгим, лаконичным формам геометрического орнамента античности, вероятно, определялся рядом причин. И среди них: возможная связь мастера с Грецией, памятниками Фессалоник, греческих островов, с Кипром — там сохранившиеся напольные мозаики изобиловали подобными моделями; общий процесс эволюции орнаментальных форм в византийском искусстве, пресыщенность фантастической растительной флорой преобладающей в памятниках первой половины XIV в.; определенная концепция декоративного убранства новгородского храма Спаса на Ильине улице, отвечающая его архитектурным особенностям.

#### Ключевые слова

«Брусковый» орнамент, медальоны на пелене, система декорации, Спас на Ильине, византийский орнамент.

#### TITLE

Theophanes the Greek and Antiquity. Some Remarks

#### AUTHOR

Orlova, Maria Alekseevna — Full Doctor, leading researcher, State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, 125009, Moscow, Russian Federation, maria-orlova@mail.ru

#### ABSTRACT

We know mainly from written sources about the murals of Theophanes the Greek, an outstanding Byzantine artist who worked in Russia. The only authentically preserved work of his is the painting of the Church of the Savior on Ilyin Street in Novgorod the Great of 1378. Its surviving fragments allow us to judge (although not in full) about the ornament used by Theophanes. Mostly it is a geometric spatial ornament from the so-called boxes, bars, painted in different projections. This ornament, characteristic of ancient art, apparently played a significant role in the general decorative system of painting. For Palaiologan art it is still unusual, taking into account the interest of this art in the ornamental forms of the Hellenistic and early Christian eras. It manifested itself mainly in the interpretation of floral motifs.

The decoration of another Novgorod monument, both territorially and chronologically close to the mural painting of the Church of the Savior on Ilyin street - the painting of the Church of St. Theodore Stratilates on the Brook, 1370–1380s — can complement our understanding of the ornamental repertoire of Theophanes the Greek. There we come across many *opus sectile* motifs — mostly diamond-shaped forms with various kinds of filling, cloud-filled medallions and variations of the *pelta* motif, which are also characteristic of decorations of the Roman period and later. It is possible that they were also used in the murals of the Church of the Savior on Ilyin street. The set of ornamental models introduced by Theophanes the Greek, which directly date back to the monuments of ancient antiquity, may, perhaps, have been used for some time by his Russian students and followers, at least in Novgorod.

A number of reasons probably determined the interest of the Byzantine painter in the ancient heritage, in the strict, laconic forms of the geometric ornament of antiquity. And among them:

the possible connection of the painter with Greece, the monuments of Thessaloniki, the Greek islands, with Cyprus — there the surviving floor mosaics abounded with similar models; the general process of the evolution of ornamental forms in Byzantine art, the saturation of the fantastic plant flora prevailing in the monuments of the first half of the 14<sup>th</sup> century; a certain concept of the decoration of the Novgorod Church of the Savior on Ilyin street, corresponding to its architectural features.

#### KEYWORDS

The Church of the Savior on Ilyin Street in Novgorod, boxes, bars, painted in different projections, decoration system, byzantine ornament.

#### REFERENCES

- Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nicolaidou E., Mavropoulou-Tsioumj Ch. *Mosaics of Thessaloniki 4<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> century*. Athens, Kapon Editions, 2012. 359 p.
- Belting H., Mango C., Mouriki D. The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Djami) at Istanbul. *Washington, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies*, Distributed by J.J. Augustin, Publisher, 1978. 118 p.
- Chatzidakis N. *Greek Art: Byzantine Mosaics*. Athens: Ekdotike Athenon S.A., 1994. 269 p.
- Chichinadze I.A. *Rospis' Sorskoj cerkvi (Painting of the Sorsk church)*. Tbilisi, 1985 (in Georgian).
- Demus O. The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art. *The Kariye Djami. Vol. 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*. Ed. by P.A. Underwood. Princeton, 1975, pp. 109–160.
- Dunbabin K.M.D. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge University Press, 1999. 357 p.
- Grabar A. *L'Art du Moyen âge en Europe orientale*. Paris, Albin Michel, 1968. 243 p. (in French).
- Hamann-MacLean R. *Die Manumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*. Giessen, W. Schmitz, 1963. 39 s., 169 t. (in German).
- Harris C.M. *Illustrated Dictionary of Historic Architecture*. New York, Dover Publications, 1977. 596 p.
- Nasonov A.N. (ed.). *Novgorodskaya pervaya letopis' starshego i mladshhego izvodov (The First Chronicle of Novgorod)*. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR Publ., 1950. 642 p. (in Russian).
- Nikonanos N. *Church of the Holy Apostle in Thessaloniki*. Thessaloniki, Institute for Balkan Studies, 1986. 72 p.
- Pappalardo U., Ciardiello R. *Greek and Roman Mosaics*. New York, Abbeville Press, 2012. 320 p.
- Yakovleva M.I. Antique origins in the ornament of mosaic ensembles of the early Paleolog era. *Vestnik RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Iazykoznanie. Kul'turologiia" (RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series)*, 2015, no. 1, pp. 139–150 (in Russian).

## Криптограмма Дионисия Суздальского<sup>1</sup>

© 2022

УДК 73.03(470.24-25)"13"

ББК 85.13(2)

Ц18

Поступила в редакцию 29.10.2022

Ковчег архиепископа Дионисия Суздальского, происходящий из Благовещенского собора Московского Кремля, был создан в 1383 г. по заказу суздальско-нижегородского князя Дмитрия Константиновича как вместилище реликвий Страстей Христовых, привезенных из Константинополя архиепископом Дионисием, вернувшимся на Русь 6 января этого года [ПСРЛ. Т.15. С.147–148]<sup>2</sup> [ил. 1]. Торжественно перенесенный из Суздаля в Москву в 1401 г., ковчег стал одной из главных реликвий великокняжеского дома. В духовной Василия Дмитриевича 1417 г. он упомянут как «Большие страсти», открывая перечень святынь, которыми великий князь благословил своего наследника [Духовные и договорные грамоты, 1950. С. 59].

Как выдающееся произведение древнерусского декоративно-прикладного искусства ковчег изучен к настоящему времени весьма основательно. Относительно места его изготовления высказывались разные точки зрения. В новейшем исследовании памятника И.А. Стерлигова приходит к выводу об исполнении ковчега в Нижнем Новгороде и характеризует его как единственный значительный памятник полностью утраченной художественной культуры Нижегородского княжества эпохи его расцвета [Стерлигова, 1999. С. 300]. Историкам древнерусской письменности ковчег известен в первую очередь по публикации его многочисленных надписей, осуществленной Б.А. Рыбаковым [Рыбаков, 1964. С. 46–47]. Помимо традиционных подписей к священным фигурам эти надписи включают следующие тексты: 1) подпись к главной ре-

- 1 Статья написана в рамках проекта РФФИ № 21-59-14005 «Хожения и эпиграфика: паломнические надписи, географическая мобильность и благочестие между Византией и Русью (V–XV века)».
- 2 Основную литературу о памятнике см.: [Маханько, 2014. С.182–183]. Высококачественное фотовоспроизведение см.: URL: <https://collectiononline.kreml.ru/entity/OBJECT/41950?query=ковчег+дионисия&index=0> (дата обращения: 14.12.2022).



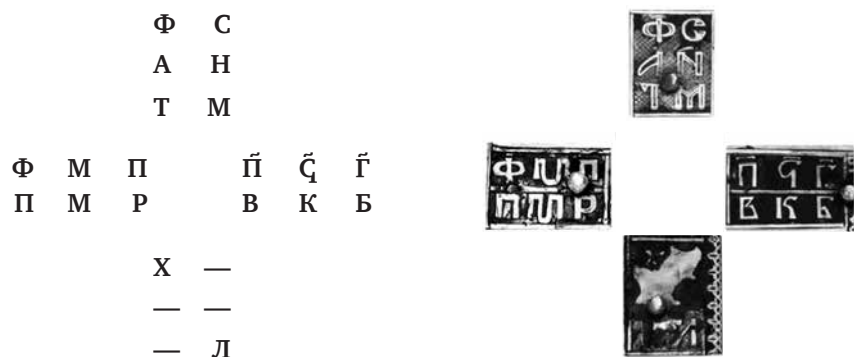
ил.1 Ковчег  
Дионисия  
Суздальского. Оклад  
1383 г.

fig.1 Ark  
of Dionysius  
of Suzdal. Cover  
1383

ликов — частице Истинного креста, помещенная четырьмя порциями у концов крестообразного углубления в центре ковчега; 2) примыкающая к этой надписи тайнопись из 24 крупных букв; 3) кольцеобразные надписи вокруг 16 оконеч, называющие содержащиеся в них реликвии; 4) расположенная по периметру основного квадрата летопись, излагающая историю приобретения реликвий в Константинополе, их доставки на Русь архиепископом Дионисием и создания ковчега князем Дмитрием Константиновичем. Соединение имен этих двух деятелей ставит ковчег в ближайшее отношение к Лаврентьевской летописи 1377 г., написанной по благословлению тогда еще епископа Дионисия для князя Дмитрия Константиновича. Дионисия, чья богословская образованность была высоко оценена не только на Руси, но и в Византии, И.А. Стерлигова [Стерлигова, 2000. С. 48–50] считает автором общей программы Ковчега, замечая, что надписи, «отличающиеся изяществом слога и пространностью, могут быть несомненно включены в корпус литературных произведений Дионисия Суздальского». Правда, собственно «корпус» сочинений прославленного архиерея ограничивается одним текстом — грамотой псковскому Снеготорскому монастырю 1387 г. Но от этого значение надписей ковчега для характеристики личности Дионисия только возрастает.

Хотя передача Б.А. Рыбаковым текстов надписей ковчега была в ряде моментов уточнена в последнем описании памятника [Там же. С. 46], их комплексный филологический анализ до сих пор не предпринимался и остается актуальной задачей. Предваряя его, мы в настоящей заметке сосредоточимся

на одной надписи — до сих пор не прочитанной тайнописи по сторонам центрального креста. Ее, как уже было сказано, образуют 24 крупного размера буквы, размещенные блоками по шесть букв в четырех прямоугольных рамках по сторонам крестообразной подписи к частице Истинного креста. Над некоторыми из букв стоят титла, с полной уверенностью идентифицируемые только над буквами в верхнем ряду правого сегмента. Нижняя четверть надписи повреждена, и в ней читаются только две буквы из шести. Схематически расположение надписи выглядит так:



Б.А. Рыбаков только упомянул «четыре криптограммы, пока не расшифрованные» [Рыбаков, 1964. С.47]. Подробнее других высказалась о криптограмме И.А. Стерлигова: «По сторонам этой надписи (подписи к частице Креста. — А.Г.) — по шесть крупных букв в две строки, большинство из них под титлами. Значение их неясно, вероятно, это обозначение эпитетов креста. В литературе существует мнение, что это начальные буквы греческих слов, однако последняя буква внизу — русская («буки»). Безусловно греческая здесь лишь «коппа» (вторая вверху слева), но и это не дает нам оснований считать зашифрованный текст греческим, ведь «коппа», которая здесь под титлом, использовалась на Руси наряду со славянской «червь» для обозначения числа 90. Для XIV в. этот знак можно уже считать старинным, но все же употребляемым. Следует заметить, что все буквы кроме «буки» имеют цифровое значение, по всей видимости, здесь мы встречаемся с одним из видов литореи, где использовались буквенные значения цифр, причем буквы, не обозначающие числа, писались на своем месте. Будущая расшифровка этой надписи ковчега, к сожалению, усложняется и тем, что на нижней пластине из шести уцелели только две буквы» [Стерлигова, 1999. С.282–283].

Единственная известная нам попытка дешифровать тайнопись ковчега была сделана Е. Мутафовым в книге о христианской криптографии [Мутафов, 2017. С.76]. Приведенная им транскрипция в одном пункте расходится с записью И.А. Стерлиговой [Стерлигова, 2000. С.46], а именно, знак Ϛ Мутафов читает не как коппу, а как стигму (Στ); впрочем, эта часть надписи болгарским исследователем не комментируется. Относительно же начала текста он предполагает, что «Φ почти наверняка означает Φῶς [...], ΑΝ —

ανθρώπου, ΤΜ — τίμιου, Φ — φαίγγει, Μ — μυστήρια, Π — πάσα... = Φῶς [του] Ανθρώπου [του] Τίμιου Φαίγγει [τα] Μυστήρια Πάσα... или „Свет Праведного человека освещает все таинства...“. По мысли Мутафова, мы имеем дело с «репликой» буквосочетания ΦΧΦΠ — самой известной из тетраграмм, встречающихся в памятниках византийского и поствизантийского времени при изображениях креста. Эта тетраграмма однозначно раскрывается как Φῶς Χριστοῦ Φαίνει Πᾶσιν «Свет Христов светит всем»<sup>3</sup>. К сожалению, более близких параллелей, которые бы подкрепляли эту трактовку, Е. Мутафов привести не смог, а отсутствие интерпретации для трех других объединений букв делает ее сугубо гадательной<sup>4</sup>.

Между тем, сопоставляя тайнопись ковчега с тетраграммой ΦΧΦΠ, Е. Мутафов был в двух шагах от разгадки. Эта тетраграмма складывается из первых букв четырех шестибуквенных блоков, если читать их в порядке совершения крестного знамения при благословлении — сверху вниз, слева направо. В том же порядке читается и подпись к частице Истинного креста, к четырем частям которой примыкают блоки криптограммы. Но особенно замечательно следующее: при прочтении таким же образом букв, парных к образующим тетраграмму ΦΧΦΠ, мы получаем не что иное, как славянский перевод этой тетраграммы: С(Χ)ΠΒ — Свѣтъ Христовъ Просвѣщаетъ Всѣхъ. Алгоритм прочтения тайнописного текста выясняется таким образом с полной определенностью: его составляют не четыре «гексаграммы» (как это представлялось Б.А. Рыбакову и Е. Мутафову), а три пары традиционных тетраграмм в их греческой и славянской версиях. Вычислив этот алгоритм, прочесть остальное уже не составляет труда. Буквы в нижнем ряду верхнего блока и их соответствия в других блоках, расположенные в том же порядке, образуют пару акронимов, хорошо известную по греческим и славянским образцам «крестных словес»:

Τ[Κ]ΠΓ = Τόπος κρανίου Παράδεισος γέγονε  
 ΜΛΡΒ = Μῆστο Λοβное Ραι Βυсть.

Несколько сложнее обстоит дело со средней парой, в которой буквы на второй позиции, читавшиеся на нижнем блоке, в настоящее время утрачены как в греческой (Α-ΜϚ), так и в славянской (Η-ΜΚ) версиях. Однако лакуна в греческой версии заполняется однозначно: перед нами тетраграмма Α(Π)ΜϚ — одна из наиболее распространенных и рано засвидетельствованных на византийской почве. Н.В. Покровский [Покровский, 2001. С.356], обнаруживший

- 3 Фраза многократно засвидетельствована в виде надписи на византийских глиняных светильниках VI–VI вв., где она обычно выступает в полной записи, хотя встречаются и аббревиатуры, например ΦΧΦ [Loffreda, 2001. P.28. № 41; цит. по: Чаковская, 2019. С.46]. Древнейшим примером четырехбуквенного акронима ΦΧΦΠ считается надпись на процессионном кресте из Византийского и христианского музея в Афинах, датированном VI в. [Rhoby, 2013], однако систематически он появляется лишь начиная с XI в.
- 4 Приходится отметить и следующее недоразумение: введенный в заблуждение словом «ковчег», Е. Мутафов полагает, что ковчег Дионисия Суздальского — это рака святого.

ее в ватиканской рукописи слов Григория Богослова 1063 г. (Vat. gr. 463; в миниатюрах встречается и тетраграмма **ΦΧΦΠ**), раскрыл это сокращение как «**Αδάμ Πελτοκώς** или **Πρωτόπλαστος Μετέστη Σταυρῶ** (Адам падший или первозданный восстал крестом)». В настоящее время известно еще как минимум четыре версии, в разной степени расходящиеся между собой и одинаково удаленные от чтения Покровского [1]:

[2] **Ἀρχὴ Πίστεως Μωσαϊκός Σταυρός** [Geltzer, 1902. S. 441; Millet, Pagoire, Petit, 1904. P. 184];

[3] **Ἀρχὴ Πίστεως Μυστηρίου Σταυρός/Σταυροῦ** [Walter, 1997. P. 211; Babić, 1979. P. 8];

[4] **Ἅγιον Πάσχα Μυστηρίον Σταυροῦ** [Gamillscheg, 2015. S. 26];

[5] **Μαρτύριον Σταυροῦ Ἀνάστασις Πάντων** [Džurova, 2002. P. 69] (с иной последовательностью знаков).

Параллельная славянская версия тетраграммы на ковчеге Дионисия позволяет сделать выбор из этого набора альтернативных решений. Начальное **Н** исключает чтения [1], [4] и [5], а **М** на третьей позиции — варианты [3] и [4]. Единственное прочтение, выдерживающее этот «славянский тест», — [2]. Независимым образом его верифицирует раскрытие сокращения в трактате «О крестной силе», известном в русских списках с конца XV в. (см. публикацию текстов [Авдеев, 2009. С. 121–123]). В старейшем списке, читаемом в служебнике 1474 г. из собрания Троице-Сергиевой лавры, перечень «крестных словес» завершает триада, идентичная составу тетраграмм ковчега, только помещающая их в обратном порядке: «Начало вѣрѣ моисеискии кр(с)тъ. Мѣсто лобное раи бы(с). Свѣтъ Хѣвъ просвѣщает всѣ(х) на(с)» (РГБ. Ф. 304/1. Д. 223. Л. 176). Та же триада находится и при изображении креста в греческой рукописи XVII в. из собрания Центра славяно-византийских исследований им. Ивана Дуйчева в Софии (Cod. Suppl. D. gr. 1 [Džurova, 2002. P. 69])<sup>5</sup>. Как видим, состав тетраграмм ковчега отражает устойчивую традицию, сложившуюся на византийской почве и перенесенную на Русь.

Итак, криптограмма на ковчеге Дионисия Суздальского прочитывается как содержащая три греческие тетраграммы с параллельным славянскими версиями:

- 1 а. **ΦΧΦΠ**: **Φῶς Χριστοῦ Φαίνει Πᾶσιν**;
- 2 б. **С(Х)ΠВ**: **Свѣтъ Христовъ Просвѣщаетъ Всѣхъ**;
- 2 а. **Α(Π)ΜС**: **Ἀρχὴ Πίστεως Μωσαϊκός Σταυρός**;
- 2 б. **Н(В)МК**: **Начало Вѣрѣ Моисеискии Крестъ**;
- 3 а. **Τ[Κ]ΠΓ**: **Τόπος Κρανίου Παράδεισος Γέγονε**;
- 3 б. **МЛРБ**: **Мѣсто Лобное Раи Бысть**.

5 Те же три тетраграммы в сочетании с четвертой — **ΦΦΦΦ**, раскрытой как **θεοῦ θέα θεῖον θαῦμα**, выступают в граффито в монастыре Св. Наума под Охридом [Geltzer, 1902. P. 441]. С добавлением еще одного акронима — **ΤΤΔΦ** (**Τούτο τον Τύπον Δαίμονες Φρίττουσι**) эта четверка представлена на энколпионе 1772 г. из Ватопеда [Мутафов, 2017. С. 190] — расшифровка Хр. Андреева [Там же. С. 51].

Смысловая связь между тремя максимами, сочетание которых, как мы только что заключили, носит устойчивый характер, раскрывается при анализе их источников. Слова «Свѣтъ Христовъ Просвѣщаетъ Всѣхъ» представляют собой, как известно, возглас священника из Литургии Преждеосвященных даров. Произнося их, священник крестообразно осеняет народ свечником с зажженной свечой, чем и объясняется использование тетраграммы как подписи к кресту. Менее известно, что и слова «Мѣсто Лобное Раи Бысть» являются литургической цитатой. Из писавших о тетраграммах на это обратила внимание только Г. Бабич, указавшая на присутствие фразы **Τόπος κρανίου παράδεισος γέγονε** среди инципитов византийских гимнографических текстов в своде Э. Фолльери [Babić, 1979. P. 11; Follieri, 1963. P. 254]. Обращение к источникам показывает, что мы имеем дело со стихирой из Параклитика (как в греческой традиции именуется Октоих). В аналогичном индексе, составленном на материале древних славянских рукописей [Stern, 2008], соответствующий инципит отсутствует, но поиск в церковнославянском подкорпусе Национального корпуса русского языка обнаруживает его в стихире среды и пятницы 5-го гласа Октоиха: «Мѣсто лобное рай бысть: точію бо водрузися древо крестное, абіе израсти гроздь животный, тебе, Спасе, въ наше веселіе, слава тебѣ». Также среди песнопений среды и пятницы, но только 8-го гласа Октоиха, находится текст, к которому может восходить фраза «Начало Вѣры Моисеевъ Крестъ». Ср. в Октоихе: «Моисеевъ жезлъ проображаше честный крестъ твой, спасе нашъ: тѣмъ бо спасаеши, яко изъ глубины морскія, люди твоя челоуѣколюбче». Хотя, в отличие от двух других выражений, здесь мы имеем дело не с прямым цитированием, ясно, что стоящая за акронимом фраза имеет в виду именно жезл Моисея как прообраз Креста. Тот факт, что оба акронима, добавленные к «базисному» **ΦΧΦΠ**, связаны — как цитата и реминисценция — со службами среды и пятницы — дней, посвященных воспоминанию Страстей Христовых, далеко не случаен: именно в эти дни в Великий пост служится Литургия Преждеосвященных даров, к которой восходит сама базисная тетраграмма.

Охарактеризуем теперь место криптограммы ковчега в древнерусской традиции «крестных словес». А.Г. Авдеев, которому принадлежит наиболее полное исследование этой традиции, подразделяет ее развитие до конца XVI в. на три периода:

«— XII–XIV вв. Период зарождения традиции. Появление первых буквенных аббревиатур на крестах малых форм — энколпионах. К этому времени можно отнести общеупотребительные монограммы **IC XC**, **ЦРЬ СЛВЫ**, **НИКА**;

— последняя четверть XIV — первая половина XV в. Период совместного бытования греческих и славянских акронимов;

— последняя четверть XV — конец XVI в. Период создания собственно русских акронимов и их систематизации» [Авдеев, 2009. С. 120].

Прежде чем обратиться к интересующему нас второму периоду, сделаем два уточнения к характеристике первого. Ограничивать энколпионами сферу

употребления традиционной подписи к кресту **ИС ХС НИКА** не следует: она широко представлена и в храмовой эпиграфике древнейшего периода (см., например, [Медынцева, 1978. С. 72, 237 (рис. 56), № 72]). С другой стороны, недавние находки выявили два относящихся к домонгольскому времени примера акронима **ФХФП** (в Софии Новгородской и Спасо-Преображенском соборе Переславля-Залесского)<sup>6</sup>. Несмотря на это можно по-прежнему говорить о последней четверти XIV в. как о начале нового этапа в развитии традиции. По убедительному предположению А.Г. Авдеева, расширение круга «крестных словес» в этот период было одним из проявлений второго южнославянского влияния на древнерусскую культуру, при этом главный путь проникновения на Русь новых крестных акронимов лежал через Афон и Сербию. Самым ранним памятником, представляющим эту тенденцию, являются подписи к кресту на фреске в жертвеннике церкви Спаса Преображения на Ковалеве, роспись которой, датируемая 1380 г., была выполнена южнославянскими мастерами. Согласно описанию в [Авдеев, 2009. С. 107–109] здесь, помимо традиционного **ΙΣ ΧΣ Η Κ** (**НИКА**) представлена греческая тетраграмма **ΦΧΦΠ** и славянские аббревиатуры **ЦРЪ С(ЛВЫ)** и **Т К** («трость, копие»). При этом первая почему-то находится не на обычном месте вверху креста, а в его нижней части, под буквами **ТК**, которые, в свою очередь, расположены не в том порядке (**КТ**), в котором мы находим их в подписании орудий Страстей на крестах и иконах более позднего времени<sup>7</sup>. Причину этих отклонений разъяснила фотография, любезно предоставленная нам Т.Ю. Царевской [илл. 2]: на ней видно, что вместо лигатуры **ЦР** следует читать **ПР**, а вместо **С** (имеющего совсем другой вид в **ΙΣ**) — **Г** с частично утраченной, но просматриваемой горизонталью. Перед нами записанная в две строки тетраграмма **ТКПРГ** — **Τόλος Κρανίου Παράδεισος Γέγυνε**. Таким образом, фреска церкви Спаса на Ковалеве, действительно представляя самое раннее свидетельство новой волны использования «крестных словес» на Руси, содержит только греческие аббревиатуры.

На этом фоне ковчег Дионисия, практически синхронный ковчегской росписи, выглядит как произведение новаторское. На нем мы впервые на русской почве встречаем славянские версии крестных акронимов, причем в соположении с греческими версиями. Для южнославянской традиции этот параллелизм совершенно нехарактерен: Г. Бабиц, анализируя материал фресок сербских церквей XIII — XIV вв., приводит только один пример греко-славянского соответствия — пару **ТКПГ** ~ **МЛРБ** [Babić, 1979. P. 11], иллюстрируя первый член этой пары примером из Грачаницы, а второй — из церкви Св. Апостолов в Пече. Лишь в поствизантийское время, в росписи церкви Св. Георгия

<sup>6</sup> Обе надписи, прочитанные С.М. Михеевым, пока не опубликованы; используем материал готовящихся к изданию сводов надписей-граффити этих храмов.

<sup>7</sup> Характерно, что в каталог крестных аббревиатур, помещенный в приложении к статье А.Г. Авдеева [Авдеев, 2009. С. 133], надпись ошибочно включена в виде **КТ**, при том, что в тексте статьи [Там же. С. 107] она передана правильно.



илл. 2 Фреска в жертвеннике церкви Спаса Преображения на Ковалеве близ Новгорода. 1380 г.

fig. 2 Fresco in the altar of the Church of the Transfiguration of the Savior on Kovalevo. 1380

Кремиковского монастыря, датированной 1493 г., мы находим эту пару тетраграмм у подножия двух симметрично расположенных крестов, окруженных один славянскими, другой — греческими акронимами; при этом в остальном наборы акронимов не пересекаются [см. Караджова, 2004–2005. С. 420–421]. Редким исключением выглядит и гибридная тетраграмма **ФХПВ** (греч. **ΦΧΦΠ** + слав. **СХПВ**) в сербской Псалтири 1370 г. из Хиландаря [Там же. С. 424].

Еще одна редкая особенность акронимов ковчег — расположение букв у концов креста в порядке совершения крестного знамения. Обычные для (пост)византийских, сербских и русских тетраграмм способы оформления — запись в одну строку (с возможным разделением пополам вертикалью креста, по образцу универсального **ИС ХС НИКА**) или же помещение букв по одной в четырех секторах креста. А. Роби приводит лишь два поздних примера тетраграмм с тем же порядком расположения букв, что и на ковчеге: из парижской рукописи с произведениями патриарха Германа II (Cod. Par. Coisl. 278), где так записан акроним **ФХФП** (рукопись XIII в., но рисунок креста выполнен позже), и из уже упоминавшейся рукописи из собрания Центра Дуйчева (Cod. Suppl. D. gr. 1), где в этом порядке расположена тетраграмма **АПМС**, в то время как две другие, **ФХФП** и **ТКПГ**, занимают каждая одну строку [Phoby, 2018. S. 75–76, 78]. Из материалов Д. Караджовой этот порядок представлен лишь рисунком в сербском Райковом четвероевангелии XIV в. из собрания

Загребской академии наук [Караджова, 2004–2005. С. 442, рис. 7]. И здесь таким образом расположен только один из двух акронимов — ТКПГ, тогда как буквы другого — АПМС — помещены в секторах креста.

Как видим, на фоне византийско-славянской традиции «крестных словес» криптограмма ковчега Дионисия демонстрирует ярко выраженную индивидуальность. Известную ему форму христианской криптографии ее создатель модифицировал введением двух новых конструктивных принципов — соположения греческого и славянского текстов и нетрадиционного (и при этом символически более выразительного) крестообразного размещения букв. Последовательное проведение этих принципов придает криптограмме структурное единство и полную симметрию, которой подчинена иконография ковчега в целом (ср. расположение шестнадцати круглых оконеч с реликвиями в четырех секторах креста). Композиция криптограммы затрудняет вычленение текста отдельных акронимов из сложного целого, которое они образуют. Можно думать, что эта затрудненность входила в замысел автора. Если и в обычной сокращенной записи «крестные словеса» были воплощением эзотерического сакрального знания, то в такой, намеренно усложненной, форме они становились тайной «в квадрате». Буквы криптограммы, выделяющиеся своим размером — они почти вдвое больше букв остальных надписей ковчега, — не могли не вызывать повышенного интереса зрителя, побуждая его к интерпретации. Поскольку в последней четверти XIV в. «крестные словеса» были на Руси еще в новинку, справиться с этим вызовом мог лишь небольшой круг посвященных. Некоторую подсказку к прочтению криптограммы дает пространная подпись к помещенной в центре ковчега частице Истинного креста, читаемая, как уже было сказано, в том же порядке, что и буквы тетраграмм. Но эта подсказка одновременно дезориентирует, вызывая ложное восприятие четырех шестибуквенных блоков как кодирующих связные тексты.

Есть все основания считать, что автором уникальной криптограммы, венчающей детально разработанную иконографическую и текстовую программу ковчега, был сам архиепископ Дионисий, которого летописец, сообщая о возведении его на Суздальскую кафедру, характеризует как «мужа... хитра, премудра, разумна, промышлена же и расъсудна, изящена в Божественных писаниих, учителна и книгам сказателя» [ПСРЛ. Т. 15. С. 105]. Как авторское произведение Дионисия криптограмма оказывается важным, хотя и косвенным аргументом в вопросе о том, к какому монашескому течению принадлежал суздальский владыка, прославившийся устройством в своей епархии общежительных монастырей. Тот факт, что первым из них был Печерский Вознесенский монастырь в окрестностях Нижнего Новгорода, дал основание агиографической традиции, согласно которой Дионисий был выходцем из Киево-Печерского монастыря. Этой точке зрения, разделявшейся большинством церковных историков начиная с Евгения Болховитинова, в последнее время противопоставлена другая, предполагающая в Дионисии последователя и, возможно, ученика св. Григория Синаита († ок. 1346), под-

визавшегося на Афоне и в основанной им Парорийской обители в Болгарии. Свидетельство этого А.А. Булычев [Булычев, 2006. С. 92–93] видит в посвящении главного престола нижегородского Печерского монастыря не Успению Богородицы (что было бы естественно для киево-печерского постриженника), а Вознесению Христову: отсутствовавшие в ту эпоху в Константинополе и большинстве других центров православной ойкумены Вознесенские монастыри в немалом количестве существовали между тем на Афоне и в Сербии. «Балканские» предпочтения Дионисия усматривают и в составе икон, которые он, согласно гипотезе Г.В. Попова, привез из Византии для храмов своей епархии [Попов, 1994. С. 119–122]. Расшифровка криптограммы Дионисия хорошо согласуется с этой гипотезой: как уже говорилось, именно Афон и Сербия были территорией, на которой в XIII–XIV вв. процвела и с которой распространилась на Русь традиция «крестных словес».

Двуязычная криптограмма на крупнейшем русском реликварии своего времени, каким был ковчег Дионисия, должна была сыграть не последнюю роль в этой передаче традиции. В более широком контексте греко-русских культурных связей эпохи ее стоит сопоставить с еще одним текстом, имеющим прямое отношение к Дионисию Суздальскому, — выходной записью Лаврентьевской летописи 1377 г. Как обнаружил Г.М. Прохоров [Прохоров, 2014. С. 322–324], начало записи Лаврентия представляет собой перевод ямбического стихотворения, известного по колофонам целого ряда греческих рукописей XIII–XIV вв. Поскольку вдохновителем создания летописи (а по гипотезе Г.М. Прохорова [Прохоров, 2014. С. 329–360] — и ее редактором) был Дионисий, кажется вполне вероятным, что форму выходной записи подсказал Лаврентию именно он. В связи с этим обратим внимание на следующую графическую особенность памятника: начиная с Л. 150 Лаврентий регулярно записывает слово зѣло как .ѣ., то есть использует букву под титлом как идеограмму, читаемую как название этой буквы. Этот графический прием встречается в целом ряде русских рукописей второй половины XIV — начала XV в. (см. перечень: [Баранкова, 2013], без упоминания Лаврентьевской летописи). Сама хронология этих памятников подталкивает к тому, чтобы считать данную черту новшеством начального периода второго южнославянского влияния, что косвенно подтверждается обнаружением ее в хорватских глаголических памятниках XIV в. [MacRobert, 2008. P. 323]<sup>8</sup>. Обращает на себя внимание наличие среди русских рукописей, знающих этот прием, нескольких списков «Диоптры» Филиппа Пустынника. Последняя, как предполагается, была переведена на Афоне или в Парорийском монастыре в Болгарии в среде

<sup>8</sup> Этому, заметим, не противоречит окказиональное использование данного приема в памятниках домонгольского времени, например, в криптограмме при рисунке креста в Архангельском евангелии 1092 г. [Гиппиус, Михеев, 2021. С. 81–82]. Точно так же отдельные примеры тетраграммы ФХФП в памятниках этого периода не противоречат выводу о южнославянском источнике новой волны распространения «крестных словес» на исходе XIV в.

монахов-исихастов, связанных с Григорием Синаитом [Диоптра, 2008. С.29–51]. Нетрудно заметить связь между этой орфографической чертой и традицией «крестных словес», сокращениями которых также выступают буквы под титлами — с той разницей, что в этой традиции такая запись может читаться как любое слово, начинающееся с соответствующей буквы, а не только как ее азбучное название. Если Дионисий Суздальский действительно принадлежал к кругу учеников Григория Синаита, использование Лаврентием этого способа сокращения оказывается проявлением общей культурной ориентации его патрона, еще более выразительно заявившей о себе в криптограмме ковчега.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Авдеев А.Г. Из истории древнерусской эпиграфики и ставрографии. 3. К вопросу о происхождении и развитии буквенных акронимов на Голгофских крестах в Древней Руси // Проблемы теологии. Вып. 5. Материалы 5-й междунар. богословской науч.-практ. конф. Рос. гос. проф.-пед. ун-т. Екатеринбург: Изд-во РГППУ, 2009. С.103–162.
- Бульчев А.А. Из истории русско-греческих церковных и культурных взаимоотношений 2-й половины XIV столетия (судьба святителя Дионисия Суздальского) // Вестник церковной истории. 2006. № 4. С. 87–121.
- Гиппиус А.А., Михеев С.М. К прочтению записей Архангельского евангелия 1092 г. // Древняя Русь: вопросы медиевистики. 2020. № 2. С. 78–97.
- «Диоптра» Филиппа Монотропа: антропологическая энциклопедия православного Средневековья / Изд. подгот. Г.М. Прохоров, Х. Миклас, А.Б. Бильдюг; отв. ред. М.Н. Громов; Ин-т философии РАН; Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; Гос. исторический музей. М.: Наука, 2008. 733 с.
- Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV–XVI вв. / Подг. Л.В. Черепнин. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. 586 с.
- Караджова Д. За съдържанието за някои криптограми около изображението на кръста // Археологически прилози. 26–27. Београд, 2004–2005. С. 413–448.
- Маханько М.А. Ковчег архиепископа Дионисия Суздальского // Православная энциклопедия. Т. XXXVI. М., 2014. С. 182–184.
- Мутафов Е. Христианска криптография. Функционална типология на криптограмите в православното изкуство. София: Институт за изследване на изкуство БАН, 2019. 214 с.
- Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с.
- Попов Г.В. Древнейшая икона Иоанна Рыльского в России и Дионисий Суздальский. Опыт интерпретации документа конца XVI в. // Искусство Древней Руси. Проблемы иконографии. М.: Рос. Академия художеств, НИИ теории и истории изобразительного искусства, 1994. С. 117–135.
- Прохоров Г.М. Древнерусское летописание. Взгляд в неповторимое. СПб.: Изд-во О. Абышко, 2014. 416 с.
- Полное собрание русских летописей. Т. 15. 2-е изд. Вып. 1: Рогожский летописец. Пг., 1922.
- Рыбаков Б.А. Русские датированные надписи XI–XIV веков // Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. Е 1–44. М.: Наука, 1964. 48 с.

- Стерлигова И.А. Ковчег Дионисия Суздальского // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. С. 280–303.
- Стерлигова И.А. Ковчег Дионисия Суздальского // Христианские реликвии в Московском Кремле. М.: Радуница, 2000. С. 45–52.
- Чаковская Л.С. Светильники диалога: христианские лампы византийского периода с менорой и их культурный контекст // Вещь, символ, знак в славянской и еврейской культурной традиции. М.: Ин-т славяноведения РАН, 2019. С. 43–61.
- Яцимирский А.И. К истории ложных молитв в южно-славянской письменности. II. «Похвала Кресту» как молитва и толкования «крестных словес» // Известия отделения русского языка и словесности. Т. XVII, кн. 3. СПб., 1913. С. 22–51.
- Babić G. Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles // Byzance et les Slaves: études de civilisation, Mélanges Ivan Dujčev, Paris: Association des amis des études archéologiques des mondes byzantino-slaves et du christianisme oriental, 1979, pp. 1–13.
- Džurova A. Les codices unici dans Byzance après Byzance. Suppl. D. gr. du XVII<sup>e</sup> siècle, manuscrit inédit teint en pourpre du Centre de Recherches Slavo-Byzantines “Ivan Dujčev” (Notes préliminaires) // Palaeoslavica. 2002, Nr. 10/1, pp. 65–78.
- Gamillscheg E. Bemerkungen zu Kreuzdarstellungen mit Tetragrammen // Estudios bizantinos. 3 (2015), pp. 21–28.
- Gelzer H. Byzantinische Inschriften aus Westmakedonien // Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts, Athenische Abteilung, 1902, Nr. 27, pp. 431–444.
- Loffreda S. Light and Life. Ancient Christian Oil Lamps of the Holy Land. Jerusalem, Franciscan Printing Press, 2001. 56 p.
- MacRobert C.M. Alphabetic Suspension in Glagolitic and Cyrillic Manuscripts // Slovo. Sv. 56–57 (2006–2007). Zagreb, 2008, pp. 319–332.
- Rhoby A. Secret Messages? Byzantine Greek Tetragrams and Their Display // Ars-Hist Papers. 2013, no. 1. URL: <http://art-hist.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=72> (дата обращения: 20.10.2022).
- Rhoby A. “Das Licht Christi leuchtet allen” — Form und Funktion von Kreuzen mit Tetragrammen in byzantinischen und postbyzantinischen Handschriften // Byzantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders. Ed. E. Moutafov, I. Toth. Sofia, 2018, pp. 71–90.
- Walter Ch. IC XC NIKA. The Apotropaic Function of the Victorious Cross // Revue des études Byzantines, 1997, no. 55, pp. 193–220.

#### НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Криптограмма Дионисия Суздальского

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гиппиус Алексей Алексеевич — доктор филологических наук, академик РАН, ведущий научный сотрудник, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Старая Басманная ул., д. 21/4, Москва, Российская Федерация, 105066. [agippius@mail.ru](mailto:agippius@mail.ru)

#### АННОТАЦИЯ

Тайнописный текст из 24 букв, выделяющийся среди многочисленных надписей на ковчеге архиепископа Дионисия Суздальского (1383), до сих пор оставался нерасшифрованным. В статье показано, что он представляет собой билингву — соединение трех тетраграмм, кодирующих краткие речения, посвященные Кресту, и представленных

параллельно в греческой и славянской версиях. В таком прочтении криптограмма оказывается ключевым памятником традиции «крестных словес», перенесенной на Русь во второй половине XIV в. от южных славян и получившей на ее землях оригинальное развитие. Структурная уникальность криптограммы позволяет видеть в ней авторское произведение Дионисия Суздальского. Обращение Дионисия к данной форме ставрографии, процветавшей в XIII–XIV вв. в монастырях Афона и Сербии, косвенно подтверждает уже высказывавшееся мнение о его принадлежности к духовной традиции Афона, связанной со св. Григорием Синаитом.

#### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Ковчег Дионисия Суздальского, христианская криптография, ставрография, древнерусская эпиграфика, акронимы, тетраграммы русской церкви.

#### TITLE

Cryptogram of Dionysius of Suzdal

#### AUTHOR

Gippius, Alexei Alexeevich — Academician of the Russian Academy of Sciences, Doctor of Sciences, HSE University, 21/4 Staraya Basmannaya Ulitsa, Moscow, Russian Federation 105066. agippius@mail.ru

#### ABSTRACT

The 24-letter cryptogram, which stands out among the numerous inscriptions on the reliquary of Archbishop Dionysius of Suzdal (1383), has so far not been deciphered. The article shows that it is bilingual: we are dealing with a combination of three tetragrams, encoding brief sayings dedicated to the Cross and presented in parallel in the Greek and Slavonic versions. With this interpretation the cryptogram becomes a key monument of the tradition of «Cross sayings», which was brought to Russia in the second half of the 14<sup>th</sup> century from the Balkans and underwent original development in its land. The structural uniqueness of the cryptogram allows treating it as the work of Dionysius of Suzdal. Dionysius's use of this form of Christian cryptography, which flourished in the 13<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> centuries in the monasteries of Athos and Serbia, indirectly confirms the opinion already expressed that he belonged to the spiritual tradition of Athos associated with St. Gregory of Sinai.

#### KEYWORDS

Reliquary of Archbishop Dionysius of Suzdal, Christian cryptography, Old Rus epigraphy, acronyms, tetragrams.

#### REFERENCES

Avdeev A.G. From the history of ancient Russian epigraphy and stavrography. 3. On the issue of the origin and development of alphabetic acronyms on the Calvary crosses in Ancient Russia. *Problemy teologii. Vyp. 5. Materialy 5-j Mezhdunarodnoj bogoslovskoj nauchno-prakticheskoj konferencii. Ros. gos. prof.-ped. un-t. (Problems of theology. Issue 5. Materials of the 5th International theological scientific-practical conference. Russian State Vocational Pedagogical University)*. Ekaterinburg, RSVPU Publ., 2009, pp. 322–415 (in Russian).

- Babić G. Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. *Slaves: études de civilisation, Mélanges Ivan Dujčev*. Paris, Association des amis des études archéologiques des mondes byzantino-slaves et du christianisme oriental, 1979, pp. 1–13 (in French).
- Bulychev A.A. From the history of Russian-Greek church and cultural relations in the second half of the 14<sup>th</sup> century (the fate of St. Dionysius of Suzdal). *Vestnik cerkovnoj istorii (Church History Bulletin)*, 2006, no. 4, pp. 87–121 (in Russian).
- Chakovskaya L.S. Lamps of dialogue: Christian lamps of the Byzantine period with a menorah and their cultural context. *Veshch', simbol, znak v slavyanskoj i evrejskoj kul'turnoj tradicii (Thing, symbol, sign in the Slavic and Jewish cultural tradition)*. Moscow, Institut slavyanovedeniya RAN Publ., 2019, pp. 43–61 (in Russian).
- Dukhovnye i dogovornye gramoty velikikh i udel'nykh knyazey XIV–XVI vv. (*Spiritual and contractual letters of the great and appanage princes of the 14<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries*). Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1950. 586 p. (in Russian).
- Džurova A. Les codices unci dans Byzance après Byzance. Suppl. D. gr. du XVII<sup>e</sup> siècle, manuscrit inédit teint en pourpre du Centre de Recherches Slavo-Byzantines “Ivan Dujčev” (Notes préliminaires). *Palaeoslavica*, 2002, no. 10/1, pp. 65–78 (in French).
- Gamillscheg E. Bemerkungen zu Kreuzdarstellungen mit Tetragramen. *Estudios bizantinos*. 3 (2015), pp. 21–28 (in German).
- Gelzer H. Byzantinische Inschriften aus Westmakedonien. Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, 1902, Nr. 27, pp. 431–444 (in German).
- Gippius A.A., Miheev S.M. To the reading of the records of the Arkhangelsk Gospel of 1092. *Drevnyaya Rus': voprosy medievistiki (Ancient Russia: issues of medieval studies)*. 2020, no. 2, pp. 78–97 (in Russian).
- Gromov M.N., Prohorov G.M., Miklas X, Bil'dyug A.B. (eds.). “Dioptra” Filippa Monotropa: antropologicheskaya enciklopediya pravoslavnogo Srednevekov'ya (“Dioptra” by Philip Monotrope: An Anthropological Encyclopedia of the Orthodox Middle Ages). Moscow, Nauka Publ., 2008. 733 p. (in Russian).
- Karadzheva D. About the content for some cryptograms around the image of the cross. *Arheografski prilozi (Archaeological Appendices)*. 26–27. Belgrade, 2004–2005, pp. 413–448 (in Serbian).
- Loffreda S. *Light and Life. Ancient Christian Oil Lamps of the Holy Land*. Jerusalem, Franciscan Printing Press, 2001. 56 p.
- MacRobert C.M. Alphabetic Suspension in Glagolitic and Cyrillic Manuscripts. *Slovo. Sv.* 56–57 (2006–2007). Zagreb, 2008, pp. 319–332.
- Mahan'ko M.A. Ark of Archbishop Dionysius of Suzdal. *Pravoslavnaia Entsiklopediia (Orthodox Encyclopedia)*, vol. 36. Moscow, Tserkovno-nauchnyi tsentr Pravoslavnaia entsiklopediia Publ., 2010, pp. 182–184 (in Russian).
- Mutafov E. *Hristiyanska kriptografiya. Funkcionalna tipologiya na kriptogramite v pravoslavnoto izkustvo. (Christian Cryptography. A functional typology of cryptograms in Orthodox art)*. Sofia, Institute for Art Research, Bulgarian Academy of Sciences Publ., 2019. 214 p. (in Bulgarian).
- Pokrovskij N.V. *Evangelie v pamyatnikah ikonografii, preimushchestvenno vizantijskih i russkikh (The Gospel in the monuments of iconography, mostly Byzantine and Russian)*. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2001. 564 p. (in Russian).
- Polnoe Sobranie Russkikh Letopisei. T. 15: Rogozhskij letopisec (*Complete Collection of Russian Chronicles. 15: Rogozhsky historian*). Saint Petersburg, 1922. 136 p. (in Russian).
- Popov G.V. The oldest icon of John of Rylsky in Russia and Dionysius of Suzdal. Experience in interpreting a document of the late 16<sup>th</sup> century. *Iskusstvo Drevnej Rusi. Problemy ikonografii (Art of Ancient Russia. Iconographic issues)*. Moscow, Ros. Akad. hudozhestv, NII teorii i istorii izobraz. Iskusstv Publ., 1994, pp. 117–135 (in Russian).



- Prohorov G.M. *Drevnerusskoe letopisanie. Vzglyad v nepovtorimoe (Old Russian chronicle. A look into the unique)*. Saint Petersburg, Izdatel'stvo Olega Abyshko Publ., 2014. 416 p. (in Russian).
- Rhoby A. Secret Messages? Byzantine Greek Tetragrams and Their Display. *Ars-Hist Papers*. 2013, no. 1. URL: <http://art-hist.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=72> (accessed 20.10.2022).
- Rhoby A. "Das Licht Christi leuchtet allen" — Form und Funktion von Kreuzen mit Tetragrammen in byzantinischen und postbyzantinischen Handschriften. *Byzantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders*. Ed. by E. Moutafov, I. Toth. Sofia, 2018, pp. 71–90 (in German).
- Rybakov B.A. Russian dated inscriptions of the 11<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> centuries. *Arheologiya SSSR. Svod arheologicheskikh istochnikov. Vyp. E 1–44 (Archeology of the USSR. Code of archaeological sources. Issue E1-44)*. Moscow, Nauka Publ., 1964. 48 p. (in Russian).
- Sterligova I.A. *Ark of Dionysius of Suzdal. Blagoveshchenskiy sobor Moskovskogo Kremlya: Materialy i issledovaniya (Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin, Materials and Research)*. Moscow, State Moscow Kremlin Museums Publ., 1999, pp. 280–303 (in Russian).
- Sterligova I.A. *Ark of Dionysius of Suzdal. Hristianskie relikvii v Moskovskom Kremle (Christian relics in the Moscow Kremlin)*. Moscow, Radunica Publ., 2000, pp. 45–52 (in Russian).
- Walter Ch. IC XC NIKA. The Apotropaic Function of the Victorious Cross. *Revue des études Byzantines*, 1997, no. 55, pp. 193–220.
- Yacimirskij A.I. On the history of false prayers in South Slavic writing. II. "Praise to the Cross" as a Prayer and Interpretations of the "Words of the Cross". *Izvestiya otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti (Branch of the Russian language and literature)*. Vol. 17. Book 3. Saint Petersburg, 1913, pp. 22–51 (in Russian).

Т.Ю. Царевская

## Алексеевский крест как художественный феномен, обстоятельства его создания и место в жизни Новгорода

© 2022

УДК 73.03(470.24-25)"13"

ББК 85.13(2)

Ц18

Поступила в редакцию 29.10.2022

Каменный крест, созданный при новгородском архиепископе Алексии (1359–1388) и установленный его повелением на западном фасаде Софийского собора<sup>1</sup>, принадлежит к редчайшим образцам древнерусской монументальной пластики<sup>[илл. 1]</sup>. Причем уникален он не только из-за высокого качества резьбы высеченных на нем композиций или своей удивительной сохранности, но в силу действительной редкости такого изделия в виде и технике для искусства Древней Руси и, по всей вероятности, особой значимости в жизни новгородцев.

Историография столь незаурядного произведения внушительна, берет начало с середины XIX в.<sup>2</sup> Впервые развернутое описание памятника дал архиепископ Макарий (Миролюбов), который привел собственное прочтение надписей, находившихся тогда в более полном виде [Макарий (Миролюбов), 1861. С. 92–94]<sup>3</sup>. Основная часть последующих исследователей рассматривала Алексеевский крест в контексте изучения феномена типа «креста в круге» с точки зрения семантики формы [Шляпкин, 1907. С. 7, 75, 83 (49–84); Спицин, 1903. С. 203–234], генезиса самого явления каменного креста как такового [Преображенский, 2019. С. 533–536, в примеч. 285 на с. 535 — см. обзор мнений о связи новгородских

- 1 После реставрации 1958 г., в связи с использованием гипса для реконструкции утерянной в 1943 г. нижней ветви, находится в интерьере Софийского собора; с 1997 г. установлен слева от Успенского (Большого) иконостаса.
- 2 Первое упоминание об Алексеевском кресте находится в описи Софийского собора 1858 г., составленной прот. Петром Соловьевым [Описание Новгородского Софийского собора, 1858. С. 6, 7].
- 3 Самый первый снимок был сделан И.Ф. Барщевским в 1886 г. Негатив Алексеевского креста, на стекле, хранится в архиве Государственного музея архитектуры имени А.В. Щусева (№ 832 из архива фотографа). URL: <http://vma.muar.ru/ru/subjects/alekseevskiy-krestiv-veka-1886> (дата обращения: 05.12.2022).



ил.1 Алексеевский крест. 1385/1386 г. Софийский собор в Великом Новгороде  
fig.1 Alekseevsky Cross. 1385/1386 St. Sophia Cathedral in Veliky Novgorod

крестов «в круге» с различными традициями], его назначения<sup>4</sup>, но главным образом сосредоточиваясь на истолковании последовательности букв ОБЩАГОЛЪ, входящих в состав «летописной» надписи. Прочтение этой надписи, как и попытки датировки произведения, вызвало к жизни немало гипотез, однако и сейчас нельзя сказать, что загадок стало меньше<sup>5</sup>. При этом собственно изобразительные свойства произведения привлекались лишь в малой степени [Вагнер, 1980. С. 139; Николаева, 1984. С. 91], а особенности топографии креста на фасаде не

- 4 А.А. Спициным крест отнесен к числу поклонных храмовых [Спицин, 1903. С. 210, рис. 347]; И.А. Шляпкин считал его обетным: «Во избавление от грядущего зла или в знак благодарения за избавление от мимолетшего» [Шляпкин, 1906. С. 82–84]. См. также [Панченко, 2017. С. 407–413]. Е.В. Соленикова относила крест к памятным-поклонным-обетным-закладным [Соленикова, 1996. С. 4]. По мнению Г.К. Вагнера, Алексеевский (как и Людогощенский) крест соединил в себе памятную и поклонную функции [Вагнер, 1980. С. 110]. Большинство отечественных исследователей придерживаются классификации, предложенной А.А. Спициным и И.А. Шляпкиным [Шахнович, Бельский, 2009. С. 182].
- 5 Обстоятельный обзор вариантов прочтения и толкования — см.: [Бобрик, 2018. С. 114].

рассматривались совсем, хотя и то и другое представляется несомненно существенным для включения памятника в более конкретный контекст культурной жизни средневекового Новгорода и, соответственно, внесения большей ясности в понимание обстоятельств его появления. Именно этим аспектам предполагается уделить основное внимание в статье.

По своим очертаниям монументальный крест, вытесанный из светлого приильменского известняка (174 × 127 × 12 см), типологически является разновидностью креста в круге, хотя его ветви выходят за пределы окружности, намечаемой тонкими перемычками, а нижняя — несущая — ветвь оказывается заметно длиннее и шире остальных. Лицевая сторона украшена вырезанными в низком рельефе четырьмя композициями праздников из числа Господских, окружающими Распятие, расположенное в средокрестии: на верхней ветви — Благовещение, на левой — Рождество Христово, на правой — Сошествие во ад, на нижней — Вознесение<sup>6</sup>. Размещены они, если принять традиционный порядок чтения житийных иконных клейм, в соответствии с евангельским повествованием, т.е. начиная от Благовещения и кончая Вознесением, хотя, если читать по кругу, слева направо — «посолонь», также начиная от Благовещения, то последовательность сцен в точности соответствует календарному ходу праздников мартовского года и завершается Рождеством Христовым. В то же время состав избранных сцен представляет собой последовательное сочетание двух пар праздников неподвижного солнечного (Рождество и Благовещение) и подвижного лунного (Пасха и Вознесение) годового круга. По сути, они являют краткую версию церковного календаря, чей круговорот свершается относительно находящегося в центре Распятия с предстоящими, заключенного в прямоугольное обрамление, несколько укрупненного по сравнению с остальными сценами и тем самым уподобленного среднику иконы.

По внешней кайме, начиная слева, чуть ниже средокрестия, в направлении снизу вверх, проходит искусно вырезанная надпись, которая, обогнув левую и верхнюю ветви, спускается и заканчивается в верхней части правой ветви, значительно выше того уровня, где начинается, т.е. ее исполнитель по каким-то причинам пренебрег симметрией — возможно, стремясь расположить текст таким образом, чтобы имя архиепископа Алексия оказалось венчающим все изделие:

[ВЪ ЛЪ SW - -] <sup>7</sup>{ПИ}С{АНЪ} БЫ КР(С)ТЬ СЕИ І В НОВЪГОРОДЪ // ОБЩ{АГ}ОЛЪ • ПОВЕ{ЛЕ}{НИ}Ю{МЪ}БО{ЛЮ}Б{ИВ}{АГ}О •

- 6 Эта ветвь была отколота еще в начале XX в., а в годы Великой Отечественной войны — утрачена и впоследствии заменена гипсовой реконструкцией, сделанной на основании довоенных фотоснимков. О судьбе Алексеевского креста в годы войны и в послевоенный период [Лепшина, 2018/2. С. 25–32].
- 7 Со времени Второй мировой войны не читается весь фрагмент ВЪ ЛЪТО SW[.] в целом, знаки десятков и единиц были утрачены еще до начала изучения памятника в XIX в.

{ПР}ЕС{ШНГ}О {АР}{ХИЕ}П(с)КПА//ОЛЕЃ{ИЯ} • {И П}ОСТ{АВ}ЛЕ{Н}Ъ • Н{А П}ОКЛОНЕ{НИЕ} • {ПР}{АВ}ОВЪРНЫ{МЪ} • // ХРС{ТЪ}ЯНО{МЪ} • {АР}{ХИ}Е{П(с)К}{ПУ}#ОЛЕЃ{ИЮ} • ДА//{И Б}Ъ {МН}ОГА ЛЪ(т) • И З{ДР}{АВ}{ИЮ}•{И С}{П(с)НИ}Е • И ДЪТЕ{МЪ} ЕГО ВСЕ{МУ} • {МИ}РУ//<sup>8</sup>

Помимо этой надписи — своего рода «летописи» креста — отдельные композиции сопровождают еще несколько надписей. Над «Распятием» на рельефно выступающей верхней разгранке и непосредственно под нею: «КѢтъ Твой Бе аще древо види//мо ѡсть но Бѣнею силою о//дѣно//ѡсть» (Октоих, глас 5–8, вторник вечер, стихира 2 на стиховне); на верхней перекладине креста с Распятием: IC XC; на средней: ЦѢРЬ СѢВЫ. Косая дощечка, на которую опираются ноги Спасителя, также имеет небольшую надпись, отчасти похожую на граффити. Слово КРЕС начинается слева, а заканчивается под ногами Христа — ТѢ. Фигуры предстоящих сопровождаются инициалами: МР ОУ и ІѠ.. БѢОСЛ. На композиции «Благовещение» помимо традиционных надписаний имени архангела АРХАНГЛ ГАВРИЛ и инициалов Богородицы МР ОУ, между их фигурами: ПРѢБУД//ЕШИ ПО//РЖ(с)ТВѢ// Д(Ѣ)ВА•// АПО//СМЕ//РТИ//ЖИВА (ирмос 9-й песни канона празднику Успения Богоматери); на композиции «Рождество» — инициалы МР ОУ и IC XC; на композиции «Сошествие во ад» — инициалы IC XC и надписания имен: ЕВГА, АДМ, ДВД, ІѠАН; на композиции «Вознесение» — IC XC. Перемычки между ветвями креста и разгранка, отделяющая композиции «Распятие» и «Вознесение» украшены «скорописным» резным орнаментом из S-образных завитков, распространенным в новгородском искусстве XIII–XIV вв. [Николаева, 1984. С. 86–93; Рындина, 1996. С. 73].

Форма креста, с широкими секирообразными ветвями и дугообразными перемычками между ними, с массивным и удлиненным основанием, почти повторяет форму креста Боровичского — его ближайшей, если не единственной аналогии, по стилистическим и палеографическим признакам весьма приблизительно датируемого рубежом XIII–XIV вв. [Преображенский, 2019. С. 539]. Разница лишь в том, что ветви Алексеевского креста заметно вынесены за пределы кольца, а перемычки, его образующие, сделаны тоньше, что придает произведению более монументальный и триумфально-репрезентативный характер. Но сходна лишь общая композиционная структура, в остальном же это произведения, принадлежащие различным пластам художественной культуры Новгорода [Там же], между которыми ощущается серьезная временная дистанция.

Состав праздников, изображенных на кресте, по всей вероятности, обусловлен центральной темой — Крестной Жертвой Христовой, условием

8 Надпись приводится в прочтении, выверенном М.А. Бобрик [Бобрик, 2018. С. 112], с обозначенными ею условными обозначениями: (...) выносные буквы над строкой; [...] восстанавливаемые буквы; {...} лигатура; // «конец строки» на углах креста (их 5); знаком Я передано йотированное А; знаки для букв наш и иже — современные, соответственно, Н и И.

свершения которой было Воплощение Сына Божия и Рождество, а триумфом — Его победа над смертью и Вознесение (т. е. события, знаменующие начало и конец земного пребывания). Такой состав находит близкую параллель в изображениях на серебряном кресте-ковчеге для домонгольского медного креста-энколпиона из Оружейной палаты), датированном концом XIV — началом XV в., с той разницей, что Вознесение и Благовещение поменялись местами, а образ одного Богоявления — Рождество — заменен другим, Крещением [Николаева, 1976. С. 71. Ил. 28]<sup>9</sup>.

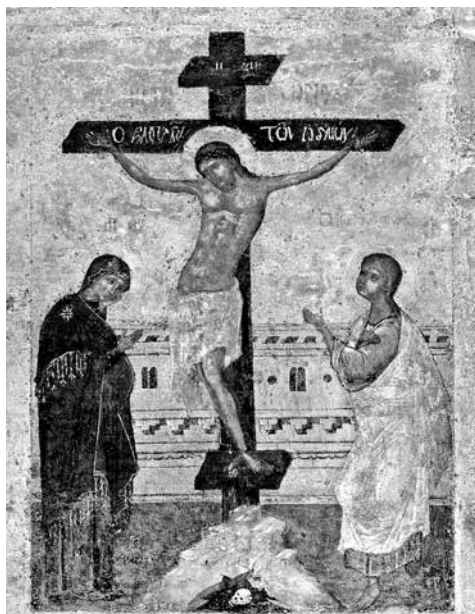
Иконография композиций, пропорциональный строй фигур и характер жестов в рельефах еще вполне тяготеют к архаичным средневизантийским формулам, что, вероятно, обусловлено довольно консервативными традициями резьбы по камню — в основном мелкой пластики, расцвет которой приходится в Новгороде на конец XIII — начало XIV в. [Луцко, 2010. С. 186–199]. Эти формулы оказались особенно живучими в искусстве, несомненно, имеющем сильные местные корни. Так, спрямленный силуэт фигуры архангела Гавриила в «Благовещении», резко завернутое дальше от зрителя крыло, умеренный шаг и внушительный благовествующий жест вызывают в памяти образы Спасо-Мирожской росписи. В чуть заметном наклоне вперед корпуса Марии, в прижатой к сердцу правой руке — просматривается схема фигуры Богородицы на датируемой XIII в. иконе «Благовещение» из собора Антониева монастыря, известной по архивной фотографии Н.П. Кондакова [см.: Шалина, 2019. С. 255. Ил. 5], с той разницей, что на иконе в левой руке, расположенной на лоне, изображено веретено; в рельефе же креста этот атрибут опущен, как опущены и другие второстепенные детали. Не менее узнаваема по памятникам комниновской традиции иконографическая формула «Рождества Христова», с фигурой Марии, полусидящей перед яслями с Младенцем, очерченной мягким контуром горки, с поколенно срезанными той же горкой фигурами славословящих ангелов<sup>10</sup>.

Ввиду технических сложностей, очевидных при резьбе по камню, состав персонажей намеренно минимизирован как в этой композиции, так и в остальных — что также характерно для произведений мелкой пластики. В «Сошествии во ад» фронтальную фигуру Христа с вертикально воздвигнутым крестом окружают лишь, по одну сторону, изводимый из ада Адам и стоящая за ним Ева, и, по другую, Давид, за которым следует святой в монашеской мантии, со свитком в руке, исходя из именованного Иоанном и контекста сюжета идентифицируемый как Креститель<sup>11</sup>. Схема «Сошествия во

9 Примечательно, что Вознесение как триумфальный образ, соотносимый с зоной горного мира, обычно венчает и западноевропейские кресты с рельефными изображениями евангельских событий (как, например, на кресте в церкви Св. Марии zur Höhe в Зосте (Германия), около 1200 г.) [Преображенский, 2019. С. 358].

10 Ср., например, с росписями Спасо-Евфросиниевский собор в Полоцке, храма Гёреме в Каранлыке в Каппадокии.

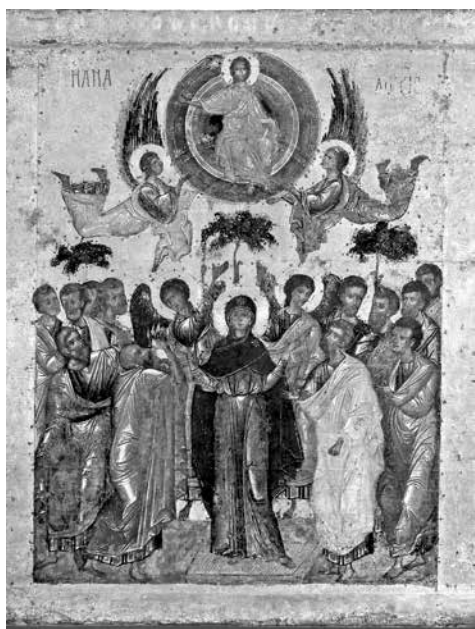
11 Эту фигуру архиеп. Макарий (Миролубов) ошибочно идентифицировал как Исайю [Макарий (Миролубов), 1861. С. 93].



2



3



4

**ил.2** Распятие. Деталь иконы праздничного ряда Софийского собора. 1341 г. НГОМЗ

**fig.2** Crucifixion. Detail of the icon of the festive row of St. Sophia Cathedral 1341. Novgorod State Museum-Reserve

**ил.3** Распятие. Деталь рельефа Алексеевского креста. 1385/1386 г. Софийский собор в Великом Новгороде

**fig.3** Crucifixion. Detail of the relief of the Alekseevsky Cross. 1385/1386 St. Sophia Cathedral in Veliky Novgorod

**ил.4** Вознесение. Деталь иконы праздничного ряда Софийского собора. 1341 г. НГОМЗ

**fig.4** Ascension. Detail of the icon of the festive row of St. Sophia Cathedral 1341. Novgorod State Museum-Reserve

ад» также тяготеет к характерным для XII–XIII вв., и в особенности имеет много общего с новгородской иконой конца XIII в. из коллекции банка «Интеза Санпаоло» [Pirovano, 2003. V.1. Cat.1], с которой рельефное изображение Давида роднит даже такая подробность, как головной убор. В верхний правый угол композиции, образуемый очертанием ветви креста, автор рельефа вписал нетрадиционную для иконографии такого типа фигуру ангела с вздетым крылом, которая составляет своеобразную пару левому ангелу, славословящему Рождество Христово, на противоположной ветви. Прием этот был использован мастером неоднократно: конец поднятого ангельского крыла, вписанный в угол той или иной композиции, согласуется с секирообразной формой ветвей. Умноженный таким образом ритм острых форм чередуется с ритмом нимбов, создающих упорядоченную систему малых кругов, в свою очередь, сочетающихся с окружностью, в которую вписан сам крест.

Предельно редуцирована и схема «Вознесения»<sup>12</sup>, которое своей триумфальной фронтальной схемой служит надежным основанием общей композиции произведения: нижний регистр составляют лишь фигуры Богоматери-Оранты и фланкирующих ее первоапостолов, чьи позы и жесты чрезвычайно близки изображению на иконе из софийского Праздничного ряда 1341 г. [ил.4], а включенные в композицию дерева своими изгибающимися ритмами сообщают всей сцене необходимую ажитацию. Перекликаются с софийским Праздником и изображения ангелов, возносящих Христа: их фигурки с вздетыми заостренными крыльями — «ныряющие» в одном случае и парящие в другом — создают своего рода картуш, скобкообразно обрамляющий ореол со Спасителем.

Своеобразной репликой клейма софийских Праздников [ил.2] представляется и «Распятие» в среднике [ил.3]. Очевидно сходство в пропорциональном строе фигур предстоящих кресту, однако есть отличия в позах и жестах: на иконе акцентируется появившаяся в искусстве XIV в. (хотя и довольно редкая) тема диалога Христа с Иоанном, в котором Он поручает любимому ученику свою Мать (Ин.19:26–27), тогда как на рельефе Алексеевского креста оба предстоящих изображены со скорбно склоненными головами и прижатыми к лицу руками, в чем видится следование более раннему изводу<sup>13</sup>. Домонгольские и при том местные, истоки имеет такая деталь Алексеевского «Распятия», как косая балка подножия креста [Покровский, 2001. С.436].

<sup>12</sup> Реконструкция утраченной нижней ветви (см. примеч. 1) исполнена по фотографии И.Ф. Барщевского.

<sup>13</sup> Ср., например, оклад Евангелия с распятием и апостолами, конца XIII — начала XIV в. в Протате на Афоне [Treasures of Mount Athos, 1997. Cat.9/19. P.341], или оборот процессионной иконы с изображением Распятия второй половины XIII в. из церкви Богородицы Перивлеты (Св. Климента) в Охриде [Georgievski, 1999. Cat.9. P.33–34] и икону из старообрядческой церкви Успения на Апухтинке в Москве, конца XIV — первой половины XV в. (ЦМИАР, инв. КП-2350). Об этом элементе иконографии см.: [Pallas, 1965. S.1–51].

Вместе с тем в рельефе уже вполне ощутимы признаки нового художественного видения: особое значение приобретает повышенный драматический накал поз и, в особенности, та дистанция между распятым Христом и предстоящими, которая обретает свойства пространственной эмоционально заряженной среды, окружающей и выделяющей образ Спасителя. Это подчеркивается и варьированием высоты рельефа, постепенно убывающей от центра к краям креста. По-новому, многослойно, выполнен торс Христа: при всей уплощенности, он имеет тенденцию отрыва от поверхности, что особенно заметно при взгляде сбоку, тогда как рельеф креста, на котором распят Спаситель, еле намечен. В более низком рельефе решены и почти все «дальние» персонажи других композиций. О новом понимании пространства говорит и такая деталь, как чуть заходящие на вертикальные валики-разгранки фигуры Евы в «Сошествии во ад» и ангела, указующего на Вифлеемскую звезду в «Рождестве». И хотя В.Н.Лазарев вслед за В.В.Стасовым называл резьбу Алексеевского креста «грубоватой работой», обнаруживающей руку «неискушенного мастера» [Лазарев, 1954. С. 230], — за попытками выделения нескольких как бы спрессованных пространственных планов, разреженностью композиций, гибкой нюансировкой рельефа и эмоциональной составляющей образов видится определенный артистизм и знакомство с византийскими образцами, правда, переработанные в духе местных традиций. Само рельефное изображение могучего торса Спасителя, с атлетическими плечами и анатомически обозначенным лоном, и, напротив, с истонченными и хрупкими конечностями, обладает качествами тонкоградуированной пластики. Вместе с тем детали действительно выдают некоторую «неискушенность» — в особенности упрощенно-наивные приемы изображения в профиль ступней ног различных персонажей — архангела Гавриила в «Благовещении», Адама в «Сошествии во ад» и др.

Нельзя исключить, что исходной моделью для резчика мог послужить некий наперсный крест, привезенный, например, новгородским архиепископом, в пластике которого были налицо признаки палеологовской трактовки объема. Однако, скорее, ориентиром для него были произведения живописные и, как справедливо заметила Э.С. Смирнова, возможно, некий эскиз будущего произведения для резчика знаменовал иконописец из числа мастеров архиерейского дома [Смирнова, 1976. С. 116]. В пользу этого говорит не только «иконная» структура изображений или следы раскраски композиционных клейм рельефа<sup>14</sup>, но и нацеленность на эмоциональный контакт со зрителем, предполагающая дистанцию, свойственную станковому производству, а также употребленный в «летописной» надписи на кресте словесный оборот «ПИСАНЬ БЫ КР(С)ТЬ СЕИ», как кажется, указывающий не только на сам факт его создания, но и на восприятие как на произведение живописное. Разреженность же композиций, в чем В.Г. Пуцко усмотрел признак работы

14 Эта раскраска возобновлялась неоднократно ввиду пребывания креста на фасаде, поэтому о ее первоначальном виде судить не представляется возможным без проведения специальных технико-технологических исследований.



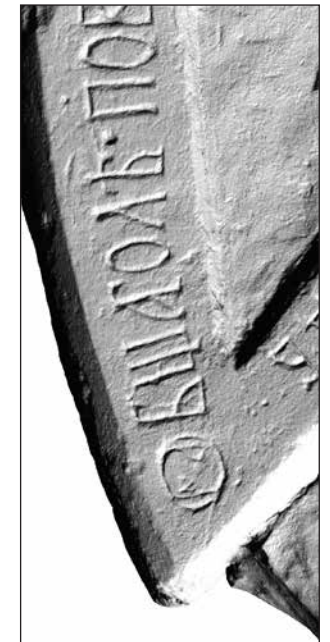
5

ил.5 Покров. Икона из Покровской церкви Зверина монастыря в Великом Новгороде 1399 г. НГОМЗ

fig.5 Intercession of the Virgin. An icon from the Intercession Church of the Zverin Monastery in Veliky Novgorod. 1399. Novgorod State Museum-Reserve

ил.6 Деталь надписи-«летописца» Алексеевского креста: ОБЩАГОЛЪ. 1385/1386 г. Софийский собор в Великом Новгороде

fig.6 Detail of the inscription-“chronicler” of the Alekseevsky Cross: ОБЩАГОЛЪ 1385/1386. St. Sophia Cathedral in Veliky Novgorod



6

мастера, специализировавшегося на выполнении маленьких каменных иконок, для которого крупный размер оказался непривычным [Пуцко, 1999/3. С. 35], представляется нам явлением, вполне характерным для новгородской живописи последних десятилетий XIV в. В особенности эта черта заметна в тех произведениях, где видно участие местных мастеров — достаточно вспомнить росписи церкви Феодора Стратилата на Ручью либо икону «Покров» из Зверина монастыря, 1399 г. [ил. 5]

С последней Алексеевский крест роднит регистровая упорядоченность фигур, выстраиваемых вокруг центрального образа, их чуть тяжеловесный пропорциональный строй, внушительный жест, интерпретируемые в духе старых местных традиций [Смирнова, 1976. С. 96, 99, 108], как и ряд иных образительных соответствий в трактовке фигур. Наконец, сближает их и необычайная иконописная интерпретация пластики в рельефах креста, в одном

случае, и почти рельефное внедрение графы, изображающей очертания и главы Вифлеемского храма, в чисто иконописное изображение — в другом. Стилистическое сходство ощутимо в усилении пространственных цезур, ритмичном чередовании спрямленных и скругленных линий, относительной легкости очертаний и некоторой дробности изображений.

Наличие довольно длинных надписей на Алексеевском кресте, которые не просто информационны, но становятся частью художественной композиции, также вполне соотносится с русской (и в особенности с новгородской) традицией иконописи и монументальной живописи, вводящей развернутые пояснения в сюжетные изображения — будь то клеймо житийной иконы или фресковая сцена (как, например, в росписях Волотова или Феодора Стратилата на Ручью), и тогда сама живопись в какой-то мере становится изобразительным комментарием к тексту.

Как кажется, в рельефах Алексеевского креста нашла отражение та стадия местной живописной традиции и усвоения ею наследия палеологовского искусства, которая позволяет присоединиться к датировке 1380-ми гг., предложенной Т.В. Николаевой на основании изучения эпиграфических особенностей надписи на кресте и иконографических сопоставлений с произведениями мелкой пластики [Николаева, 1984. С. 91]<sup>15</sup>. В то же время выдвинутая этим исследователем гипотеза о создании креста в связи с подготовкой к Куликовской битве представляется весьма малоубедительной, как и предложенное А.А. Туриловым истолкование упомянутого «темного» места в надписи на кресте исходя из неточного, как выяснилось, прочтения как «ОВЩАГО» лета («овчаго», т. е. «овечьего», в соответствии с восточным календарем, с которым были знакомы и на Руси золотоордынского периода) [Турилов, 2007. С. 571–580] [ил. 6]. Вместе с тем все исследователи сходятся в том, что крест был «задуман как святыня общегородского, государственного значения» [Преображенский, 2019. С. 541] и «находился у новгородцев в особом уважении» [Макарий (Миролюбов), 1861. С. 93]. К настоящему моменту появилась возможность это значение конкретизировать, уяснив повод создания креста на основе осмысления специфической его топографии на фасаде Софийского собора, а также предложенной М.В. Бобрик новой интерпретации «темного» места в «летописной» надписи.

Близкие по форме кресты в круге, вытесанные из известняка (правда, без фигуративных изображений), стали распространенным элементом оформления фасадов новгородских церквей XIV–XVI вв., наряду с крестами иных форм, но количественно явно превосходя их [Фомина, 2016. С. 134]<sup>16</sup>.

- 15 По стилистическим чертам Г.К. Вагнер отнес исполнение креста к последней четверти XIV в. [Вагнер, 1980. С. 139].
- 16 Основной их перечень в новгородских церквях: [Шляпкин, 1906. С. 65–66]; всего же в Новгороде и области насчитывается около 120 закладных крестов в круге. Наиболее старыми из них (рубежа XIII–XIV вв.) считаются кресты с ножкой [Рыбаков, 1964. С. 45–46, № 53; Черепнин, 1956. С. 154, 244, 252; Красноречьев, 2014. С. 237].

Почти все новгородские церкви XIV — начала XV в. имеют на фасадах кресты такого рода, заложенные одновременно с их постройкой. Но в тот же период закладывались кресты и на более ранних храмах, которые их раньше не имели [Красноречьев, 2014. С. 216], и в этом отношении устройство Алексеевского креста на фасаде Софийского собора вполне отвечало духу времени.

Закладные кресты едва ли правомерно рассматривать как заранее задуманные элементы храмовой декорации [Шляпкин, 1906. С. 81]: как правило, в их размещении не наблюдается отработанной системы и лишь изредка намечается тяготение к симметрии<sup>17</sup>. То обстоятельство, что кресты в круге, относительно крупных размеров, находятся исключительно на уровне человеческого роста, служит прямым свидетельством того, что они были поклонными и создавали перед собой своеобразную сакральную зону [Преображенский, 2019. С. 533]. Подобным же образом и Алексеевский крест функционировал как самостоятельный объект поклонения, связанный с кафедральным храмом фактом принадлежности архиерейскому заказу и в силу особой причины (о чем будет сказано далее) обращенный к архиерейскому двору.

О том, что этот крест был объектом поклонения, помимо значащейся на нем надписи **И ПОСТАВЛЕНЪ НА ПОКЛОНЕНИЕ ПРАВОВЪРНЫМЪ // ХРСТЬЯНОМЪ**, существовало и другое свидетельство — специальная лампада из числа висевших некогда перед крестом. По ее обручу значилась надпись: **«Лѣта 7064 (1566) поставилъ сію свѣчю Павелъ Юрьевъ сынъ Гречинъ родомъ изъ Кесаріи, а нынѣ живеть въ Царѣградѣ, при архіепископѣ Пиминѣ»** [Макарий (Миролюбов), 1861. С. 93–94]. Традиция особого почитания креста сохранялась и позднее: на архитектурном рисунке западного фасада, сделанном Н. Васильевым до 1830 г., виден закрывающий нишу с крестом резной киот с витыми колонками, двустворчатой дверью и характерным для XVII в. килевидным карнизом [Лепшина, 2018. С. 27.] [ил. 7]. Вероятно, тогда же — в конце XVII в. — поновлялась роспись креста: о том свидетельствуют следы характерного для этого времени золочения, обнаруженные в процессе реставрации на его поверхности<sup>18</sup>.

Примечательно, что крест установили не вблизи западного портала, который, надо полагать, некоторое время спустя украсили Магдебургские врата, но на значительном расстоянии, через прясло, ближе к юго-западному углу, что говорит о его самостоятельном значении и, вероятно, о каком-то специальном предназначении. О каком именно? Материал для размышлений, как кажется, дает факт устройства в непосредственной близости несколько

- 17 По наблюдению А.В. Фоминой, внутри одной стеновой поверхности кресты обычно тяготеют к порталам и окнам, располагаясь в центре прясла [Фомина, 2016. С. 132].
- 18 Реставрационный паспорт ГЦХРМ № 1088 СК, 1958 г. Л. 3: «Под верхним красочным слоем на крыльях и ореалах обнаружено золото (исследование и реставрация проводились под руководством Н.Н. Померанцева).



7



8

ил.7 Н. Васильев. Вид Софийского собора с западной стороны. 1830 г. Бумага; тушь, акварель, позолота. Коллекция Музея Академии художеств, Санкт-Петербург

fig.7 N. Vasiliev. View of St. Sophia Cathedral from the west side. 1830. Paper; ink, watercolor, gilding. Collection of the Museum of the Academy of Arts, St. Petersburg

ил.8 Придел Свв. Гурия, Самона и Авива. 1411 и 1459 гг. Софийский собор в Великом Новгороде

fig.8 The Chapel of St. Gurij, Samon and Aviv. 1411 and 1459. St. Sophia Cathedral in Veliky Novgorod

позже — в 1411 г. — придела святых исповедников Гурия и Самона и Авива-диакона.

Придел этот изначально рассматривался как самостоятельная, с отдельным входом, каменная церковь<sup>19</sup>, примыкающая к юго-западному углу собора [ил.8], которая дала название «Исповедническим» воротам, ведущим из кремля на территорию владычного двора. Строительство этой церкви было связано, по одним летописям, со знамением «о сосудех церковных» [ПСРЛ. Т.42. С.173], а по другим спискам — о «судех церковных» [НЛ, 1879. С.253; ПСРЛ. Т.4, ч.1. С.410; ПСРЛ. Т.16. Стб.159], которое «сотворилось» в 1410 г., месяца декабря в 21 день, в новгородском Софийском соборе от иконы святых Гурия, Самона и Авива. Вероятно, оба варианта прочтения летописного сообщения подразумевали именно «сосуды церковные» («суд» — вариант «сосуд») <sup>20</sup>, а следовательно, знамение, вероятно, состояло в том, что похитители *сосудов* церковных были каким-то чудесным образом обличены от иконы святых исповедников и сознались в хищении. Икона святых Гурия, Самона и Авива действительно существовала в Софийском соборе и, вероятно, была древней<sup>21</sup>: сохранилось граффито, с упоминанием имен этих исповедников, датируемое концом XI — началом XII в.<sup>22</sup>

В почитании этих мучеников особо отмечается свершаемое по молитвам к ним справедливое воздаяние за ложную клятву и клятвопреступление [Полный годичный круг кратких поучений, 1897. Кн.6, Поучение 25, 26. Месяц Ноябрь. Пятнадцатый день. Поучение 2-е. Святые мученики Гурий, Самон и Авив], чем и объясняется упомянутое знамение и последовавшее затем посвящение придельного храма. Для нас же важно в связи с этим одно постановление, принадлежащее архиепископу Иоанну II (на кафедре 1388–1415), устанавливавшее для новгородцев по образцу греческой церкви испытание освященным

19 «В лето 6919/1411... постави владыка Иоанъ чудотворную церковь камену святыхъ Исповедникъ Гурия, Самона и Авива» [ПСРЛ. Т.4, ч.1. 2000. С.411; Т.16. 2000(1889). Стб.160].

20 См.: [Срезневский, 1989. С.602]. Благодарю А.А. Гиппиуса, разъяснившего мне специфику этого прочтения.

21 О «ветхом» образе свв. Гурия, Самона и Авива «в ширину и высоту 1 аршин и 6 вершков», находившемся в приделе во имя этих святых, «на южной стороне», упоминается в соборных описях до начала XX в. [Макарий (Миротлюбков), 1860. Ч.1. С.47–48, 62; Ч.2. С.64–65, 156, 157; Описи имущества новгородского Софийского собора XVIII–нач. XIX в. Новгород, 1993. Вып.3. С.29; Описи имущества Софийского собора 1833 г., 2003. С.512, 538–539; Описание Новгородского Софийского собора, 1858. С.85; Конкордин, 1901. С.32–33; Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. С.21]. Икона была утрачена во время Второй мировой войны.

22 Надпись (в переводе: «Святая Богородица, помози ми грешному, припадающему к Тебе под кров твои святыи Гурии, Самоне... и Авив») находилась на стене ризницы, к которой с запада был пристроен придел Свв. Гурия Самона и Авива [Медынцева, 1978. С.175, №250. Ил.160; С.302] (предложена датировка концом XIII — началом XIV в.). С.М. Михеев уточнил прочтение и датировку надписи, отнес ее к концу XI — началу XII в. [Алексеева, 2021. С.237, примеч.3]. Приношу сердечную благодарность А.А. Гиппиусу, указавшему мне на эту статью.

хлебом для избличения воров<sup>23</sup>. Состояло это постановление из «Благословения архиепископа Новгородского Иоанна к христианам Святой Софии» и «Указа о проскурнисании св. трем исповедникам: Гурию, Самону и Авиву»<sup>24</sup>. В этом постановлении новгородцам возбранялось по случаю великой и малой пропажи ходить ко кресту (!) («... слышу zde, што у вас о великой гибели и о малой ходить к кресту; ино то деете не по Божию закону»), а вместо того предписывалось обращаться к чудотворной иконе святых Гурия, Самона и Авива, поставленной в специально выстроенной по этому случаю церкви во имя этих исповедников<sup>25</sup> («а што ходите к кресту, ино то в вас отнимаем; но ходите к знамени Божиих святых исповедник»). То есть в связи с чудом архиепископ Иоанн установил в Новгороде разновидность «Божьего суда», призванного заменить клятву у креста («роту» [Рота, 1899. Т. XXVII. С. 151–152]), что осуждалась Церковью, специальным церковным обрядом<sup>26</sup>.

Вполне возможно, что под «хождением ко кресту» архиепископ Иоанн имел в виду и крестоцелование как таковое, но в Новгороде известен также описанный знатоком новгородской старины архиепископом Макарием (Миролюбовым) обычай, имевший отношение к Чудному (Черному) кресту,

- 23 Текст чинопоследования данного испытания содержится в греческих Типиконах, однако отсутствуют документы, формально когда-либо устанавливавшие данную форму церковного испытания [Алмазов, 1904. С. 6, 7]. Примечательно, что в Церкви Западной также совершался так называемый суд Божий для установления виновных — *iudicium per sanctam Eucharistiam* [суд посредством святой Евхаристии (лат.)] и *iudicium panis et casei* [суд хлебом и сыром (лат.)] [Макарий (Булгаков), 1995. Кн. 3. С. 457]. Детальное текстологическое исследование дошедшего списка постановления Новгородского архиепископа Иоанна см.: [Алексеева, 2021. С. 230–261].
- 24 Оба текста дошли до нас в новгородско-софийском служебнике начала XVI в. (РНБ. СПбДА. Соф. 836, Служебник с требником. 1514. Л. 114–116), по которому они и были впервые опубликованы митр. Макарием (Булгаковым) и кратко прокомментированы [Макарий (Булгаков), 1995. Кн. 3. С. 457; РИБ. Т. 6. 1888. Стб. 305–308, № 36].
- 25 Эта церковь называется в летописях «чудотворной» [ПСРЛ. Т. 4, ч. 1. 2000. С. 411; Новгородская первая летопись старшего и младшего извода, 1950. С. 403], «в неихже створяются велиа чюдеса и бесчислена христианом» [ПСРЛ. Т. 42. 2002. С. 173].
- 26 В «Указе о проскурнисании...» были записаны молитвы и действия на проскомидии при совершении «Божьего суда». В дополнение к просфорам, на которых служилась литургия, должна была быть использована особая просфора в форме 4-конечного креста. Из нее с чтением особых молитв («Святые Божии Исповедники, Гурие и Самне и Авиве диаконе! Как некогда милосердием Божиим вы возвратили девицу в град свой Едес, так и ныне чюдо свое сотворите к вам с верою приходящим, гибельником помозите, виноватых обличите, гортани шкюдникам затворити») вынимались четыре части («хлебци»); при изъятии четвертой части полагалось поминать имена тех, которым будут предложены вынутые части в пищу во избличение виновных: «Священник, служа святую литургию, напишет имя Божие на хлебце (просфоре) и раздаст это всем, приходящим к имени Божию; кто съест хлебца с именем Божиим, тот окажется прав, а кто не съест хлебца, тот по Божию суду виноват будет; кто же не пойдет к хлебцу, тот без суда Божия и мирского виноват будет... А вы, священники, кроме хлеба Божия, к присяге не допускайте и нашего слова не слушайте» [Конкордин, 1901. С. 33; Алмазов, 1904. С. 64; Печников, 2010. С. 454–461].

стоявшему при входе на волховский мост<sup>27</sup>: обычай этот заключался в испытании у этого креста клянувшихся водой из Волхова, которая, подобно ветхозаветной воде избличения (Числ. 5:16–27), якобы немедленно оказывала над виновным «действие смертное», а наименование Чудного креста *черным*, встречающееся в некоторых летописях и в Чиновнике Софийского собора, возникло, вероятно, в отличие от креста *белого*, каким был, по предположению Макария, крест Алексеевский [Макарий (Миролюбов), 1861. С. 88–89]. Иными словами, не в подобной ли роли — исповеднического креста — еще ранее выступал наш крест, заменявший собой, таким образом, суд — без посредничества и контроля духовенства? В связи с этим нелишне вспомнить, что остатки стригольнической ереси, отрицавшей церковную иерархию, еще не были искоренены к этому времени в Пскове и были памятны в Новгороде, следствием чего могла быть столь напряженная реакция новгородского архиерея на хождение мирян ко кресту минуя священство<sup>28</sup>. В таком случае устройство вскоре тут же, в непосредственной близости, специальной придельной церкви служило объяснимым альтернативным средством борьбы архиепископа Иоанна с мирским обычаем, противным «Божию закону» («... А вы, попове, опроче хлеба Божия, к роте не пуцайте...») <sup>29</sup>.

Вместе с тем, если наше предположение о такой связи между Алексеевским крестом и созданием придела во имя святых исповедников справедливо, то есть основания полагать, что связь эта имела более масштабную историческую подоплеку. Речь идет о праве апелляционного архиерейского суда, тяжба за которое между Новгородом и Москвой тянулась не одно десятилетие и заняла существенное место в новгородских летописях.

В 1385 г. новгородцы, как известно, отказали Киевскому (в Москве) митрополиту Пимену в праве суда, которое было единственным ограничением автономии Новгородской епархии и, кроме того, весьма чувствительно затрагивало денежные интересы новгородцев<sup>30</sup>, и все как один поклялись на вече более не обращаться к суду митрополита<sup>31</sup>. Попытки возглавившего вскоре

- 27 Черный (Чудный) крест был установлен не позднее 1499 г. [Филиппова, 2007. С. 36–38, 43–44; Трифонова, 2010. С. 55].
- 28 Стригольничество в понимании Н. С. Тихонравова — прежде всего покаянное движение, ищущее исповеди нетрадиционной, внецерковной [Тихонравов, 1898. С. 212–216].
- 29 Обычай «Божия суда» перед иконой свв. Гурия, Самона и Авива в Новгороде был частным распоряжением архиепископа Иоанна и, по-видимому, не имел там длительного приращения [Макарий (Булгаков), 1995. Т. 3. С. 411].
- 30 Право месячного суда состояло в том, что раз в четыре года в продолжение месяца в великий пост митрополит или его представитель в Новгороде рассматривал судебные дела и тяжбы новгородцев, в которых миряне подлежали суду Церкви, кроме того, в Москве митрополит принимал апелляции на суд Новгородского архиепископа; все сборы и штрафы по таким делам шли в митрополичью казну [Голубинский, 1997. С. 310–311].
- 31 «1385/1386: ... А той зимы бысть целование в великий пост по Сборе на другой недели: целоваша крест Фуодор посадник Тимофеевич, тысяцкий Богдан Обакунович, на вечи на княжи дворе, и вси бояре, и дети боярские, и житьи и ернии люди, и вся пять концов, что не зватися к митрополиту, судити владыке Алексию в правду по Манакануну...» [ПСРЛ. Т. 4, ч. 4, 5. 2000, С. 92. Подробнее см.: Голубинский, 1997. С. 306–319].



московскую кафедру митрополита Киприана вернуть право суда терпели неудачу. В решение данного вопроса новгородцами был вовлечен даже царьградский патриарх<sup>32</sup>, поддержавший, однако, московского митрополита присланной новгородцам грамотой — но и такое вмешательство не подействовало. Согласно Устюжской летописи, именно за непредоставление митрополиту месячного суда в 1401 г. Киприан «по великого князя слову владыку поимал да посадил за сторожи в Чудовском монастыре за *мисечной суд, что не дали*», где Иоанн «в смиреннии» пробыл более трех лет [ПСРЛ. Т.37. С.39, 81]<sup>33</sup>. Вопрос о суде регулярно поднимался и позднее, при митрополите Фотии и, по-видимому, окончательно был решен лишь с присоединением Новгорода к Москве<sup>34</sup>.

Отказывая в месячном суде митрополиту Киприану, новгородцы, как известно из летописей, ссылались на общую присягу: «...целовали есмь крест вси за един не зватися нам к митрополиту на суд, а грамоты пописали и по печатали и душу запечатали» [ПСРЛ. Т.8. С.62; ПСРЛ. Т.27. С.257]. Более того, согласно греческим актам, на которые ссылается Е.Е. Голубинский, новгородцы даже приговорили убивать или предавать смертной казни тех, кто бы захотел эту клятву нарушить [Голубинский, 1997. С.315, примеч.3]. В такой обстановке создание Алексеевского креста и его утверждение на обращенном к архиерейскому двору фасаде кафедрального храма могло служить живым напоминанием о крестной присяге, — выражаясь фигурально, той печатью<sup>35</sup>, которой зимой 1385/1386 гг. «запечатали душу» новгородцы в верности суду их владыки.

В пользу этой версии, как кажется, служит новое истолкование упомянутого «темного» словосочетания **ОБЩАГОЛЪ** в надписи на кресте, недавно предложенное М.В. Бобрик как русский эквивалент известного термина средневековой хронологии *annus communis* — «обычный год» (т.е. не висо-

32 «Послы новгородские, ходившие по нашему делу к патриарху константинопольскому, говорили ему, как передает он сам в одном из посланий к ним (Новгородцам): οὐδὲν ἐθέλωμεν, ἵνα κρινόμεθα εἰς τὸν μητροπολίτην, ἀπὴ ὀταμηνύση τὸν ἐπίσκοπόν μας, νὰ ὑπάρῃ (не хотим судиться у митрополита, ни того, чтобы, когда он позовет к себе нашего епископа, епископ ходил к нему); от себя патриарх укоряет Новгородцев, что они не хотят судиться у митрополита и не хотят оказывать ему повиновения по старому обычаю (ὑποταγῆν ἀλονέμεν κατὰ τὴν ἀρχαίαν συνήθειαν)» [Голубинский, 1997. С.30].

33 Ту же причину ареста новгородского владыки видел и Е.Е. Голубинский [Голубинский, 1997. С.318–319].

34 В 1478 г. новгородцы предлагали вел. кн. Иоанну Васильевичу приезжать к ним для управы в больших судных делах через три года на четвертый и за это вызывались платить ему по тысяче рублей [Софийский временник, 1820–1821. Т. II. С.182; Голубинский, 1997. С.311, примеч.1].

35 Тема креста как печати неоднократно звучит в богословских сочинениях: «Он [крест. — Т.Ц.] — печать, для того чтобы не коснулся нас Истребляющий, как говорит Писание» [Св. Иоанн Дамаскин, 1894. Кн. IV, гл. 11. С.214–215]. Это учение развивает Григорий Палама: «Не только понятие Креста и тайна, но и самое знамение его — божественно и достопоклоняемо, будучи священной и честной Печатью, освящающей и совершающей данные от Бога человеческому роду вышеестественные и неизреченные блага, отъемлющей проклятие и осуждение, уничтожающей тление и смерть, доставляющей вечную жизнь и благословение...» [Св. Григорий Палама, 1994. Т.1. С.118].

косный). О «високосных» (а стало быть, и «обычных», «общих») годах новгородцы имели вполне устойчивое представление: указания на високосность лет содержатся в некоторых древнерусских рукописях, например, в сочинении Кирика Новгородского «Учение имже ведати человеку числа всех лет», а также в записи Сийского Евангелия (Л. 216) [Бобрик, 2018. С.116–117 и далее]. Поскольку в надписи на кресте этот термин следует за датой от сотворения мира, по резонному мнению автора исследования, велика вероятность, что в данном случае помещено указание на то, что год был невисокосным в смысле солнечного года. При этом резюмируется, что «такого рода указание могло быть сделано только в том случае, если для составителя надписи указание на високосность/невисокосность в принципе входило в формуляр сообщения или было почему-либо важно» [Там же. С.117].

Почему именно такое указание могло быть столь важно для создателей креста, некоторые основания для понимания, как кажется, можем найти в периодичности сроков месячного суда (судебных сессий), которые происходили обычно через три года на четвертый в великий пост, когда либо митрополит, либо — чаще — его представители приезжали в Новгород [Голубинский, 1997. С.310, 311, примеч.1, со ссылкой на Памятники Павлова, col.255 sub. Fin]. В контексте указанных событий, т.е. отказа от таких «сессий», на наш взгляд, отметка **ОБЩАГОЛЪ** могла иметь значение, если год отказа от суда был как раз «общим летом». Если учесть те обстоятельства, что митрополит Киприан требовал от новгородцев суда, приезжая в Новгород в великий пост 1392 (мартовского 1391) и 1396 (мартовского 1395) гг.<sup>36</sup> — т.е. в годы, которые были «високосными», то требование суда митрополитом Пименом пришлось на «общий» 1386 г. (мартовский 1385-й) (симптоматично при этом, что клятва новгородцев была принесена также в Великий пост). Таким образом, намерение Пимена пало на время, неурочное для суда. Побудить же его к попытке получить от новгородцев «месячный» суд раньше срока (который, надо полагать, должен был наступить в 1387 г.), могла острая потребность в деньгах. Как известно, таковая возникла в связи с предстоявшим в мае того же года визитом в Константинополь [Голубинский, 1997. С.313–314], но не могла быть удовлетворена за счет Москвы, еще не оправившейся от нашествия Тохтамыша. Последовал в Новгород неурочный запрос на суд от этого еще не утвержденного Царьградом митрополита, и новгородцы, по всей вероятности, посчитали это незаконным и использовали как повод, чтобы «раз и навсегда» избавиться от такого рода зависимости.

Если наши рассуждения верны, то крест, таким образом, был изготовлен в год после принесения новгородцами «всеми как один» роте, освобождавшей их от митрополичьего суда, т.е. в 1385/1386 г., в напоминание об этом знаковом событии, и, по-видимому, в дальнейшем и сам становился

36 Соотнесение летописных дат по мартовскому году с юлианским календарем, по которому шло вычисление високосных лет [Бережков, 1963. С.293]. Приношу благодарность И.Ю. Анкудинову, проконсультировавшему меня по этому вопросу.

свидетелем и гарантом клятв перед ним, что и побудило владыку Иоанна спустя время устроить рядом церковь святых исповедников Гурия, Самона и Авива, дабы уберечь паству от действий, которые уже выходили за рамки «Божия закона»<sup>37</sup>.

- 37 Не исключено, что обычай этот укоренился как раз в годы отсутствия владыки Иоанна, который, как упоминалось, был заключен под стражу в Москве (с 1401 по 1404 г.).

#### ЛИТЕРАТУРА

- Алексеева А.С. Изобличение вора на Руси: от постановления Новгородского архиепископа Иоанна III до низовой рукописной книжности // *Slovēne*. 2021. Вып. 10. № 1. С. 230–261.
- Алмазов А.И. Испытание освященным хлебом (Вид «Божьего суда» для обличения воров). Одесса: Экономическая типография, 1904. 26 с.
- Бережков Н.Г. Хронология русского летописания. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 376 с.
- Бобрин М.А. Возвращаясь к надписи на Алексеевском кресте: что значит ОБЩЕЕ ЛЬТО? // *Русский язык в научном освещении*. 2018. № 2 (36). С. 111–122.
- Вагнер Г.К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV веков. М.: Искусство, 1980. 267 с.
- Голубинский Е.Е. История Русской Церкви. Т. II: Период второй, Московский. 1-я пол. тома. М.: Крутицкое патриаршее подворье, 1997. 919 с.
- Григорий Палама. Беседы. М.: Изд. Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1994. Т. 1. 260 с.
- Иоанн Дамаскин, св. Точное изложение православной веры. Ростов-н-Д.: Братство Святого Алексия, Изд-во «Приазовский край», 1992 (репр. переизд.: СПб., 1894). 465 с.
- Конкордин А. Описание новгородского кафедрального Софийского собора. Новгород: Губернская тип., 1901. 142 с.
- Красноречьев Л.Г. Вкладные кресты церкви Рождества Богородицы на Молоткове в г. Новгороде // *Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация*. Вып. 5. Великий Новгород: Новгородский музей-заповедник, 2014. С. 219–248.
- Красноречьев Л.Г. Краткий обзор новгородских вкладных крестов // *Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация*. Вып. 5. Великий Новгород: Новгородский музей-заповедник, 2014. С. 216–219.
- Лазарев В.Н. Живопись и скульптура Новгорода // *История русского искусства*. Т. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 72–283.
- Лепшина Л.А. Алексеевский крест: история в лицах и фотографиях // *София*. 2018. № 2. С. 25–32.
- Макарий (Булгаков). История Русской Церкви. Кн. 3. М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1995. 690 с.
- Макарий (Миролюбов), архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. В 2 т. М.: Тип. В. Готье, 1860. Ч. 1. [Древние церкви в Новгороде и его окрестностях]. 645 с. Ч. 2. [Памятники древностей в новгородских церквах]. 358 с.
- Макарий (Миролюбов), архиеп. Древние кресты в Новгороде, поставленные на поклонение // *Известия Императорского Археологического общества*. Т. II. СПб., 1861. С. 84–102.
- Медынцева А.А. Древнерусские надписи новгородского Софийского собора. XI–XIV века. М.: Прогресс, 1978. 311 с.

- Николаева Т.В. Прикладное искусство Московской Руси. М.: Наука, 1976. 288 с.
- Николаева Т.В. Победный крест XIV в. // *Древнерусское искусство: XIV–XV вв.* М.: Наука, 1984. С. 86–93.
- Новгородская первая летопись старшего и младшего извода / Под ред. и с предисл. А.Н. Насонова]. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. 642 с.
- НЛ — Новгородские летописи (Так называемая Новгородская вторая и Новгородская третья летописи). СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1879. 488 с.
- Описание Новгородского Софийского собора, составленное протоиереем Петром Соловьевым. СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1858. 243 с.
- Описи имущества новгородского Софийского собора XVIII — нач. XIX в. Новгород, 1993. Вып. 3 / Сост. Э.А. Гордиенко, Г.К. Маркина. М., Л.: Ин-т истории СССР, 1988. 227 с.
- Описи имущества Софийского собора 1833 г. / Сост. Э.А. Гордиенко, Г.К. Маркина // *Новгородский исторический сборник*. СПб., 2003. Вып. 9 (19). С. 507–644.
- Памятники древнерусского канонического права / Ред. А.С. Павлов. 2-е изд. СПб.: Тип. М.А. Александрова, 1908. Ч. 1: Памятники XI–XV вв. 1466 с.
- Панченко В.Б. К вопросу о классификации каменных крестов по формальным признакам: восьмой тип по И.А. Шляпкину и проблема исследования крестов «в круге» // *В камне и бронзе*. Сб. ст. в честь Анны Песковой. Труды ИИМК РАН. Т. XLVIII. СПб.: ИИМК РАН, ООО «Невская Книжная Типография», 2017. С. 407–413.
- Печников М.В. Иоанн (Стухин; † 24.06.1417), архиеп. Новгородский // *ПЭ*. Т. 23. М., 2010. С. 454–461.
- Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с.
- ПСРЛ. Т. 4, ч. 1: Новгородская четвертая летопись. М.: ЯРК, 2000. 728 с.
- ПСРЛ. Т. 8: Продолжение летописи по Воскресенскому списку. СПб.: Тип. Э. Праца, 1859. 302 с.
- ПСРЛ. Т. 16: Летописный сборник, летопись Авраамки. М.: ЯРК, 2000. 240 с.
- ПСРЛ. Т. 27: Никаноровская летопись. Сокращенные летописные своды конца XV в. М.; Л., 1962. 428 с.
- ПСРЛ. Т. 37: Устюжские и вологодские летописи XVI — XVIII вв. / Сост. Н.А. Казакова, К.Н. Сербина. Л.: Наука, 1982. 228 с.
- ПСРЛ. Т. 42: Новгородская Карамзинская летопись. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. 221 с.
- Полный годичный круг кратких поучений, составленных на каждый день года применительно к житиям святых, праздникам и др. свящ. событиям воспоминаемым церковью и приспособленных к живому проповедническому слову (импровизации): в 2 т. / Сост. Григорий Дьяченко. 2-е изд. М.: Изд. А.Д. Ступина, 1896–1897. Т. I: первое полугодие (330 поучений). 1896. XLVIII, 548 с.; Т. II: Второе полугодие (375 поучений). 1897. XXXII, 795 с.
- Постникова-Лосева М.М. Русское ювелирное искусство: Его центры и мастера XVI–XIX вв. М.: Наука, 1974. 376 с.
- Преображенский А.С. Прикладное искусство // *История русского искусства*. Т. IV: Искусство середины XIII — середины XIV века / Отв. ред. Э.С. Смирнова. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2019. С. 465–655.
- Пуцко В.Г. Новгородские каменные кресты с рельефом // *София*. 1999. № 3. С. 34–36.
- Пуцко В.Г. Средневековые мастера новгородской каменной резьбы малых форм // *Краеугольный камень: Археология, история, искусство, культура России и сопредельных стран*. М.: Ломоносовъ, 2010. Т. II. С. 186–199.
- Рота в древнерусском процессе // *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. Т. XXVII. СПб., 1899. С. 151–152.
- РИБ — Русская историческая библиотека, изданная Императорской Археологической комиссией. СПб.: Тип. Императорской Академии Наук. Т. 6. 1880. 682 с.

- Рыбаков Б. А. Русские датированные надписи XI–XIV вв. // Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. Е1-44. М.: Наука, 1964. 48 с.
- Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. XIII – начало XV века. М.: Наука, 1976. 392 с.
- Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М.: Наука, 1982. 576 с.
- Соленикова Е. В. Закладные кресты в архитектуре Северо-Запада России. Научные доклады. СПб.: Языковой центр, 1996. 24 с.
- Софийский временник, или Русская летопись с 862 по 1534 год / Изд. П. М. Строев. М.: Тип. Семена Селивановского, 1820–1821. Т. II. 495 с.
- Спицин А. А. Заметки о каменных крестах, преимущественно новгородских // Записки отдела русской и славянской археологии имп. Русского Археологического общества. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1903. Т. V. Вып. 1. С. 203–234.
- Срезневский И. И. Словарь древнерусского языка (репр. изд.). Т. III, ч. 1: Р – С. М.: Книга, 1989. 910 стб.
- Тихонравов Н. С. Отреченные книги древней России // Собр. соч. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1898. Т. 1: Древняя русская литература. С. 212–216.
- Трифонов А. Н. Деревянная пластика Великого Новгорода XIV–XVII веков. М.: Северный паломник, 2010. 158 с.
- Турилов А. А. О времени создания новгородского Алексеевского креста: возможности непалеографической датировки (1367 или 1379 г.) // От Царьграда до Белого моря: Сб. ст. по средневековому искусству в честь Э. С. Смирновой. М.: Северный паломник, 2007. С. 571–580.
- Филиппова Л. А. Великий мост в истории средневекового Новгорода // Новгородский архивный вестник. Вып. 6. Великий Новгород, 2007. С. 33–47.
- Фомина А. В. Общая характеристика новгородских закладных каменных крестов // Ежегодник НГОМЗ 2014. Великий Новгород: Новгородский гос. объединенный музей-заповедник, 2016. С. 129–135.
- Черепнин Л. В. Русская палеография. М.: Гос. изд-во политической литературы, 1956. 616 с.
- Шалина И. А. Произведения иконописи Рождественского собора Антониева монастыря // Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Великом Новгороде. К 900-летию основания. Великий Новгород, 2019. С. 249–351.
- Шахнович М. М., Бельский С. В. «Новгородские» каменные кресты Западного Приладожья // Свод археологических источников Кунсткамеры. Вып. 2. Эпоха бронзы – позднее средневековье. СПб., 2009. С. 176–185.
- Шляпкин И. А. Древние русские кресты. 1: Кресты новгородские до XV века, неподвижные и не церковной службы // Записки отдела русской и славянской археологии Императорского Русского археологического общества. Т. 7. Вып. 2. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1907. С. 49–84.
- Georgievski M. Icon Gallery. Ohrid: Institute for Protection of the Monuments of Culture and National Museum-Ohrid. Ohrid, DOO “Kosta Abras – Grafopak”, 1999. 111 p.
- Icone russe Collezione Banca Intesa. Catalogo ragionato / Ed. be K. Pirovano. Milano, Electa, 2003. Vol. 1. 288 p.
- Treasures of Mount Athos. B' edition / Ed. by A. Karakatsanis. Thessaloniki, Ministry of Culture, Museum of Byzantine Culture, 1997. 695 p.
- Pallas D. I. Passin und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild. Munich, 1965. 340 p.

#### НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Алексеевский крест как художественный феномен, обстоятельства его создания и место в жизни Новгорода

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Царевская Татьяна Юрьевна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, Российская Федерация, 125009. tsarevskaya\_t@mail.ru

#### АННОТАЦИЯ

Каменный крест, созданный при новгородском архиепископе Алексии (1359–1388) и установленный его повелением на западном фасаде Софийского собора, уникален не только из-за высокого качества резьбы высеченных на нем композиций или своей удивительной сохранности, но в силу действительной редкости такого изделия в виде и технике для искусства Древней Руси и особой значимости в жизни новгородцев. В статье рассматриваются художественные и иконографические особенности произведения, а также вероятные обстоятельства его появления в связи с клятвой новгородцев на вече, скрепившей их отказ в 1385 г. Киевскому (в Москве) митрополиту в праве апелляционного («месячного») суда, которое было единственным ограничением автономии Новгородской епархии.

#### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Древнерусское искусство, каменная резьба, Великий Новгород, Софийский собор, митрополит Киприан, новгородский архиепископ Иоанн III, иконография, история русской церкви.

#### TITLE

The Alekseevsky Cross as an artistic phenomenon, the circumstances of its creation and its place in the life of Novgorod

#### AUTHOR

Tsarevskaya, Tatiana Iurievna — Full Doctor, Leading researcher, State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, 125009 Moscow, Russian Federation. tsarevskaya\_t@mail.ru

#### ABSTRACT

The stone cross, created under Archbishop Alexy of Novgorod (1359–1388) and installed by his command on the western facade of St. Sophia Cathedral, is unique not only because of the high quality of the carvings of the compositions carved on it or its amazing preservation, but because of the real rarity of such a product in the form and technique for the art of Ancient Russia and its special significance in life of the medieval Novgorodians. The article examines the artistic and iconographic features of the work, as well as the probable circumstances of its appearance in connection with the oath of the Novgorodians at the Veche, which sealed their refusal in 1385 to the Metropolitan of Kiev (in Moscow) in the right of the court of appeal (“monthly”), which was the only restriction on the autonomy of the Novgorod diocese.

#### KEYWORDS

Old Russian art, stone carving, Veliky Novgorod, St. Sophia Cathedral, Metropolitan Cyprian, Archbishop John III of Novgorod, iconography, history of the Russian Church.

## REFERENCES

- Alekseeva A.S. Exposing a thief in Russia: from the decree of the Novgorod Archbishop John III to the grassroots handwritten bookishness. *Slověne*, 2021, vol. 10, no. 1, pp. 230–261 (in Russian).
- Almazov A.I. *Ispytanie osviashchennym khlebom (Vid "Bozh'ego suda" dlia oblicheniia vorov) (Ordeal with consecrated bread (A kind of "God's judgment" to convict thieves))*. Odessa, Ekonomicheskaiia tipografiia Publ., 1904. 26 p. (in Russian).
- Berezhkov N.G. *Khronologiia russkogo letopisaniia (Chronology of the Russian chronicle)*. Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1963. 376 p. (in Russian).
- Bobrik M.A. Returning to the inscription on the Alekseevsky Cross: What does the COMMON LETTER mean? *Russkii iazyk v nauchnom osveshchenii (The Russian language in scientific coverage)*, 2018, no. 2 (36), pp. 111–122 (in Russian).
- Cherepnin L.V. *Russkaya paleografiya (Russian paleography)*. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoi literatury, 1956. 616 p. (in Russian).
- Dyachenko G. (ed.) *Polnyj godichnyj krug kratkih pouchenij, sostavlenykh na kazhdyj den' goda primenitel'no k zhitiyam svyatykh, prazdnikam i dr. svyashch. sobytiyam vospominaiemykh cerkov'yu i prisposoblennykh k zhivomu propovednicheskomu slovu (improvizacii): v 2 t. (A full yearly circle of short teachings compiled for each day of the year in relation to the lives of the saints, holidays, and other priests. events remembered by the church and adapted to the living preaching word (improvisation): in 2 volumes)*. Moscow, Izd. A.D. Stupina Publ., 1896–1897, vol. 1: 1896, XLVIII, 548 p.; vol. 2: 1897, XXXII, 795 p. (in Russian).
- Filippova L.A. *The Great Bridge in the History of Medieval Novgorod. Novgorodskij arhivnyj vestnik. Vyp. 6 (Novgorod Archival Bulletin. Issue. 6)*. Veliky Novgorod, 2007, pp. 33–47 (in Russian).
- Fomina A.V. General characteristics of Novgorod mortgage stone crosses. *Ezhegodnik NGOMZ 2014 (Yearbook of the Novgorod State Museum-Reserve 2014)*. Veliky Novgorod, Novgorod State Museum-Reserve Publ., 2016, pp. 129–135 (in Russian).
- Georgievski M. *Icon Gallery. Ohrid: Institute for Protection of the Monuments of Culture and National Museum-Ohrid*. Ohrid, DOO "Kosta Abras – Grafopak", 1999. 111 p.
- Golubinskii E.E. *Istoriia Russkoi Tserkvi. T. 2: Period vtoroi, Moskovskii. Pervaia polovina toma. (History of the Russian Church. Vol. 2: the Second period, Moscow. The first half of the volume)*. Moscow, Krutitskoe patriarshee podvor'e Publ., 1997. 919 p. (in Russian).
- Gordienko E.A., Markina G.K. (ed.). *Inventory of the property of the St. Sophia Cathedral in 1833. Novgorodskij istoricheskij sbornik (Novgorod historical collection)*. Saint Petersburg, 2003. Issue 9 (19), pp. 507–644 (in Russian).
- Gordienko E.A., Markina G.K. (ed.). *Opisi imushchestva novgorodskogo Sofijskogo sobora XVIII – nach. XIX v. (Inventory of the property of the Novgorod Sophia Cathedral 18<sup>th</sup> – early 19<sup>th</sup> century)*. Moscow, Leningrad, Institut istorii SSSR AN SSSR Publ., 1988. 227 p. (in Russian).
- Grigorii Palama. *Besedy. (Conversations)*. Moscow, Izdaniie Spaso-Preobrazenskogo podvpr'ia Valaamskogo monastiria Publ., 1994, vol. 1. 260 p. (in Russian).
- Ioann Damaskin sv. *Tochnoe izlozhenie pravoslavnoi very. (The exact presentation of the Orthodox faith)*. Rostov-na-Donu: Priazovskii krai Publ., 1992 (repr. ed.: Saint-Petersburg, 1894). 465 p. (in Russian).
- Karakatsanis A. (ed.). *Treasures of Mount Athos. B' edition*. Thessaloniki, Ministry of Culture, Museum of Byzantine Culture, 1997. 695 p.
- Konkordin A. *Opisanie novgorodskogo kafedral'nogo Sofijskogo sobora. (Description of the Novgorod St. Sophia Cathedral)*. Novgorod, Gubernskaia Tipografiia Publ., 1901. 142 p. (in Russian).

- Krasnorech'ev L.G. Contribution crosses of the Church of the Nativity of the Virgin on Molotkovo in Novgorod. *Novgorod i Novgorodskaiia zemlia. Iskusstvo i restavratsiia. (Novgorod and the Novgorod land. Art and restoration)*. Veliky Novgorod, Novgorod State Museum-Reserve Publ., 2014, vol. 5, pp. 219–248 (in Russian).
- Krasnorech'ev L.G. A brief overview of the Novgorod contribution crosses. *Novgorod i Novgorodskaiia zemlia. Iskusstvo i restavratsiia. (Novgorod and the Novgorod land. Art and restoration)*. Veliky Novgorod, Novgorod State Museum-Reserve Publ., 2014, vol. 5, pp. 216–219 (in Russian).
- Lazarev V.N. Painting and sculpture of Novgorod. *Istoriia russkogo iskusstva (History of Russian Art)*, vol. 2. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR, 1954, pp. 72–283 (in Russian).
- Lepshina L.A. *Alekseyevsky Cross: history in faces and photos. Sofia (Sophia)*, 2018, no. 2, pp. 25–32 (in Russian).
- Makarii (Miroliubov), arkhiep. Ancient crosses in Novgorod, put up for worship. *Izvestiia Imperatorskogo Arkheologicheskogo obshchestva (Proceedings of the Imperial Archaeological Society)*. Saint-Petersburg, Imperial Archaeological Society Publ., 1861, vol. 2, pp. 84–102 (in Russian).
- Makarii (Miroliubov), arkhiep. *Arheologicheskoe opisanie cerkovnykh drevnostej v Novgorode i ego okrestnostyah. V 2-h tomah (Archaeological description of church antiquities in Novgorod and its environs. In 2 volumes)*. Moscow, Tipografiya V. Got'e Publ., 1860.
- Makarij (Bulgakov). *Istoriya Russkoj Cerkvi. Kn. 3 (History of the Russian Church. Book 3)*. Moscow, Izdatel'stvo Spaso-Preobrazhen. Valaam. Monastirya Publ., 1995. 690 p. (in Russian).
- Medyntseva A.A. *Drevnerusskie nadpisi novgorodskogo Sofijskogo sobora. XI–XIV veka. (Old Russian inscriptions of the Novgorod St. Sophia Cathedral. 11<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> Centuries)*. Moscow, Progress Publ., 1978. 311 p. (in Russian).
- Nasonov A.N. (ed.) *Novgorodskaya pervaya letopis' starshego i mladshhego izvoda (Novgorod First Chronicle of the older and younger versions)*. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR Publ., 1950. 642 p. (in Russian).
- Nikolaeva T.V. *Prikladnoe iskusstvo Moskovskoj Rusi (Applied art of Moscow Russia)*. Moscow, Nauka Publ., 1976. 288 p. (in Russian).
- Nikolaeva T.V. Victory Cross of the 14<sup>th</sup> century. *Drevnerusskoie iskusstvo: XIV–XV vv. (Old Russian Art: 14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> Centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 1984, pp. 86–93 (in Russian).
- Novgorodskie letopisi (Tak nazyvaemyya Novgorodskaya vtoraya i Novgorodskaya tret'ya letopisi). (Novgorod Chronicles (The so-called Novgorod Second and Novgorod Third Chronicles))*. Saint Petersburg, Tipografiya Imperatorskoj Akademii Nauk Publ., 1879. 488 p. (in Russian).
- Opisanie Novgorodskago Sofijskago sobora, sostavlennoe protoiereem Petrom Solov'evym (Description of the Novgorod Sophia Cathedral, compiled by Archpriest Peter Solovyov)*. Saint Petersburg, Tipogr. Imperatorskoj Akademii Nauk Publ., 1858. 243 p. (in Russian).
- Pallas D.I. *Passin und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild*. Miinchen, 1965. 340 p. (in German).
- Panchenko V.B. To the question of the classification of stone crosses according to formal features: the eighth type according to I.A. Shlyapkin and the problem of studying crosses "in a circle". *V kamne i bronze. Sb. statej v chest' Anny Peskovoj. Trudy IIMK RAN. T. XLVIII (In stone and bronze. Collection of articles in honor of Anna Peskova. Proceedings of Institute of the History of Material Culture of the Russian Academy of Sciences, vol. 48)*. Saint Petersburg, IIMK RAS, OOO Nevskaya Knizhnaya Typography Publ., 2017, pp. 407–413 (in Russian).
- Pavlov A.S. (ed.) *Pamiatniki drevnerusskogo kanonicheskogo prava. Chast' 36. (Monuments of ancient Russian canon law. Part 36)*. 2<sup>nd</sup> ed. Saint-Petersburg, Tipografiia M.A. Aleksandrova Publ., 1908. Part 1: Pamiatniki XI–XV vv. (Monuments of the 11<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries). 1466 p. (in Russian).

- Pechnikov M.V. Ioann (Stukhin; † 06/24/1417), archbishop of Novgorod. *Pravoslavnaia entsiklopediia (The Orthodox Encyclopedia)*. Moscow, Tserkovno-nauchnyi tsentr "Pravoslavnaia entsiklopediia" Publ., 2010, vol. 23, pp. 454–461 (in Russian).
- Pirovano K. (ed.) *Icone russe Collezione Banca Intesa. Catalogo ragionato*. Milano, Electa, 2003. Vol. 1. 288 p. (in Italian).
- Pokrovsky N.V. *Evangelie v pamyatnikah ikonografii, preimushchestvenno vizantijskikh i russkikh (The gospel in the monuments of iconography, mainly Byzantine and Russian)*. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2001. 564 p. (in Russian).
- Postnikova-Loseva M.M. *Russkoe yuvelirnoe iskusstvo: Ego centry i mastera XVI–XIX vv. (Russian Jewelry Art: Its Centers and Masters of the 16<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 1974. 376 p. (in Russian).
- Preobrazhenskii A.S. Applied art. *Istoriia russkogo iskusstva (History of Russian Art)*, vol. 4. Ed. by E.S. Smirnova. Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 2019. pp. 465–655 (in Russian).
- Polnoe Sobranie Russkikh Letopisei, vol. 8: Prodolzhenie letopisi po Voskresenskomu spisku. (Complete Collection of Russian Chronicles. Vol. 8. Continuing of the chronicle on Voskresensk list)*. Saint Petersburg, E. Prats Publ., 1859. 302 p. (in Russian).
- Polnoe Sobranie Russkikh Letopisei. T. 16: Letopisnyj sbornik, letopis' Avraamki (Complete Collection of Russian Chronicles, vol. 16: Chronicle of Avraamka)*. Moscow, YARK Publ., 2000. 240 p. (in Russian).
- Polnoe Sobranie Russkikh Letopisei. T. 27: Nikanorovskaya letopis'. Sokrashchennye letopisnye svody konca XV v. (Complete Collection of Russian Chronicles, vol. 27: Nikanorovskaya chronicle)*. Moscow, Leningrad, 1962. 428 p. (in Russian).
- Polnoe Sobranie Russkikh Letopisei. T. 37: Ustyuzhskie i vologodskie letopisi XVI–XVIII vv. (Complete Collection of Russian Chronicles, vol. 37: Ustyug and Vologda chronicles of 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries)*. Leningrad, Nauka Publ. 1982. 228 p. (in Russian).
- Polnoe Sobranie Russkikh Letopisei. T. 4: Chast' 1. Novgorodskaya chetvertaya letopis' (Complete Collection of Russian Chronicles, vol. 4, part 1. Novgorod Fourth Chronicle)*. Moscow, YARK Publ., 2000. 728 p. (in Russian).
- Polnoe Sobranie Russkikh Letopisei. T. 42: Novgorodskaya Karamzinskaya letopis' (Complete Collection of Russian Chronicles, vol. 42: Novgorod Karamzin chronicle)*. Saint Petersburg, Dmitrij Bulanin Publ., 2002. 221 p. (in Russian).
- Putsko V.G. Novgorodskie kamennye kresty s rel'efom (Novgorod stone crosses with relief). *Sofia (Sophia)*, 1999, no. 3, pp. 34–36 (in Russian).
- Rota, in the ancient Russian process. *Enciklopedicheskij slovar' Brokgauza i Efrona (Encyclopedic Dictionary of Brockhaus and Efron)*. T. XXVII. Saint Petersburg, 1899, pp. 151–152 (in Russian).
- Russkaia istoricheskaia biblioteka, izdanaia Imperatorskoi Arkheograficheskoi komissiei (Russian Historical Library, published by the Imperial Archeographic Commission)*, vol. 6. Saint-Petersburg, Imperial Academy of Sciences Publ., 1880. 682 p. (in Russian).
- Rybakov B.A. Russian dated inscriptions of the 11<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> centuries. *Arheologiya SSSR. Svod arheologicheskikh istochnikov. Vyp. E 1–44 (Archeology of the USSR. Code of archaeological sources. Issue E1-44)*. Moscow, Nauka Publ., 1964. 48 p. (in Russian).
- Shakhnovich M.M., Belsky S.V. "Novgorod" stone crosses of the Western Ladoga region. *Svod arheologicheskikh istochnikov Kunstkamery. Vyp. 2: Epoha bronzy – pozdnee srednevekov'e (Code of archaeological sources of the Kunstkamera. Issue 2: The Bronze Age - the late Middle Ages)*. Saint Petersburg, 2009, pp. 176–185 (in Russian).
- Shalina I.A. Works of icon painting of the Nativity Cathedral of the Antoniev Monastery. *Sobor Rozhdestva Bogorodicy Antonieva monastyrya v Velikom Novgorode. K 900-letiyu osnovaniya (Cathedral of the Nativity of the Virgin of the Antoniev Monastery in Veliky Novgorod. To the 900<sup>th</sup> anniversary of the founding)*. Veliky Novgorod, 2019, pp. 249–351 (in Russian).
- Shliapkin I.A. Drevnie russkie kresty. 1: Kresty novgorodskie do XV veka, nepodvizhnye i ne tserkovnoi sluzhby (Old Russian crosses. 1: Crosses of Novgorod before the 15<sup>th</sup> Century, fixed and not church service). *Zapiski otdela russkoi i slavianskoi arkhologii Imp. Russkogo arkheologicheskogo obshchestva (Notes of the Department of Russian and Slavic Archaeology)*, vol. 7, no. 2. Saint-Petersburg, Imperial Russian Archaeological Society Publ. 1907, pp. 49–84 (in Russian).
- Shlyapkin I.A. Ancient Russian crosses. 1: Crosses of Novgorod until the 15<sup>th</sup> century, immovable and not for church service. *Zapiski otdela russkoi i slavyanskoj arheologii (ZORSA) Imp. Russkogo arheologicheskogo obshchestva (Notes of the Department of Russian and Slavic Archeology of the Imp. Russian Archaeological Society)*, vol. 7, issue. 2. Saint Petersburg, Tipografia I.N. Skorokhodova Publ., 1907, pp. 49–84 (in Russian).
- Smirnova E.S. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. XIII – nachalo XV veka (Painting of Novgorod the Great: Middle of the 13<sup>th</sup> – Early 15<sup>th</sup> Century)*. Moscow, Nauka Publ., 1976. 392 p. (in Russian).
- Smirnova E.S., Laurina V.K., Gordienko E.A. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. XV vek (Painting of Novgorod the Great: the 15<sup>th</sup> Century)*. Moscow, Nauka Publ., 1982. 575 p. (in Russian).
- Solenikova E.V. *Zakladnye kresty v arkhitekture Severo-Zapada Rossii. Nauchnye doklady. (Mortgage crosses in the architecture of the North-West of Russia. Scientific reports)*. Saint-Petersburg: Iazykovoi tsentr Publ., 1996. 24 p. (in Russian).
- Spitsin A.A. *Notes on stone crosses, mostly Novgorod. Zapiski otdela russkoi i slavianskoi arkhologii Imperatorskogo Russkogo Arkheologicheskogo obshchestva (Notes of the Department of Russian and Slavic Archaeology imp. Russian Archaeological Society)*. Saint-Petersburg, Imperial Russian Archaeological Society Publ., 1903, vol. 5, no. 1, pp. 203–234 (in Russian).
- Sreznevsky I.I. *Slovar' drevnerusskogo yazyka (reprintnoe izd.) (Dictionary of the Old Russian language (reprint ed.))*. Vol. 3, part 1. Moscow, Kniga Publ., 1989. 910 col. (in Russian).
- Stroev P.M. (ed.). *Sofijskij vremennik, ili Russkaya letopis' s 862 po 1534 god (Sofia Vremennik, or Russian Chronicle from 862 to 1534)*. Moscow, Tipografia Semena Selivanovskogo Publ., 1820–1821. T. II (in Russian).
- Tikhonravov N.S. *Otrechennye knigi drevnej Rossii. T. 1: Drevnyaya russkaya literatura (Renounced books of ancient Russia, vol. 1: Ancient Russian literature)*. Moscow, Izdanie M. i S. Sabashnikovyh Publ., 1898. pp. 212–216 (in Russian).
- Trifonova A.N. *Dereviannaia plastika Velikogo Novgoroda XIV–XVII vekov (Wooden plastic of Veliky Novgorod 14<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2010. 158 p. (in Russian).
- Turilov A.A. About the time of the creation of the Novgorod Alekseevsky Cross: the possibilities of non-palaeographic dating (1367 or 1379). *Ot Tsar'grada do Belogo moria: Sbornik statei po srednevekovomu iskusstvu v chest' E.S. Smirnovoi. (From Tsargrad to the White Sea: A collection of articles on medieval art in honor of E.S. Smirnova)*. Moscow, Severnyi palomnik, 2007, pp. 571–580 (in Russian).
- Vagner G.K. *Ot simvola k real'nosti. Razvitie plasticheskogo obraza v russkom iskusstve XIV–XV vekov (From symbol to reality. The development of the plastic image in Russian art of the 14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> Centuries)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. 267 p. (in Russian).

## Изображения святых жен в иконописи Пскова XIV–XV веков

© 2022

УДК 27-526.62+75.046(470.25-25)"13-14"  
ББК 85.14(2)  
П93

Поступила в редакцию 14.11.2022

В настоящее время не существует специальных работ, которые касались бы смысла и общего значения изображений святых жен как в древнерусском искусстве в целом, так и в искусстве Пскова в частности. Мы обратимся к иконописному наследию Пскова, так как именно в рамках псковской школы до наших дней наиболее яркие примеры уникальных памятников иконописи с образами святых жен.

К теме почитания образов святых жен исследователи обратились во второй половине XX в., к этому времени уже было открыто большинство памятников псковской школы. Следует упомянуть работу А.И. Некрасова [*Некрасов, 1937*] (в которой есть упоминания интересующей нас иконографии). Назовем книги В.Н. Лазарева [*Лазарев, 1947; Лазарев, 2000*], для которого характерен обобщающий историко-культурный подход, сочетающий характеристику сюжета, иконографии и стиля (несмотря на то, что в этих книгах не упоминается непосредственно иконопись Пскова, тем не менее замечания В.Н. Лазарева касательно почитания святых жен в Новгороде, которые во многом справедливы и для Пскова, имеют для нас большое значение). Работа же М.В. Алпатова [*Псковская икона, 1990*] отличается конкретикой анализа художественного образа.

Стоит отметить работы Э.С. Смирновой «Живопись Обонежья» [*Смирнова, 1967*], «Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века» [*Смирнова, 1976*] и «Живопись Великого Новгорода. XV век» [*Смирнова, 1982*]. Наблюдения Э.С. Смирновой над новгородскими памятниками, особенно в связи с образами святых жен, нельзя игнорировать при изучении псковской иконописи, поскольку многие факты в культуре Новгорода также характерны и для Пскова, особенно если учесть, что круг почитаемых святых жен был един для культуры этих центров. В указанных работах почитание образов святых жен связывается с более широким историко-культурным контекстом. Образы святых жен получают научную интерпретацию в сфере иконогра-

фии. Стоит также отметить работы, посвященные непосредственно искусству Пскова, в частности, книги Л.И. Лифшица [*Лифшиц, 2004*] и М.А. Реформатской [*Реформатская, 1968. С. 114–126*].

Необходимо указать на внимание к образам святых жен в статье А.С. Преображенского [*Преображенский, 2016. С. 220–231*].

Большое значение для интересующей нас темы имеет другой тип научной литературы: каталоги и публикации музейных коллекций. Огромное значение для нашей проблематики имели публикации Каталога икон ГТГ 1963 [*Антонова, Мнева, 1963*] и 1995 гг. [ГТГ. Каталог собрания, 1995], издание каталогов различных музейных и частных коллекций и иконных выставок, а также альбомы и научные каталоги последних десятилетий, посвященные иконным собраниям Пскова [*Васильева, 2006*]. Авторами указанных публикаций была проведена атрибуция новых памятников, сделаны необходимые уточнения в связи с уже известными произведениями.

Однако, несмотря на проявление интереса к нашей теме, проблема изображения святых жен в искусстве русских земель не была очерчена. Цель настоящей статьи заключается в том, чтобы дать объяснение символическому содержанию памятников с изображениями святых жен, проанализировать трактовку образов женской святости, охарактеризовать особенности изучаемой иконографии в искусстве Пскова. Мы предполагаем также описать, на примере псковской иконописи, хотя бы в первом приближении, целую категорию образов, а именно святых жен.

В XIV–XV столетиях большое распространение в культуре Пскова приобретают изображения избранных святых, в том числе образы святых жен. Среди них особо выделяются святые мученицы Параскева, Анастасия, Варвара и Ульяна. В указанное время с большой силой проявляются особенности местной школы, выражающиеся в выборе художественных приемов и в своеобразной духовной характеристике образов. Псковская школа иконописи в целом представляет собою относительно консервативное явление, во многих памятниках XV в. мы можем наблюдать реминисценции искусства более ранних эпох. Преемственность обнаруживается в первую очередь на уровне художественного строя памятника, в сложной характеристике граней внутренней жизни: «...внутреннее напряжение буквально прорывается через внешне сдержанные движения и невозмутимые выражения лиц в небольших, как будто даже случайных акцентах» [*Лифшиц, 2004. С. 423*].

Выделяются три псковские иконы, две из которых следует датировать относительно ранним XV в., с учетом сохранения многих примет XIV столетия, отражающихся как в стиле, так, вероятно, и в сюжете и иконографии. Первая — это широко известная композиция с тремя святыми мученицами — Параскевой, Варварой и Ульяной (ГТГ), происходящая из церкви Св. Варвары во Пскове [*Псковская икона, 1990. Кат. 17*] [*ил. 1*]. Эта крупная икона являлась храмовой в Варваринской церкви, но показательно, что здесь изображена не только сама св. Варвара, но и две другие мученицы — свв. Параскева и Ульяна, популярность которых в мире православной культуры была особенно



ил.1 Свв. Параскева, Варвара и Ульяна. Икона. Последняя четверть XIV в. ГТГ

fig.1 Sts Paraskeva, Barbara and Juliana. Icon. The last quarter of the 14<sup>th</sup> century State Tretyakov Gallery

велика. Тот факт, что вместе со св. Варварой изображены именно св. жены, а не какие-либо иные персонажи, показывает, что в глазах создателя иконографической программы этой иконы центральный образ св. Варвары, ее подвиг имел свой отклик в образах и деяниях свв. Параскевы и Ульяны. В данной иконе центральная фигура выделена не только украшенным одеянием, белым платом, венцом, но и подчеркнутым жестом правой руки, в которой мученица держит крупный крест. Однако все три изображения связаны между собой общностью художественного ритма, а также цветовыми переключками и рефлексиями. Особая ритмическая структура композиции, ракурсы фигур, их позы и жесты передают энергию и значительность образов св. мучениц. В этой иконе можно отметить асимметричность композиции при, казалось бы, заданной симметрии. Три святые жены даны в ракурсах, в поворотах, их позы характеризуются подвижностью. Особенно это заметно в позе св. Варвары в центре, которая выделяется энергичным движением ноги святой. Абрис фигур — резкий, изломанный, зигзагообразный, что особенно заметно по очертаниям складок на ярком, густом желтом фоне произведения. Пропорции фигур удлинены. Сами образы пронизаны внутренней одухотворенной подвижностью, передают ощущение духовного искания. Можно отметить насыщенный колорит и контрастные цветовые сочетания; колористическое построение композиции основано на соотношении живописных цветовых пятен, а также света и тени. Сама композиция пронизана интен-



ил.2 Деисус со свв. Варварой и Параскевой. Икона. Первая четверть XV в. НГОМЗ

fig.2 Deesis with sts Varvara and Paraskeva. Icon. The first quarter of the 15<sup>th</sup> century Novgorod State Museum-Reserv

сивным ритмом. Вертикализм фигур трех святых жен усложнен ракурсными разворотами и акцентированным хиазмом изображения мученицы Варвары. Постановка ног всех трех святых жен усиливает ощущение пространства. Существенна и духовная характеристика святых жен: темная карнация их ликов с акцентированными, глубоко посаженными глазами, сдвинутые, нахмуренные брови — все это создает своеобразный внутренний психологизм изображенных персонажей. Особая роль святых жен в композиционном составе рассматриваемого памятника, как и вообще в псковских иконах, подчеркивается не только иконографическими признаками и расположением фигур, но и вариантами внутренней характеристики, которая, по сравнению с новгородскими иконами, в этих произведениях выходит на первый план. Отчетливо прослеживается мотив духовного общения: святые Параскева и Ульяна обращены к центральной фигуре мученицы Варвары. Параскева напоминает о крестных страданиях Спасителя, акцентирует и дополняет образный и смысловой строй памятника. Центральным образом этого произведения является, безусловно, святая Варвара, изображение которой фланкировано фигурами Параскевы и Ульяны, придающими дополнительные смыслы центральному образу. Сама же Варвара представлена фронтально, ее взгляд направлен непосредственно на молящегося, в правой руке у нее крест — символ мученического подвига, а левая рука застыла в жесте приятия благодати. Святая коронована мученическим венцом, над нею располагается небольшое

изображение Спаса Эммануила. К св. Варваре слетаются ангелы, подчеркивая ее достоинство и напоминая о том огромном значении, какое имел культ этой святой на Псковской земле. Образы святых жен в этом произведении как нельзя лучше выявляют духовный мир древних псковичей.

По-своему выразительна и икона из того же псковского храма Св. Варвары — «Деисус со св. Варварой и Параскевой» (НГОМЗ) [Псковская икона, 1990. Кат. 19] [ил. 2]. Как известно, образы св. жен не было принято включать в состав многофигурного деисусного чина в качестве предстоящих перед Спасителем фигур, находящихся в том же горизонтальном ряду в иконной композиции. Но в данной псковской иконе они включены в композицию деисусного чина, причем совсем особым образом: обе эти дополнительные фигуры находятся наверху и как бы на втором плане, вне художественного пространства самого чина. Однако размеры этих дополнительных фигур не уменьшены, а жесты молитвенного предстояния связывают их с образами Богородицы и Иоанна Предтечи, изображенных в традиционном трехфигурном деисусном чине. Благодаря такому приему фигуры обеих св. жен приобретают небывалую смысловую значительность.

Не менее остро, хотя и несколькими иными художественными средствами, подчеркивается значимость образов св. жен в псковской иконе XV в. с фигурами св. Параскевы и трех святителей — великих иерархов Григория Богослова, Иоанна Златоуста и Василия Великого (ГТГ) [ил. 3]. Если три святителя — это столпы христианской Церкви, проповедующие учение Христа, то св. Параскева — образ из совсем другого круга. Она представлена здесь, очевидно, в соответствии с легендой, рассказывающей о том, что эта святая мученица, образ которой связывался со Страстной Пятницей, присутствовала при Распятии Спасителя [Смирнова, 1982. С. 238], Крестная Жертва которого лежит в основе службы святителей. Икона происходит из часовни, располагавшейся поблизости от Снетогорского монастыря. Судя по равномерному расположению фигур и другим стилистическим особенностям, произведение относится к позднему XV в., к так называемому плоскостно-графическому стилю. По сравнению с памятниками, происходящими из Варваринской церкви, в иконе появляется симметричность, некая композиционная «расставленность» фигур, что может являться следствием более интенсивных контактов мастеров Пскова с художниками из других земель. Снижена характерная для псковских икон экспрессия в трактовке художественного образа. Иоанн Златоуст, Василий Великий и Григорий Богослов — святые отцы, так называемые каппадокийские старцы, излагающие христианскую истину. Они принадлежат к числу самых главных святых отцов православной церкви. Расположение фигуры св. Параскевы Пятницы рядом с ними, безусловно, является свидетельством особого ее почитания. Сопоставление трех фигур и Параскевы, чье имя означает «Пятница» (день крестных мук Спасителя), может содержать тему христианской жертвы: ведь без Креста не могло быть и спасения. Как пишет М.В. Алпатов, «псковский мастер создает впечатлительное орнаментальное великолепие, покрывая густым узором одежды святых,

заполняющие почти всю плоскость иконной доски... Фигуры слиты в единый аккорд орнаментом... Лишь образ Параскевы в огненно-красном плаще и черном хитоне вносит свою особую ноту в изображение» [Псковская икона, 1990. С. 19], а это придает композиции особый пафос литургического священнодействия, благодаря мерной ритмике фигур святителей, а также более сильному и яркому акценту, создаваемому изображением Параскевы.

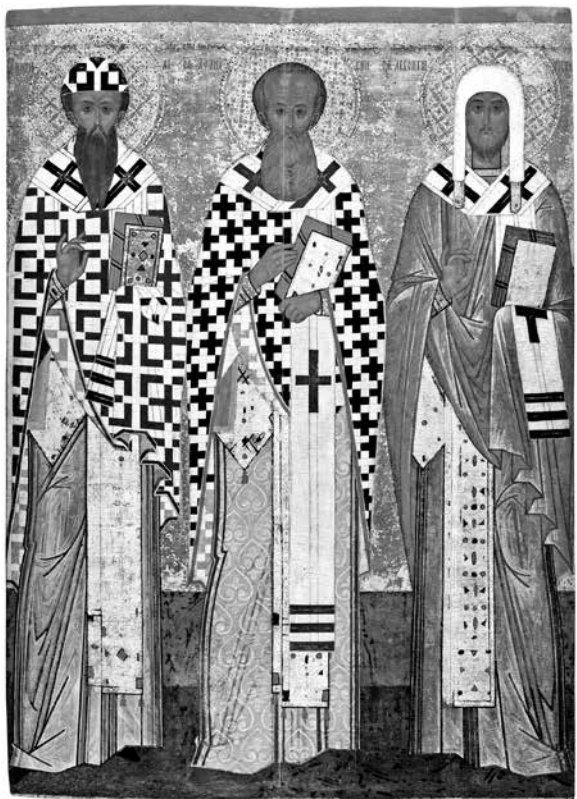
Особенность данного произведения, по сравнению с новгородскими памятниками, заключается в том, что фигуры святых отцов как бы сливаются в единый аккорд благодаря изображениям крестов на фелонях, в то время как новгородская живопись склонна отделять каждую фигуру святого четко очерченным силуэтом, как мы это видим, например, в новгородской иконе последней четверти XV в. «Св. Кирилл и Афанасий Александрийские и Леонтий Ростовский» (ГРМ) [Смирнова, 1982. С. 299] [ил. 4]. В рассматриваемой нами иконе ГТГ только образ Параскевы в ярком красном плаще и темно-зеленом хитоне (что лишь усиливает яркость и контрастность ее одеяний по сравнению с фигурами святителей) вносит свою особую ноту [Псковская икона, 1990. С. 19]. Действительно, как заметила И.С. Родникова, такое решение привносит в художественный замысел иконы свою «изысканность ритмического строя» [Там же. С. 35]. И все же, несмотря на явно присутствующее орнаментальное начало, нельзя сказать, что изображение выглядит плоскостно; наоборот, светотеневая моделировка ликов объемна, а лики анатомически правильны, постановка ног святых сообщает иконе ощущение пространственности переднего плана. Перед нами изысканная живопись палеологовской художественной традиции, с характерными псковскими особенностями. Фигура святой дана в легком трехчетвертном развороте, что придает композиции дополнительное ощущение перспективного пространства. Очевидна особая интонация женской святости, привносимая фигурой святой Параскевы Пятницы: все четыре фигуры представлены в один рост и на одном уровне, что подчеркивает важную роль культа святой Параскевы, который существовал во Пскове, коль скоро ее изображение поместили рядом с самыми почитаемыми отцами Церкви, своими деяниями во многом сформировавшими ядро православного богословия. В иконе звучит тема церковного учительства и утверждения христианства подвигом мученичества.

Существует, однако, и такое псковское изображение одной из святых жен, которое традиционно считается образом св. Ульяны (ПГОИАХМЗ) [ил. 5], но некоторые исследователи, в частности А.С. Преображенский [Преображенский, 2016. С. 220–231], считают его изображением Параскевы. Оно несет в себе несколько иную иконографическую традицию и более простую художественную характеристику. Это поясное изображение святой в зеленом мафории. В одной из первых публикаций памятника после реставрации имя святой было указано как святая мученица Параскева, потом ее, из-за зеленого мафория, стали считать Ульяной. Однако впоследствии она была справедливо определена как св. Параскева. По наблюдению А.С. Преображенского, в этом изображении есть и атрибуты образа св. Варвары, а именно украшения





3



4

**ил.3** Св. Параскева Пятница, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Василий Великий  
Икона. Начало XV в. ГТГ

fig.3 Sts Paraskeva, Gregory the Theologian, John Chrysostom and Basil the Great  
Early 15<sup>th</sup> century. State Tretyakov Gallery

**ил.4** Св. Кирилл и Афанасий Александрийские, и Леонтий Ростовский. Икона. Конец XV в. ГРМ

fig.4 Sts Cyril and Athanasius of Alexandria, and Leontius of Rostov. Late 15<sup>th</sup> century  
State Russian Museum

на плечах и декорированные камнями браслеты-поручи. Известно, что, согласно преданиям, Ульяна Илиопольская пострадала в один день со святой Варварой, поэтому можно предположить, что в художественном сознании древних псковичей и новгородцев вполне могла иметь место ситуация, когда атрибуты святых жен заимствовались друг у друга. Таким образом, можно констатировать, что иконография тех или иных св. мучениц нередко совпадает, смешивается, и точное имя той или иной святой не всегда удастся определить. В этом случае мы сталкиваемся с использованием иконографических признаков одной святой мученицы в изображении другой святой. Речь может идти о некоем обобщенном образе святой мученицы, где совмещаются и взаимозаменяются те или иные иконографические признаки. Это наблюдение имеет отношение не только к иконописи Пскова, но и к соответствующим изображениям в искусстве других русских центров.

Встречаются, в частности, и во псковской иконописи, образы св. мучениц с совсем иным смысловым наполнением, не имеющим прямого отношения к нашей проблематике. Приведем два примера. На иконе «Собор Богоматери» [Псковская икона, 1990. Кат. 18] (ГТГ) [ил.6], происходящей из той же Варваринской церкви во Пскове, в верхних углах средника даны совсем маленькие поясные изображения святителя (вероятно, св. Николая Чудотворца) и св. мученицы в красном мафории (вероятно, св. Параскевы Пятницы). Эти фигуры вряд ли имеют какую-либо смысловую связь с основной композицией произведения, они не соотношены с ней ритмически, показаны в совсем ином масштабе и, наиболее вероятно, попросту зависят от имен заказчиков этого произведения, значительного по иконографии и художественному решению, как полагает В.Н. Лазарев: «... в верхних углах, явно по желанию заказчика иконы, представлены св. Николай и св. Варвара» [Лазарев, 2000. С.324].

Второй пример — это только что рассмотренная икона с фигурой св. мученицы Ульяны (по другой версии — Параскевы; ПГОИАХМЗ). На боковых полях там помещены поясные изображения св. Февронии и апостола Иакова — вероятно, также соименных заказчикам иконы.

Еще один важный памятник, относящийся к несколько более позднему времени, — «Великомученица Параскева Пятница, с житием» [Псковская икона, 1990. Кат. 39], второй половины XV в. (ГИМ) [ил.7], происходящая из церкви Св. Ильи Мокрого во Пскове. Иконы с житийными клеймами св. мучениц представляют в древнерусском искусстве довольно редкое явление; тот факт, что такая икона существует и дошла до наших дней, свидетельствует об особой значительной роли, которой обладал культ святой Параскевы во Пскове. Стоит также отметить, что данный памятник является одной из самых ранних в древнерусском искусстве икон с житийными клеймами св. Параскевы. Как утверждает И.С. Родникова, «оригинальный извод клейм не находит аналогий в искусстве византийского круга и древнерусском» [Там же. С.301], что заставляет предполагать отражение в этом произведении самостоятельного творчества незаурядного мастера, который тем не менее все же следовал



5

ил. 5 Св. Ульяна. Икона. Конец XIV — начало XV в. ПГОИАХМЗ

fig. 5 St Juliana. Late 14<sup>th</sup> — early 15<sup>th</sup> century. Pskov State United Historical and Architectural and Art Museum-Reserve



6

ил. 6 Собор Богоматери. Икона. Последняя четверть XIV в. ГТГ

fig. 6 Praise of the Mother of God. The last quarter of the 14<sup>th</sup> century. State Tretyakov Gallery

разработанной в Византии иконографии житийных клейм мученичества св. Параскевы (вероятно, мастер опирался на авторитетный образец). Однако уникальность данных клейм заключается в том, что «о популярной в народе святой, покровительнице пряж и ткачих, торговли и брака, художник рассказывает только как о мученице, страдавшей и умершей за свою веру [...] она предстает как страстная воительница с язычниками и проповедница христианства» [Псковская икона, 1990. С. 301].

Сама композиция в среднике представляется традиционным по типу изображением св. мучениц, особенности которого, как мы показали ранее, корнями уходят в глубокую древность и распространяются в русском искусстве XIV–XV вв., особенно в Новгородской и Псковской землях. Изображение Параскевы, строго фронтальное, производит впечатление монументальности. Правой рукой святая высоко поднимает крупный крест, а левая застыла в жесте приятия благодати. Красный цвет ее мафория традиционен для иконографии св. Параскевы.

Примечательна также композиционная программа еще одной псковской иконы третьей четверти XV в.: «Сошествие во ад, с избранными святы-

ми» (ГРМ) [Там же. Кат. 72] [ил. 8]. Она происходит из Троицкого собора города Остров в Псковской области, куда она, очевидно, попала из более древнего храма. Внизу во фризовом построении изображены избранные святые: Екатерина, Анастасия, Фотий, Никола, Василий Великий, Иоанн Милостивый, Иоанн Златоуст, Григорий Богослов, Никита, Варвара и Параскева. Икона интересна тем, что в составе представленных избранных святых мы встречаем не только наиболее почитавшиеся и распространенные образы св. жен, но и круг особо значимых святых в целом: именно эти святые чаще всего изображаются на иконах с избранными святыми как во Пскове, так и в Новгороде. Бросается в глаза контраст между композицией «Сошествие во ад», с характерной динамической трактовкой фигуры Христа, данной в сложном ракурсе, и нижним рядом — с избранными святыми, представленными в рост, строго фронтально, уравновешивая тем самым подвижность верхней композиции. Уникальным в этом памятнике представляется то, что образы св. Анастасии и св. Параскевы даны иконописцем в нехарактерных для их иконографических изводов вариантах: св. Анастасия изображена в красном мафории, в то время как св. Параскева — в зеленом, более подходящем образу св. Анастасии. Свв. мученицы Параскева и Анастасия часто изображались на иконах вместе, являясь в древнерусской культуре парными святыми, поэтому можно предположить, что атрибуты их образов могли смешиваться (и зачастую смешивались, как мы можем проследить в некоторых произведениях). В православной средневековой культуре смешение атрибутов святых грозило тем, что святые могли быть просто неузнанными; однако, видимо, у древних псковичей и новгородцев такой проблемы не возникало, поскольку рассматриваемая нами икона — это не единственный русский памятник, в котором св. жены изображаются с отклоняющимися от византийской традиции или с просто смешанными атрибутами.

Ближе к концу XV в. характеристика образов св. жен в иконописи Пскова меняется. Так, в житийной иконе «Св. Параскева, Варвара и Ульяна» [Псковская икона, 1990. Кат. 71], приблизительно конца XV в., из той же Варваринской церкви (ПГОИАХМЗ) [ил. 9], новое заключается не только в присутствии житийных клейм (сцены житий свв. Варвары и Ульяны), но и в относительно сдержанной характеристике центральных фигур. Несмотря на определенные стилистические перемены, на изменение композиционного ритма, в этой житийной иконе сохраняется повышенная экспрессия образа, которая была характерна для псковского искусства, в том числе и для изображений св. жен.

Рассмотренные нами выше две псковские иконы — «Свв. Параскева, Варвара и Ульяна» из ГТГ и «Свв. Параскева, Варвара и Ульяна» с житийными циклами из Псковского музея — обнаруживают много стилистических и иконографических совпадений, что свидетельствует о художественной памяти, пережившей фактически целое столетие. Но в иконе «Свв. Параскева, Варвара, Ульяна» с житийными клеймами, из Псковского музея, заметно усиление плоскостного начала, что отличает ее, безусловно, от предыдущего памятника. Три фигуры святых жен изображены на поземе, в центре располагается фигура св. мученицы Варвары, слева от нее — фигура Параскевы, а справа —



7



9



8

**ил.7** Вмц. Параскева Пятница, с житием  
Икона. Вторая половина XV в. ГИМ

**fig.7** The Great Martyr Paraskeva,  
with a life. The second half of the 15<sup>th</sup> century  
State Historical Museum

**ил.8** Сошествие во ад, с избранными святыми.  
Икона. Конец XV — начало XVI в. ГРМ

**fig.8** Descent into Hell, with the chosen  
saints. Late 15<sup>th</sup> — early 16<sup>th</sup> century  
State Russian Museum

**ил.9** Свв. Параскева, Варвара и Ульяна,  
с житием. Икона. Начало XVI в. ПГОИАХМЗ

**fig.9** Sts Paraskeva, Varvara and Ulyana,  
with a life. Early 16<sup>th</sup> century. Pskov  
State United Historical and Architectural  
and Art Museum-Reserve

Ульяны. В иконе нет и следа статичного начала, которое, как мы знаем, было характерно для иконописи Новгорода: святая Параскева представлена в трех-четвертном развороте, мы также можем прочесть сложную по пластике позу мученицы Варвары. Существенно, что Параскева не держит в руках атрибут своих страстей — крест, а у Анастасии он есть. Отсутствует чередование и ритм отдельных деталей и атрибутов. Но самое удивительное в этом изображении — то, как псковский мастер выделяет центральную фигуру.

Как уже было сказано, средник рассматриваемого произведения композиционно отчасти повторяет икону «Свв. Параскева, Варвара и Ульяна» (ГТГ), из той же Варваринской церкви, соблюдая принцип выделения и акцентирования центрального персонажа и, безусловно, подчеркивая важность образов святых жен. Но не менее важна тема сохранения в художественной памяти нескольких поколений псковичей важности почитания св. мучениц — тема, красной нитью проходящая сквозь столетие.

Таким образом, в псковской иконописи сохранилось сравнительно немного изображений св. жен, причем, судя по стилю, хронологически они тяготеют к концу XIV в. и к XV в., а по отношению к житийной иконе с тремя фигурами в среднике не исключается и рубеж XV и XVI вв. Псковская иконопись на протяжении всего XV столетия сохраняет местные консервативные тенденции: «Преемственность настолько прочна, что памятники этого времени становятся сложными для датировки — так сильны в них древние реминисценции» [Псковская икона, 1990. С. 38]. Все памятники этого времени с образами святых жен представляют собой цельное явление, а сознательная архаизация была своего рода творческим методом псковских иконописцев. Касаясь образов святых жен именно во псковском искусстве, можно утверждать, что в соответствии с традициями этого художественного центра, созданные здесь произведения наделены повышенной экспрессией, которая придает им особую выразительность, совсем иную, чем в искусстве Новгорода и других регионов православного мира. Тем не менее, несмотря на то, что во Пскове почитание образов святых жен нашло свое наиболее яркое воплощение в искусстве, популярность этих образов была характерна и для других художественных центров Древней Руси, что требует отдельного исследования.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации. В 2 т. Т.1: XI — начало XVI века. М.: Искусство, 1963. 394 с.
- Васильева О.А. Иконы Пскова. М.: Северный паломник, 2006. 512 с.
- Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т.1: Древнерусское искусство X — начала XV века. М.: Красная площадь, 1995. 271 с.
- Лазарев В.Н. Искусство Новгорода. М.; Л.: Искусство, 1947. 180 с.

- Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 2000. 152 с.
- Лифшиц Л.И. Очерки истории живописи древнего Пскова. Середина XIII — начало XV века. Становление местной художественной традиции. М.: Северный паломник, 2004. 470 с.
- Некрасов А.И. Древнерусское изобразительное искусство. М.: ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1937. 395 с.
- Преображенский А.С. О сюжете и происхождении одной псковской иконы // Искусство христианского мира. Сб. ст. Вып. 13. М.: ПСТГУ, 2016. С. 220–231.
- 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.
- Реформатская М.А. О группе произведений псковской станковой живописи второй половины XIV века // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М.: Наука, 1968. С. 114–126.
- Смирнова Э.С. Живопись Обонежья. М.: Наука, 1967. 188 с.
- Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М.: Наука, 1976. 392 с.
- Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М.: Наука, 1982. 576 с.

#### НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Изображения святых жен в иконописи Пскова XIV–XV веков

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Пшеничный Петр Владимирович — аспирант, МГУ им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, 119991. pshenichny321@gmail.com

#### АННОТАЦИЯ

В иконографическом составе и художественных особенностях иконописи Пскова отразилось особое почитание образов святых жен (более всего — святых мучениц Параскевы, Варвары и Ульяны). Это сказывается как в иконографических, так и в стилистических чертах интересующих нас памятников. Указанная особенность — одно из свидетельств своеобразия псковской культуры. Тема образов святых жен в настоящее время остается недостаточно акцентированной и слабо изученной. Между тем образы святых мучениц составляют важную часть икононого наследия Древней Руси, в том числе XIV–XV вв. Псковская иконопись сохранила наиболее яркие примеры иконографических изводов святых жен. Затронутые в статье памятники содержат сложную духовную характеристику образа мучениц, подчеркивают статус и значение этих святых, очерчивают тенденцию к слиянию нескольких фигур святых жен в единый апотропеический образ. Перечисленные положения указывают на особый статус и характер почитания данного лика святости в культуре древнего Пскова.

#### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Святые жены, мученицы, Псков, псковская иконопись, образ, Древняя Русь.

#### TITLE

The images of female saints in Pskov icons 14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries

#### AUTHOR

Pshenichnyi, Petr Vladimirovich — Ph. D. student, Lomonosov Moscow State University, Lomonosovskii Prospekt, 27, Faculty of history, 119192 Moscow, Russian Federation. pshenichny321@gmail.com

#### ABSTRACT

The specific veneration of female saints (st. Paraskeva, st. Barbara, st. Ulyana) find its expression in some iconographical and artistic peculiarities of Pskovian icons. We can see these peculiarities in their images, in their iconographical and stylistic specific features. In sum, these features draw the evidence of specific veneration of these images in Medieval Pskov culture. The female saints at present moment as a scientific subject is insufficiently studied, despite these images are the substantial part of Medieval Rus' heritage, especially Pskovian one in 14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries. The most interesting and complicated iconographical variations of female saints' images was preserved in Pskovian culture. The icons, concerning in this article, elicit sophisticated spiritual characteristic of female saints, underline their status and crucial role, draw the tendency to incorporation of different female saints in one the most venerated image. Thus, taking into account all particularities of these images, we can suppose that the female saints was extremely popular among different types of sanctity in Medieval Pskov culture.

#### KEYWORDS

Female saints, martyr, Pskov, Pskovian icons, image, Medieval Rus'.

#### REFERENCES

- Alpatov M.V., Rodnikova I.S. (eds.). *Pskovskaja ikona XIII–XVI vekov (Pskov icon of the 13<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries)*. Leningrad, Avrora Publ, 1990. 324 p. (in Russian).
- Antonova V.I., Mneva N.E. *Katalog drevnerusskoj zhivopisi XI — nachala XVIII vv. Opyt istoriko-hudozhestvennoj klassifikacii. V 2-h tomah. T. 1: XI — nachala XVI veka (Catalog of Medieval Russian painting of the 11<sup>th</sup> — early 18<sup>th</sup> centuries. The experience of historical and artistic classification. In 2 vols. Vol. 1: 11<sup>th</sup> — early 16<sup>th</sup> century)*. Moscow, Iskusstvo Publ, 1963. 394 p. (in Russian).
- Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja. *Katalog sobranija. T. 1: Drevnerusskoe iskusstvo X — nachala XV veka (The State Tretyakov Gallery. Catalog of the collection. Vol. 1: Medieval Russian art of the 10<sup>th</sup> — early 15<sup>th</sup> century)*. Moscow, Krasnaja ploshhad' Publ, 1995. 271 p. (in Russian).
- Lazarev V.N. *Iskusstvo Novgoroda (The Art of Novgorod)*. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ, 1947. 180 p. (in Russian).
- Lazarev V.N. *Russkaja ikonopis' ot istokov do nachala XVI veka (Russian icon painting from the origins to the beginning of the 16<sup>th</sup> century)*. Moscow, Iskusstvo Publ, 2000. 152 p. (in Russian).
- Lifshits L.I. *Ocherki istorii zhivopisi drevnego Pskova. Seredina XIII — nachala XV veka. Stanovlenie mestnoj hudozhestvennoj tradicii (Essays on the History of Painting in Medieval Pskov. The Middle of the 13<sup>th</sup> — early 15<sup>th</sup> century. Formation of the Local Artistic Tradition)*. Moscow, Severnyj palomnik Publ, 2004. 470 p. (in Russian).
- Nekrasov A.I. *Drevnerusskoe izobrazitel'noe iskusstvo (Medieval Rus' fine art)*. Moscow, OGIЗ — IZOGIZ Publ, 1937. 395 p. (in Russian).
- Preobrazhenskij A.S. About the plot and origin of a Pskov icon. *Iskusstvo hristianskogo mira (Art of the Christian World)*, 2016, vol. 13, pp. 220–231 (in Russian).

- Reformatskaja M.A. About a group of works of Pskov easel painting of the second half of the 14<sup>th</sup> century. *Drevnerusskoe iskusstvo. Hudozhestvennaja kul'tura Pskova. (Medieval Rus' Art. Pskov art culture)*. Moscow, Nauka Publ, 1968, pp.114–126 (in Russian).
- Smirnova E.S. *Zhivopis' Obonezh'ia (Painting of the Obonezh'e)*. Moscow, Nauka Publ, 1967. 188 p. (in Russian).
- Smirnova E.S. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII — nachalo XV veka (Painting of Novgorod the Great: Middle of the 13<sup>th</sup> — early 15<sup>th</sup> century)*. Moscow, Nauka Publ, 1976. 575 p. (in Russian).
- Smirnova E.S., Laurina V.K., Gordienko E.A. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. XV vek (Painting of Novgorod the Great: 15<sup>th</sup> century)*. Moscow, Nauka Publ, 1982. 576 p. (in Russian).
- Vasil'eva O.A. *Ikony Pskova (Icons of Pskov)*. Moscow, Severnyj palomnik Publ, 2006. 512 p. (in Russian).

П.А. Алешин

## Бернардино да Боргоманеро — Бернардино Родари? Попытка идентификации итальянского мастера, работавшего в Московском Кремле

© 2022

УДК 7.07:728.81(470-25)"14-15"  
ББК 85.11(2)  
А49

Поступила в редакцию 11.11.2022

В России в конце XV — первой половине XVI в. работал целый ряд итальянских мастеров. О некоторых из них практически нет никаких сведений, в том числе и о Бернардино да Боргоманеро, прибывшем в Москву в 1494 г. «с группой мастеров, возглавляемых Алоизио да Карезано, в подчинении которого он находился» [Подъяпольский, 2006. С.298].

С Бернардино да Боргоманеро связаны два документа, которые являются единственными источниками по его биографии [Cazzola, 1976. P.168; Подъяпольский, 2006. С.309]. Первый — это контракт от 6 декабря 1493 г. о его найме на службу в России: «... сказанный Бернардино обязан по любому требованию вышеназванных послов отбыть из настоящего города Милана и отправиться в страну вышеназванного Сиятельнейшего Великого Государя и собственной персоной выполнять верой и правдой со всем своим мастерством то есть выполнение архитектурных работ по постройке замков и дворцов. Вышеназванные послы обязаны оплатить ему расходы на лошадей и продовольствие... сказанный маistro Бернардино обязан выполнять что сказано выше за ту плату, которую сочтет вышеназванный Сиятельнейший Великий Государь... быть в подчинении маistro Алуизио ди Каркано архитектора вышеназванного Великолепного Великого Государя» [Подъяпольский, 2006. С.310].

Важно отметить, что поручителем при составлении контракта был Джованни Антонио Амадео [Там же. С.309], прославленный ломбардский скульптор, инженер и архитектор, шурином которого был Пьетро Антонио Солари — один из строителей Московского Кремля, прибывший в Россию несколькими годами ранее, в 1490 г.

Второй документ — письмо секретаря герцогской канцелярии при миланском дворе Гуальтеро Сервулло герцогу Лодовико Моро от 19 ноября 1496 г., приведем лишь его начало, где упоминается Бернардино: «Сиятельнейший

и Превосходнейший Господин мой. Которые отправились в Россию были трое: то есть мастро Алоизио да Карезано стенной мастер и инженер, мастро Микаэль Парпайоне кузнец и Бернардино да Боргоманеро каменотес, все трое миланцы...» [Там же. С. 310].

Пьеро Каццола, автор одной из основополагающих статей об итальянских мастерах в России, а вслед за ним и отечественные исследователи, указывают, что Бернардино был пьемонтцем на основании того, что город Боргоманеро находится в этом регионе и что фамилия второго упомянутого мастера — Парпайоне — происходит от слова на пьемонтском диалекте [Cazzola, 1976. P.169; Подъяпольский, 2006. С.298; Словарь архитекторов и мастеров строительного дела Москвы XV—середины XVIII века, 2008. С.146]. Но факт того, что Бернардино является пьемонтцем, невозможно подтвердить: на протяжении всего XV в. Боргоманеро входил в состав Миланского герцогства и не относился к княжеству Пьемонт. Также и в письме Гуальтеро Сервулло говорится, что все трое названных мастеров — миланцы (в документе термин «миланцы» имеет более широкую трактовку: подразумеваются подданные Миланского герцогства, а не то, что они родом из Милана). То, что все трое — именно ломбардцы, утверждал, тоже анализируя их имена, другой итальянский исследователь Антонио Касси Рамелли [Cassi Ramelli, 1976. P.130].

Прозвище «да Боргоманеро», согласно итальянской традиции, можно трактовать по-разному. Самая вероятная трактовка — указание на место рождения. Также оно может указывать на то, что Бернардино жил какое-то время в Боргоманеро (например, провел свое детство там), или на то, что его семья происходит оттуда, в таком случае «да Боргоманеро» может уже быть и фамилией. В любом случае Бернардино каким-то образом связан с этим городом.

Скудость информации о Бернардино да Боргоманеро, а также то, что с его именем в русских летописях не связаны никакие конкретные постройки в России и что он отправился туда именно как помощник Алевиза Фрязина, а не как самостоятельный мастер, обусловили малый интерес к его личности со стороны исследователей — как итальянских, так и отечественных. Как было сказано выше, упомянутые П. Каццола и А. Касси Рамелли только выдвинули разные гипотезы о том, из какого итальянского региона он родом [Cazzola, 1976. P.169; Cassi Ramelli, 1976. P.130]; П. Каццола также отмечал, что «к сожалению, о Бернардино не нашел ничего особенного даже такой скрупулезный исследователь, как К. Дебиаджи» [Каццола, 2013. С. 31. См. исследование К. Дебиаджи: *Debiaggi*, 1963]. В отечественной историографии статья С.С. Подъяпольского [Подъяпольский, 2006], впервые опубликованная в 1991 г., до сих пор остается единственным исследованием, где собраны все имеющиеся на данный момент сведения об этом мастере и где, что очень важно, приведены переводы текстов связанных с ним документов.

Анализируя эти два документа, неоспоримо можно сказать следующее: каменотес (*pichapiedre*) Бернардино, связанный с городом Боргоманеро (скорее всего, речь идет о месте его рождения), поступил на службу к русскому

великому князю Ивану III в качестве помощника «стенного мастера и инженера» Алоизио да Карезано (да Каркано), известного в России как Алевиз Фрязин. Поручителем за него, то есть лицом, гарантировавшим его квалификацию, выступал инженер миланского герцога Джованни Антонио Амадео.

Как было сказано выше, источники не проясняют, как именно был связан с Боргоманеро каменотес Бернардино. Однако то небольшое, что известно точно (имя, род занятий и факт поручительства Джованни Антонио Амадео), дало нам направление поиска и нам удалось обнаружить в окружении знаменитого ломбардского скульптора человека, которого по многим признакам можно идентифицировать как отправившегося в Россию Бернардино да Боргоманеро.

Среди учеников Джованни Антонио Амадео был Томмазо Родари да Мароджа (около 1460 — 1525) — скульптор и архитектор, сын каменотеса Джованни Родари. Семья Родари происходит из городка Мароджа, находящегося примерно в 70 километрах от Боргоманеро. Томмазо учился у Джованни Антонио Амадео и работал под его руководством в павийской Чертозе. Из источников известно, что учитель и ученик были связаны и в дальнейшем: от имени Джованни Антонио Амадео Томмазо Родари выплатил Джакомо и Филиппо Маркези да Салтрио 10 флоринов 29 апреля 1491 г. «в качестве оплаты за алтарь и в качестве аванса за поставку 24 баз и такого же количества капителей из сальтрианского камня, которые должны быть привезены в Луино» [Moizi, 2020. P.388].

Еще один документ — от 4 апреля 1510 г. — свидетельствует о том, что Джованни Антонио Амадео был одним из тех, кто утверждал разработанный Томмазо проект Большой капеллы в соборе Комо: «Епископ Скарамучча Тривульцио, управляющий Комо Жан Де Бассей (по прозвищу *grand gruyer*), большое число каноников Собора, референдарий... инженер Джованни Антонио Амадео и множество горожан, все собравшиеся на месте, где должна быть основана Большая капелла названного собора, решили, что она должна быть построена как можно более просторной и по последней модели, которая находится в мастерской, где работает Томмазо Родари» [Ibid. P.443].

У Томмазо Родари было трое младших братьев — Бернардино, Донато и Джакомо, все трое — каменотесы и скульпторы. В 1487 г. Томмазо стал главным инженером собора в Комо. Вероятно, с этого момента он возглавил семейную мастерскую, хотя Джованни Родари мог быть еще жив в то время — он умер не позднее 21 июля 1491 г.: процитированный выше документ о выплате денег братьям Маркези — первый из документов, где Томмазо назван «сыном покойного Джованни». Жила семья Родари в Комо, о чем свидетельствует еще один документ от 20 октября 1495 г., согласно которому «Томмазо Родари, с братьями Джакомо и Донато, переезжает в дом в церковном округе *San Provino*» [Ibid. P.389] (прежде они жили в церковном округе *San Fedele*).

Теперь обратимся к Бернардино, его брату, который, по нашему мнению, и является отправившимся на службу в Москву Бернардино из Боргоманеро.

Он, скорее всего, был младше Томмазо, но старше Джакомо и Донато, о чем свидетельствуют документы. Бернардино был вторым из братьев, имя которого появилось в документах собора Комо. Первый документ, где он упомянут, датируется 9 июля 1485 г.: «Томмазо Родари получает 8 лир за рабочие дни, проведенные в Соборе и 12 сольди за рабочие дни, проведенные его братом Бернардино» [Ibid. P.344].

Подчеркнем, что Томмазо получил деньги и за своего брата — а это подтверждает, что Бернардино был младше и, вероятно, еще не имел права самостоятельно получать жалование. С января 1485 по июль 1487 г. имя Бернардино продолжает фигурировать в документах о выплатах (он получал два сольди в день), и всегда деньги за него получал Томмазо. В июле 1487 г. Томмазо согласовал повышение оплаты труда брата — отныне Бернардино должен был получать 10 сольди в день [Ibid. P.351]. С этого времени Бернардино стал получать деньги как самостоятельно, так и через старшего брата. Последняя зафиксированная выписка об оплате его труда на работах в соборе Комо от 7 марта 1489 г. сохраняет первоначальную формулировку [Ibid. P.380].

Следующее упоминание о Бернардино относится к 28 июня 1493 г.: «Бернардино Родари, сын покойного Джованни и живущий в Комо в церковном округе *San Fedele*» фигурирует как свидетель в юридическом акте, касающемся введения во владение землями и имуществом [Ibid. P.389]. То есть летом 1493 г. он жил в том же церковном округе, что и его братья. Поэтому исследователь М. Мойци считает, что Бернардино вплоть до 1493 г. продолжал работать в семейной мастерской [Moizi, 2019. P. 6].

Далее какие-либо упоминания о Бернардино в Италии отсутствуют до 1513 г., хотя упоминания о его братьях встречаются регулярно. Отметим, что он не фигурирует с братьями в упомянутом выше документе от 20 октября 1495 г. о переезде братьев Родари.

Из документа от 8 августа 1513 г. известно, что Бернардино Родари живет в Мародже вместе со своей женой Джованниной Гарови ди Биссоне, дочерью мастера Коррадо, на которой он женился несколькими месяцами ранее [Moizi, 2020. P.446]. Отсутствие Бернардино в документах с 1493 по 1513 г. М. Мойци объясняет возможностью, что Бернардино вышел из семейного предприятия. Нам это кажется неудачным объяснением, но даже если это предположение верно, то Бернардино должен был бы присутствовать при разделе отцовского имущества 17 августа 1497 г. Согласно документу, «Томмазо и Джакомо Родари с одной стороны и Донато Родари с другой разделяют отцовское наследство. К Донато переходят дом в [церковном округе] *San Fedele* и некая сумма денег, в то время как Томмазо и Джакомо получают во владение недвижимость в Мародже, Тревано и дом в Комо в церковном округе *San Provino*» [Ibid. P.390]. На наш взгляд, отсутствие Бернардино в данном случае может объясняться лишь тем, что его не было в Италии. Документ свидетельствует, вероятно, о том, что Донато решил выйти из семейного предприятия, но такой вывод нельзя сделать о не упомянутом в нем Бернардино.

Далее Бернардино упоминается вместе с Томмазо и Джакомо и еще рядом каменотесов в качестве свидетелей в одном юридическом акте от 13 апреля 1517 г. [Ibid. P.450]. Из завещания Томмазо Родари от 6 июня 1526 г. следует, что у Бернардино были и сыновья, и дочери (имена их не указаны), которым дядя оставил по 20 лир [Ibid. P.467]. В завещании уже сына Томмазо — Бальдассаре Родари да Комо — от 1 апреля 1530 г. указывается, что его дядя Бернардино Родари должен получить 10 имперских сольди [Ibid. P.468]. Подчеркнем, что сын Томмазо Родари в документе назван «да Комо», в отличие от отца, которого часто называли «да Мароджа». Это может свидетельствовать в пользу нашего предположения, что указание «да Боргоманеро» допустимо трактовать именно как указание на место рождения мастера Бернардино. Последние упоминания о Бернардино Родари в документах относятся к 22 февраля 1533 г. (он должен был выплатить долг Мастерской собора Комо) [Ibid.], 5 февраля 1537 г. (упоминание в нотариальном акте) [Ibid.] и 8 января 1541 г. (он купил у родственника землю в Мародже) [Ibid.].

Таким образом, упоминания о скульпторе Бернардино Родари, скорее всего, обучавшемся у своего старшего брата Томмазо — непосредственного ученика Джованни Антонио Амадео — и работавшем с Томмазо на строительстве собора Комо, пропадают из документов после июля 1493 г. и вновь появляются в 1513 г., когда он вместе с женой проживает в городке Мароджа, откуда происходит его семья. Исходя из всего сказанного, а также с учетом того, что помогать брату он мог начать в возрасте *adolescenza* (между 14 и 21 гг.), который считался заключительным периодом детства<sup>1</sup>, можно предположить, что Бернардино родился в промежутке не ранее 1464 г. и не позднее 1471 г. То есть в 1493 г., когда он «исчезает» из Италии, ему 22–29 лет, он не женат. Он, как и все представители его семьи, был каменотесом и скульптором и, скорее всего, имел опыт архитектурного строительства, поскольку помогал старшему брату — главному инженеру собора Комо. Иными словами, его квалификация подпадает под понятие *pichapiedre*. Кроме того, прослеживается прямая связь между Джованни Антонио Амадео и Томмазо Родари, которого итальянские исследователи традиционно называют его последователем [Soldini, 1992]. Это свидетельствует в пользу того, что Джованни Антонио Амадео, в 1490 г. возглавивший строительство Миланского собора и ставший таким образом одной из центральных фигур художественной жизни Миланского герцогства, мог бы выступить поручителем и за его младшего брата Бернардино. В таком случае не исключена вероятность того, что именно Амадео предложил кандидатуру Бернардино Родари русским послам, искавшим в Италии мастеров (напомним, что до Алевиза Фрязина главным архитектором в Москве был Пьетро Антонио Солари — шурин Джованни Антонио Амадео, и посольство Мануила Ангелова и Даниила Мамырева отправилось в том числе искать замену умершему в 1493 г. «архитектону»).

1 Детство в Италии того времени разделялось на несколько периодов: *infanzia* (0–7), *puerizia* (7–14) и *adolescenza* (14–21).

Единственное, что вызывает вопрос — почему Бернардино мог быть назван в документах, процитированных в самом начале, «да Боргоманеро»? Как говорилось выше, прозвище может указывать на место его рождения, что не исключено, учитывая относительную близость Мароджи и Боргоманеро. Косвенным подтверждением этого может служить тот факт, что в завещании Бальдассаре Родари, сына Томмазо, Бальдассаре назван «да Комо», а не «да Мароджа», как его отец, то есть «да Мароджа» не было фамилией. Безусловно, предлагаемая нами идентификация личности отправившегося в Россию каменотеса Бернардино да Боргоманеро пока является лишь гипотезой, но подчеркнем, что очень многое свидетельствует в ее пользу. Если она верна, то Бернардино да Боргоманеро станет первым из работавших в России «фряжских» мастеров, о котором известно, что он вернулся на родину.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Каццола П. Русский Пьемонт / Сост., науч. ред. и авт. пер. М.Г.Талалай. М.: ООО «Старая Басманная», 2013. 332 с.
- Подъяпольский С.С. Итальянские строительные мастера в России в конце XV — начале XVI в. по данным письменных источников (опыт составления словаря) // *Подъяпольский С.С. Историко-архитектурные исследования. Ст. и материалы.* М.: Индрик, 2006. С. 293–312.
- Словарь архитекторов и мастеров строительного дела Москвы XV — середины XVIII века. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 784 с.
- Cassi Ramelli A. Il Cremlino di Mosca, esempio di architettura militare // *Arte Lombarda*, 1976, Nuova Serie, No. 44/45, Aristotele Fioravanti a Mosca: 1475–1975 (1976), pp.130–138.
- Cazzola P. I “Mastri frjazy” a Mosca sullo scorcio del quindicesimo secolo (dalle Cronache russe e da documenti di Archivi italiani) // *Arte Lombarda*, 1976, Nuova Serie, No. 44/45, Aristotele Fioravanti a Mosca: 1475–1975 (1976), pp.157–172.
- Debiaggi C. Appunti su architetti e lapicidi novaresi nei secoli XV e XVI // *Bollettino storico per la provincia di Novara*, LIV, 1, 1963, pp.48–53.
- Moizi M. Il «caso» Bernardino Rodari — Bernardino De Torigiis. E altri malintesi sulla scultura del Rinascimento valtellinese // *Archivio Storico Ticinese*, LVI (2019), 166, pp.4–25.
- Moizi M. Tommaso Rodari e il Rinascimento comasco. Un’indagine sul cantiere del Duomo di Como tra XV e XVI secolo. Mendrisio: Cinisello Balsamo, Milano: Silvana editoriale; Mendrisio Academy Press, 2020. 483 p.
- Soldini S. Ricostruzione della prima attività alla Fabbrica del Duomo di Como di Tommaso Rodari da Maroggia, contemporaneo e seguace dell’Amadeo // *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo. Atti del Convegno...* 1992, a cura di J. Shell, L. Castelfranchi. Milano, 1993, pp.505–523.

#### НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Бернардино да Боргоманеро — Бернардино Родари? Попытка идентификации итальянского мастера, работавшего в Московском Кремле

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Алешин Павел Алексеевич — кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Музеи Московского Кремля, Кремль, Москва, Российская Федерация, 103132. paleshin@bk.ru

#### АННОТАЦИЯ

В статье предпринята попытка идентификации личности итальянского мастера Бернардино да Боргоманеро, прибывшего в Москву в 1494 г. с посольством М. Ангелова и Д. Мамырева в качестве помощника Алевиза Фрязина (Алоизио да Карезано). Обращение к архивным источникам позволяет высказать предположение, что Бернардино да Боргоманеро является Бернардино Родари — каменотесом и скульптором, представителем семьи ломбардских мастеров Родари.

#### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Бернардино да Боргоманеро, Бернардино Родари, Родари да Мароджа, Джованни Антонио Амадео, Московский Кремль, итальянские архитекторы в России, Алевиз Фрязин, Алоизио да Каркано.

#### TITLE

Bernardino da Borgomanero — Bernardino Rodari? An Attempt to Identify an Italian Master who Worked in the Moscow Kremlin

#### AUTHOR

Aleshin, Pavel Alekseevich — PhD (Art History), researcher, Moscow Kremlin Museums, Kremlin, 103132, Moscow, Russian Federation. paleshin@bk.ru

#### ABSTRACT

The article attempts to identify the Italian master Bernardino da Borgomanero, who arrived in Moscow in 1494 with the embassy of M. Angelov and D. Mamyrev as an assistant to Aleviz Fryazin (Aloisio da Caresano). An appeal to archival sources allows to presuppose that Bernardino da Borgomanero is Bernardino Rodari, a lapicide and sculptor, a representative of the family of Lombard masters Rodari.

#### KEYWORDS

Bernardino da Borgomanero, Bernardino Rodari, Rodari da Maroggia, Giovanni Antonio Amadeo, Italian architects in Russia, Aleviz Fryazin, Aloisio da Caresano.

#### REFERENCES

- Cassi Ramelli A. Il Cremlino di Mosca, esempio di architettura militare. *Arte Lombarda*, 1976, Nuova Serie, No. 44/45, Aristotele Fioravanti a Mosca: 1475–1975 (1976), pp.130–138 (in Italian).
- Cazzola P. I “Mastri frjazy” a Mosca sullo scorcio del quindicesimo secolo (dalle Cronache russe e da documenti di Archivi italiani). *Arte Lombarda*, 1976, Nuova Serie, No. 44/45, Aristotele Fioravanti a Mosca: 1475–1975 (1976), pp.157–172 (in Italian).



- Cazzola P. *Russkij P'emont (Russian Piemont)*. Moscow: Staraja Basmannaja Publ., 2013. 332 p. (in Russian).
- Debiaggi C. Appunti su architetti e lapicidi novaresi nei secoli XV e XVI. *Bollettino storico per la provincia di Novara*, LIV, 1, 1963, pp.48–53 (in Italian).
- Moizi M. Il «caso» Bernardino Rodari — Bernardino De Torigiis. E altri malintesi sulla scultura del Rinascimento valtellinese. *Archivio Storico Ticinese*, LVI (2019), 166, pp.4–25 (in Italian).
- Moizi M. *Tommaso Rodari e il Rinascimento comasco. Un'indagine sul cantiere del Duomo di Como tra XV e XVI secolo*. Mendrisio: Cinisello Balsamo, Milano: Silvana editoriale; Mendrisio Academy Press, 2020. 483 p. (in Italian).
- Podjapol'skij S.S. Italian Building Craftsmen in Russia at the End of the 15<sup>th</sup> — Beginning of the 16<sup>th</sup> Centuries. According to Written Sources (Experience in Compiling a Dictionary). Podjapol'skij S.S. *Istoriko-arhitekturnye issledovanija. Stat'i i materialy (Historical and architectural researches. Articles and materials)*. Moscow, Indrik Publ., 2006, pp.293–312 (in Russian).
- Slovar' arhitektorov i masterov stroitel'nogo dela Moskvy XV — serediny XVIII veka (Dictionary of Moscow Architects and Masters of Engineering in the 15<sup>th</sup> — Mid-18<sup>th</sup> Centuries)*. Moscow, Izdatel'stvo LKI Publ., 2008. 784 p. (in Russian).
- Soldini S. Ricostruzione della prima attività alla Fabbrica del Duomo di Como di Tommaso Rodari da Maroggia, contemporaneo e seguace dell' Amadeo. *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*. Atti del Convegno... 1992, a cura di J. Shell, L. Castelfranchi. Milano, 1993, pp.505–523 (in Italian).

А.Л. Баталов, А.В. Яганов

## История реставрации собора Киржачского Благовещенского монастыря и проблема реконструкции его первоначального облика<sup>1</sup>

© 2022

УДК 72.03+.025.4(470.314)"15"  
ББК 85.113(2)  
Б28

Поступила в редакцию 03.11.2022

Собор Киржачского Благовещенского монастыря — один из немногих сохранившихся храмов середины XVI в., поэтому его объемно-пространственная композиция, внутренняя пространственно-планировочная структура, детали декора имеют особое значение для формирования представлений об архитектуре этого малоизученного периода. В периодизации истории русской архитектуры, благодаря изданной посмертной статье А.И. Некрасова [Некрасов, 1963. С.217–233], ему было определено место рядом с собором московского Рождественского монастыря, отнесенным М.А. Ильиным к 1501–1505 гг. [Ильин, 1928. С.5–7; Фуфаев, 1947. С.58; Памятники архитектуры Москвы, 1989. С.212]. За прошедшие более чем 60 лет изучения древнерусской архитектуры изменились представления о датировке и первоначальном облике практически всех сооружений, которые привлекал А.И. Некрасов для сопоставления с собором Киржачского монастыря. Было выяснено, что предполагаемая датировка собора Рождественского монастыря не имеет под собой никаких фактических оснований и поэтому не может служить обоснованием при определении времени создания других построек. Изучение особенностей облика Благовещенского собора позволило установить более достоверную дату его сооружения — конец 1540-х — начало 1550-х гг. [Яганов, 2003. С.140], что определило архитектурный контекст, в котором следует его рассматривать. В то же время современный облик фасадов собора сформировалась в результате реставрационных работ начала 1960-х гг., но при этом до последнего времени никаких обоснований принятых тогда решений не было известно даже среди специалистов.

<sup>1</sup> Авторы сердечно благодарят Благовещенский Киржачский монастырь и лично Н.В. Михеенко за предоставленные материалы из архива обители.



**ил. 1** Церковь во имя Благовещения и церковь Всемилоостивого Спаса в Киржаче. Открытка по оригинальному рисунку. 1847 г. Из собрания В.М. Тюрин. РГБ По кн.: [Михеенко, Ленева, 2020. С. 18]

**fig. 1** The Church of the Annunciation and the Church of the All-Merciful Savior in Kirzhach. Postcard according to original drawing. 1847. From the collection of V.M. Tyurin. RSL. Published: [Mikheenko, Leneva, 2020. P. 18]

Общие сведения об истории реставрации Благовещенского собора появились в печати лишь в недавнее время и были представлены рабочим чертежом восстановления завершения, а также несколькими фотографиями, иллюстрирующими процесс восстановления завершений [Владимиристо-Суздальская школа реставрации, 2011. С. 82–86]. Между тем знакомство с реставрационной аргументацией особенно актуально для определения достоверности нынешнего облика собора. Определению степени обоснованности реставрационных решений и посвящена данная статья.

О состоянии собора в XVI–XVII вв. и его первоначальной пространственной структуре известно очень мало. Каменная церковь в приписном к Троицкому Киржачском монастыре впервые упоминается в писцовых книгах 1562 г. кн. И.Б. Ромодановского и И.И. Пушкина<sup>2</sup>. Описание 1592/1593 и 1627–1631 гг. упоминает «придел Царя Костянтина» [Писцовые книги Московского государства, 1872. С. 841]<sup>3</sup>, находившийся в южной апсиде. В 1641 г. церковь Благовещения была одноглавой, внутри был четырехъярусный иконостас, в местном ряду которого и по стенам располагалось множество икон-пядниц. Иконостас придела царя Константина, расположенного в южной алтарной апсиде, состоял из двух рядов — местного и Деисуса. Церковь освещалась шестью окнами со стеклычатыми окончинами [Опись Троице-Сергиева монастыря, 2020. С. 762–775].

<sup>2</sup> ОР РГБ. Ф. 303. I. № 539. Л. 701 об.

<sup>3</sup> ОР РГБ. Ф. 303. I. № 636. Л. 22–23.

Из описи 1701 г. узнаем, что придел к тому времени был упразднен. В этом документе уточнена функция помещений подклета: «Под церковью Благовещения Пресвятыя Богородицы в полатках построены закрамы, а в них сыплютца монастырские всякие хлебные припасы»<sup>4</sup>. О переделках Благовещенской церкви, происходивших после упразднения Киржачского монастыря в 1764 г., доподлинно ничего не известно. Наиболее ранние графические материалы, фиксирующие внешний облик памятника, относятся к XIX в. Это помещенный на открытке рисунок 1847 г. из собрания В.М. Тюрин [ил. 1] и литография И.А. Голышова 1861 г. [ил. 2]. На них бывший монастырский храм изображен в сильно искаженном виде, с высокой четырехскатной крышей, единой над четвериком и апсидами, устройство которой привело к полной утрате фасадных закомар до уровня нижнего ряда карниза и заметному повышению отметок окон барабана. В стенах были пробиты новые и расширены древние оконные проемы.

Время другого капитального ремонта Благовещенской церкви документально не установлено, вероятно, он происходил между 1861 и 1875 гг.<sup>5</sup> Его результатом стала замена скатной крыши на позакомарное покрытие четверика, сооружение восьмерика в основании барабана и устройство повышенных сферических кровель над апсидами с целью придания завершению церкви «древнего вида». Новый облик Благовещенской церкви был представлен на литографии В. Королева 1881 г., помещенной в брошюре протоиерея А. Виноградова [Виноградов, 1880] [ил. 3].

О состоянии собора после упразднения общины известно по актам выездных комиссий. Однако они малоинформативны и изначально не преследовали какие-либо исследовательские цели. Вплоть до начала реставрационных работ в начале 1960-х гг. для визуального обследования был доступен только интерьер собора, сохранивший свою первоначальную пространственно-планировочную структуру и отчасти его чердак. Стены же были покрыты поздней штукатуркой, а следы первоначального завершения скрывались под поздними позакомарными покрытиями и кирпичным футляром второй половины XIX в. Изучение первоначального завершения собора связано с «частным» исследовательским интересом реставраторов и историков архитектуры, посещавших Киржач. Так, впервые чердак собора был осмотрен П.Д. Барановским в 1933 г., которому удалось выявить и схематично изобразить схему плана предполагаемых «кокошников среднего яруса». Но основное внимание он сосредоточил на сохранившихся внутри кирпичного футляра кокошниках, расположенных вокруг барабана, обмерив один из них<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Д. 40. Л. 46 об.

<sup>5</sup> Литография И.А. Голышова с наиболее поздним изображением церкви со скатной крышей датирована 1861 г. Вероятное возобновление Благовещенского храма происходило около 1875 г., когда по инициативе благотворителя А.А. Соловьева он переименовывается из приходского в соборный [Токмаков, 1884. С. 49–50].

<sup>6</sup> ГНИМА. Арх. П.Д. Барановского. Р XIV. П. 12. Д. 33. Л. 14.



2



3

**ил. 2** Церкви Прп.Сергия, Спаса, Благовещения в Киржаче  
Литография Голышова в с. Мстере  
1861. По кн.: [Тихонравов, 1863]  
В приложении к выпуску

**fig.2** Churches of St. Sergius, the Savior, the Annunciation in Kirzhach. Golyshov's lithograph in the village of Mstera. 1861  
Published: [Tikhonravov, 1863]

**ил. 3** В.Королев. Соборная церковь города Киржача. Литография  
По кн.: [Виноградов, 1880]  
Фронтиспис

**fig.3** V.Korolev. Cathedral Church of the city of Kirzhach  
Lithography. Published: [Vinogradov, 1880]  
Frontispiece

В 1947 г. возможность попасть в подкровельное пространство представилась П.Н.Максимову. А.И.Некрасов, осмотревший собор в 1948–1949 гг., не знал о результатах предыдущих наблюдений и поэтому не мог использовать их в своей статье [Некрасов, 1963. С.217–233], написанной во время работы внештатным консультантом Александровского музея. Это первое историко-архитектурное исследование, посвященное Благовещенскому собору, было опубликовано в 1963 г., вместе с сопровождавшим его приложением П.Н.Максимова с кратким обзором результатов ознакомления с памятником в 1947 г.

А.И.Некрасов предпослал тексту статьи уведомление предполагаемым читателям, что им не проводилось «никаких вскрытий памятника, проложения шурфов и обследования чердаков под кровлей собора... заглянуть далее поверхности памятника удалось лишь в местах язвин от опавшей штукатурки и развороченных проемов» [Некрасов, 1963. С.217, примеч. 2]. Тем не менее А.И.Некрасов предположил, что первоначально на сводах храма был второй ярус кокошников, разобранных из-за ветхости и замененных восьмериком. Он также указал на изменение (стеску) двухступчатых прилястр в центральном прясле южного фасада, следы первоначального декора барабана в местах утраты поздней штукатурки, очевидную пробивку в позднейшее время ряда окон и заделку древних [Там же. С.228].

Дополнить отсутствие в этой статье данных о первоначальном завершении четверика призвана была сопровождающая ее заметка П.Н.Максимова<sup>7</sup>. По памяти он зарисовал сохранявшиеся остатки первоначального покрытия собора, а также выделил два формата использованного здесь кирпича — основной, «древний» 31,0–31,5 × 15,0 × 7,0–7,5 см<sup>8</sup> и относящийся к позднему этапу 23 × 11,5 × 6,5 см [Максимов, 1963. С.233].

Отметив, что существовавшие тогда фасадные закомары относятся к XIX в., он предположил, что первоначальные были ниже существующих, что исключало существование карнизов в завершении боковых фасадных прясел, поэтому на его реконструкциях они отсутствуют. Также он увидел остатки трех ярусов кокошников (четвертый находился в основании барабана и открыт П.Д.Барановским в 1933 г.). Второй ряд — это четыре кокошника, поставленные по сторонам света и «отвечавшие ступеням цилиндрических сводов среднего нефа и транспета, видимые на чердаке, но не сохранившие завершений и профилировки» [Там же]. Третий ярус образовывали элементы, закрывавшие повышенные подпружные арки. В плане они образовывали квадрат, «параллельный стенам собора» [ил.4].

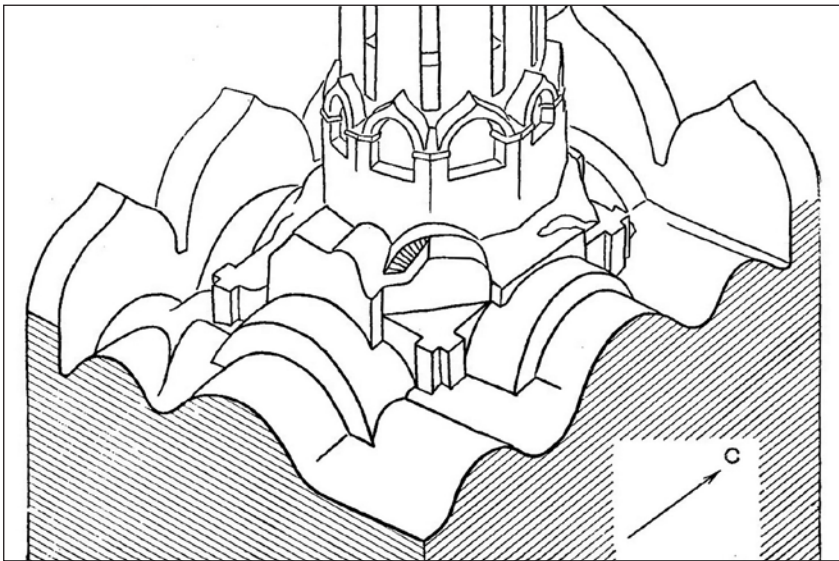
В углах между стенками, на которых были поставлены ортогональные кокошники, П.Н.Максимов увидел следы других стенок, «ориентированных на углы здания», а за одной из них, в юго-восточном углу, — «остатки

<sup>7</sup> Автор отметил, что осмотр не сопровождался обмерами, зондажами и расчистками чердака от мусора [Максимов, 1963. С.233].

<sup>8</sup> Близкий результат дают промеры А.В.Яганова и Е.И.Рузаевой 1995 г.: 30–31 × 14,5–15 × 7,5–8 см.



4



5

ил.4 Верх собора в Киржаче. Существующий вид. Рисунок П.Н. Максимова. По кн.: [Максимов, 1963. С. 234]

fig.4 The top of the cathedral in the city of Kirzhach. Existing view. Drawing by P.N. Maksimov  
Published: [Maksimov, 1963. P.234]

ил.5 Собор в Киржаче. На заднем плане Спасская церковь 1656 г. Реконструкция П.Н. Максимова  
По кн.: [Некрасов, 1963. С. 218]

fig.5 Cathedral in the city of Kirzhach. Church of the Transfiguration (Spassky) of 1656  
in the background. Reconstruction by P.N. Maksimov. Published: [Nekrasov, 1963. P.218]

цилиндрического свода с шельгой, шедшей по диагонали здания». Он допустил, что стенки, на которых были поставлены ортогональные кокошники третьего яруса, были фланкированы полуарками, что создавало композицию трифолия по аналогии с собором Рождественского монастыря. Именно такую реконструкцию собора П.Н. Максимов опубликовал в приложении к статье А.И. Некрасова [Максимов, 1963. С. 233] как одну из возможных интерпретаций увиденного им на чердаке [ил. 5]. В ГНИМА хранятся листы, иллюстрирующие его гипотетические поиски. На некоторых листах показаны не три, а два яруса кокошников. На постаменте по сторонам света поставлены крупные кокошники, а по диагонали показаны более мелкие, к тимпанам которых примыкают двухскатные покрытия<sup>9</sup>. Наконец на наброске, сделанном на листах рукописи, П.Н. Максимов предполагал еще один вариант: он оставлял карнизы с кронштейнами в боковых пряслах, а второй ряд кокошников ограничивал поставленными по диагонали в угловых частях постамента<sup>10</sup>. Очевидно, что увиденное в натуре не могло дать оснований для однозначного вывода, для которого было необходимо проведение полноценных исследований.

На выводы как А.И. Некрасова, так и П.Н. Максимова очевидно повлияли результаты исследований соборов двух московских монастырей — Спасо-Андроникова [Максимов, 1947. С. 8–32] и Рождественского [Фуфаев, 1947. С. 55–75]. В результате сформировалось представление о связи Благовещенского собора с последним, что повлияло и на интерпретации кладок на чердаке собора П.Н. Максимовым, и на датировку киржачского собора А.И. Некрасовым.

Практически одновременно с появлением первых материалов о Благовещенском соборе началась подготовка к его реставрации. В 1960 г. собор стали обмерять и обследовать, а в 1962 г. был закончен эскизный проект реставрации, который, к сожалению, разыскать не удалось. Позднее на основании письма Министерства культуры СССР от 23 июня 1963 г. с рекомендацией осуществить работы по «восстановлению древней формы закомарного завершения»<sup>11</sup> была предпринята разработка первой очереди рабочих чертежей (И.А. Столетов, М.М. Субботина)<sup>12</sup>, в которых были скорректированы первоначальные проектные предложения. О принятых решениях по восстановлению завершения Благовещенской церкви мы узнаем из Пояснительной записки к рабочему проекту реставрации 1964 г., составленной уже после проведения основных производственных мероприятий.

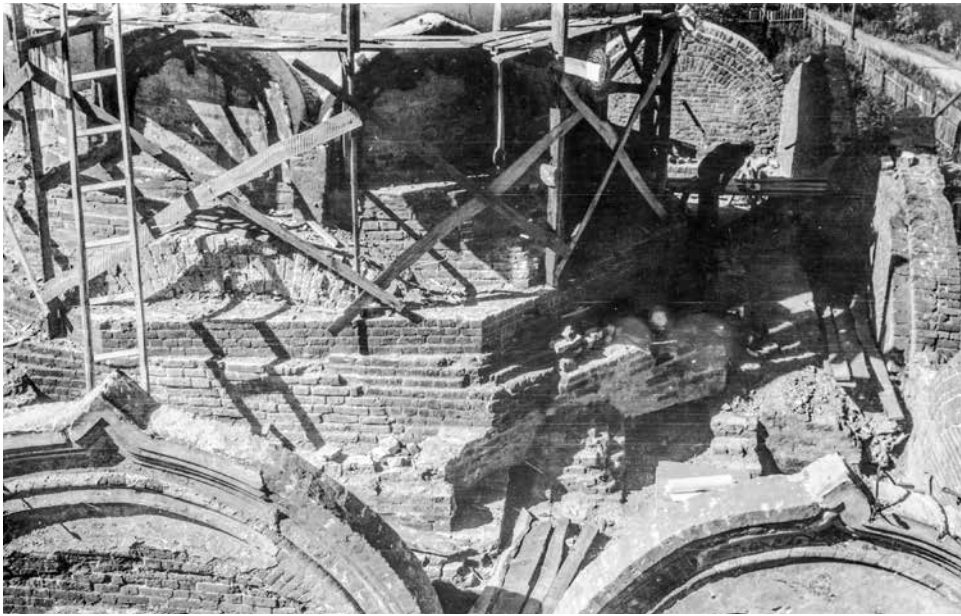
По результатам исследований разработчиками проекта признаны: первоначальность декора барабана, в том числе «поясков»-кронштейнов, аналогичных имевшимся на фасадах памятника; кокошников в основании

<sup>9</sup> ГНИМА. Арх. 8869-2. Арх. 3078-4.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же. Л. 5.

<sup>12</sup> Рабочий проект реставрации памятника архитектуры Благовещенского собора XVI в. и ц. Спаса 1656 г. в г. Киржаче. 1964 // Архив Государственного центра по учету, использованию и реставрации памятников истории культуры. Владимир. Кр/12. Л. 4.



7



6

**ил. 6** Благовещенский собор  
Вид с запада. Фото в процессе  
реставрации. Архив  
Благовещенского Киржачского  
монастыря

**fig. 6** Annunciation Cathedral  
View from the west. Photo  
in the process of restoration  
Archive of the Annunciation  
Kirzhachsky Monastery

**ил. 7** Благовещенский собор  
Основание разобранного  
восьмерика. Фото во время  
реставрационных работ  
Вид с востока. Архив  
Благовещенского Киржачского  
монастыря

**fig. 7** Annunciation Cathedral  
The base of the disassembled  
octagon. Photo during  
restoration work. View from  
the east. Archive of the  
Annunciation Kirzhachsky  
Monastery

барабана, большая часть которых «хорошо сохранилась и требует только незначительного ремонта», так как имеют «утраты в профилях»<sup>13</sup>.

Выяснено, что первоначально на храме существовало трехъярусное завершение, верхним был ряд кокошников вокруг барабана. Отмечено, что «средний ряд закомар разрушен почти до основания» и его следы сохранились «в виде стенок, являвшихся основанием закомар этого яруса». Его план «полностью сохранился», он образовывал «большой восьмигранник с расположением четырех больших закомар по осям храма и четырех по диагоналям»<sup>14</sup>. Оставались и поставленные исследователями вопросы: например, наблюдение, что в основании выявленного восьмерика среднего яруса закомар стенки образовывали прямоугольное основание, то есть четверик. Поэтому один из первых вариантов реконструкции завершения (возможно, представленный в неизвестном нам эскизном проекте) предусматривал четырехугольный, а не восьмигранный абрис в плане. Но авторы отклонили его после «детального изучения фрагментов», показавшего позднее происхождение кладки углов, сопроводив данное решение комментарием о «загадочном» происхождении этих участков<sup>15</sup>.

Аргументация восьмигранного варианта расположения кокошников среднего ряда, по мнению авторов реставрации, подтверждалась находкой в основании южной закомары нескольких рядов «нижней части профилей обрамления», то есть профилировки архивольта, что позволяло реконструировать радиус закомары. На лицевых поверхностях южной и северо-восточной диагональной закомар были обнаружены разметочные центры, от которых выполнялась их разбивка. Но их расположение показало разновысотность закомар, так что геометрические абрисы корректировались надкладками, призванными уравнивать их отметки, причем авторы ссылаются на подобную «закономерность», которая «встречается и в ряде других построек XVI в.»<sup>16</sup>.

По вопросу восстановления фасадных закомар, утраченных ниже отметок пят архивольтов, авторами представлены следующие соображения. В основу концепции положено суждение о том, что при реконструкции памятника во второй половине XIX в. были повторены расположение, форма и профилировка закомар. Поэтому проектом предусматривалось сохранить в основе поздние закомары, незначительно понизив их и повторив профилировку, которую авторы посчитали воспроизведением древней<sup>17</sup>.

Были исследованы следы киотов в центральных пряслах фасадов. Сохранившиеся элементы западного киота дали, по словам автора записки, достаточно материала для его реконструкции. В его нижней, сохранившейся

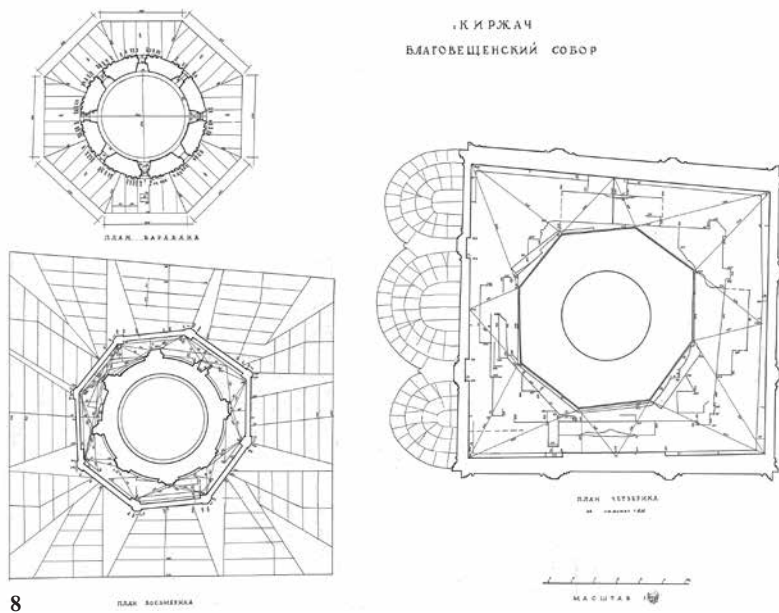
**13** Рабочий проект реставрации памятника архитектуры Благовещенского собора XVI в. и ц. Спаса 1656 г. в г. Киржаче. 1964 Л.17–19.

**14** Там же. Л.18–19.

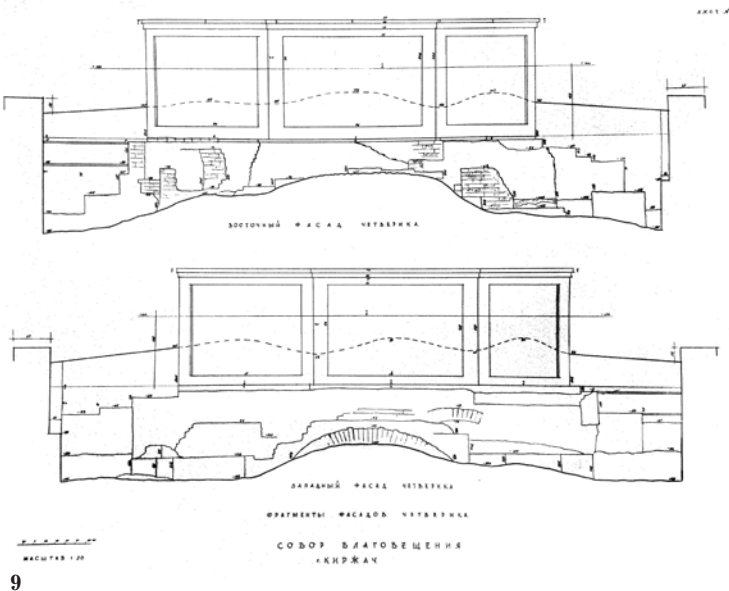
**15** Там же. Л.20.

**16** Там же.

**17** Там же. Л.21.



8



9

ил.8 Благовещенский собор. Планы барабана, восьмерика и четверика  
Обмер И.А. Столетова, Лаптевой. Чертеж М.М. Субботиной. 1959

fig.8 Annunciation Cathedral. Tholobate, octagon and chetverik (quadrangle) plans  
Measurement by I.A. Stoletov, Lapteva. Drawing by M.M. Subbotina. 1959

ил.9 Благовещенский собор. Восточный и западный фасады восьмерика. Обмер И.А. Столетова,  
Лаптевой. Чертеж М.М. Субботиной. 1959

fig.9 Annunciation Cathedral. The east and west facades of the octagon. Measurement  
of I.A. Stoletov, Lapteva. Drawing by M.M. Subbotina. 1959

части обнаружены небольшие фрагменты фрески XVI в. Два других киота — северный и южный восстанавливались по сохранившимся следам, так как у них только срублен полувап обрамления и заложены ниши. Было установлено, что порталы собора сохранились и нуждаются в ремонте, который не требует специальной документации.

Мы не располагаем полноценными материалами фиксации чердака до начала реставрационных работ. Сопоставление обмерных и тем более рабочих чертежей с фотографиями показывает серьезные проекционные и фактические ошибки, а отсутствие строительной периодизации затрудняет их использование. При невозможности, в таком случае, проанализировать чертежи, обратимся к немногочисленным фотографиям, где можно увидеть состояние Благовещенской церкви на разных этапах проведения работ. Большинство снимков сделано со случайных точек и показывает общие виды, которые лишь отчасти позволяют конкретизировать наши наблюдения.

В Пояснительной записке нет информации о первоначальном карнизе барабана. Судя по фото, над поясом кронштейнов сохранялось до пяти рядов кладки. Другие снимки представляют барабан со штукатурными тягами XIX в., кладкой, разобранный до отметки этих пяти рядов или уже вычищенной профилировкой, достоверность которой ничем не обоснована и не документирована<sup>18</sup> [ил. 6].

Рассматривая фотографии, мы видим срубленный аркатурный пояс шириной в тычок, огибающий по периметру барабан. Его узкие высокие оконные проемы, условно ориентированные по сторонам света, увеличены в высоту около шести рядов и несколько расширены по отношению к первоначальным, причем они перебивают расположенные над ними арки пояса, который сохранялся в таком виде до ремонта второй половины XIX в., когда и был стесан заподлицо с плоскостью стены. Новые арочные перемычки окон вставлены в растесанные штрабы и выполнены из кирпича формата, отличного от изначального, что видно на фотографии к рабочему проекту. Над проемами существовали более узкие арки, а пяты были выделены импостами в виде кирпичных валиков; внешняя часть одного из них видна справа от откоса. Не исключено, что амбразуры окон обрамлялись колонками, перебиваемыми подобными валиковыми полками, но на имеющемся материале судить об этом трудно.

Наиболее острым по-прежнему является вопрос о первоначальном покрытии собора, что связано с попыткой отыскать очевидные следы промежуточного яруса завершений. При возобновлении памятника в 1870-х гг. основание барабана было обложено вокруг кирпичной кладкой, представлявшей собой ступенчатую, довольно небрежно выполненную восьмигранную «призму». В ее нижних рядах использован вторичный кирпич, добытый при

18 Показанная на одном из чертежей рабочего проекта профилировка завершения барабана не детализована. Но нельзя также исключить, что под поздней штукатуркой сохранялся карниз XVI в., который был разобран без фиксации.

разборках малозначимых, по мнению строителей, участков древних кладок, верхняя же выполнена из маломера второй половины XIX в. Необходимость этой конструкции обусловлена закладкой кольцевой металлической связи вокруг треснувших в нескольких местах подпружных арок и барабана, к которой были привязаны перпендикулярные отрезки, страховавшие тонкие (толщиной всего в кирпич) декоративные закомары от падения.

Видимо, до ремонта второй половины XIX в. на памятнике сохранялось больше следов древнего завершения, так как при устройстве высокой четырехскатной крыши вряд ли серьезно пострадали элементы, не мешавшие этой переделке. Мы допускаем, что наиболее существенные утраты произошли при этой последней реконструкции, тем более, что создание обоймы вокруг барабана требовало большого количества строительного материала. Поэтому были максимально, но без нарушения конструктивной схемы разобраны еще сохранявшиеся к тому времени остатки кокошниками промежуточного яруса.

На фотографиях сводов собора после разборки поздней крыши и кирпичного футляра можно увидеть поверхности ступеньки свода и кладку повышенной подпружной арки. Она заложена более чем на половину высоты рядами кирпича, относящимися к объему обкладки-постаменты XIX в. Фотография, сделанная во время производства работ после демонтажа кирпичного футляра, показывает кладку под постаментом барабана с восточной стороны [ил. 7]. Грани ступенчато расположенных кладок не параллельны друг другу, они образуют неправильный восьмигранник. При этом все грани имеют лицевую кладку. Этот двухступенчатый объем водружен над более широким нижним восьмигранником.

Нижний восьмигранник возведен над остатками других кладок, и на одной из фотографий отчетливо видно, что под северо-восточной диагональной стенкой находится пустота. Судя по фото, кладки, образующие нижний восьмигранник, были разобраны при производстве реставрационных работ для сооружения центральных кокошников. Объясняет геометрически неправильные кладки под постаментом барабана обмерный план чердака собора («План четверика»), сделанный до разборки футляра. Именно последний имел в плане форму неправильного восьмигранника со сторонами разной длины, поставленными под разными углами к друг другу. Также был выполнен и обмер плана самого футляра («План восьмерика»), который был полым внутри — имел тонкие стенки, видимо, выполненные в полкирпича [ил. 8]. На чертеже, фиксирующем восточный и западный фасады «футляра» и чердака, показан массив кладки, на которой он воздвигнут [ил. 9]. Эта кладка, в свою очередь перекрывает стенки, образующие «квадрат», как его назвал П.Н. Максимов. Он зафиксирован на обмерном плане чердака. На чертеже восточная сторона «квадрата» или постаменты не была прослежена, северная и южная линии не строго параллельны. Его планиметрия реконструирована П.Н. Максимовым на эскизных чертежах<sup>19</sup>.

19 ГНИМА. РВ 8869-1.



10

ил. 10 Благовещенский собор. Фрагменты кокошников второго яруса южного фасада. Фото во время реставрации. Архив Благовещенского Киржачского монастыря

fig. 10 Annunciation Cathedral. Fragments of kokoshniks of the second tier of the southern facade. Photo during restoration. Archive of the Annunciation Kirzhachsky Monastery



11

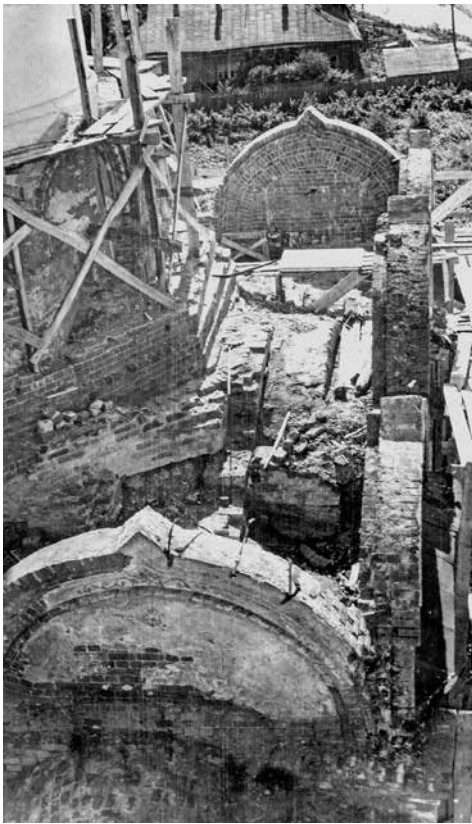
ил. 11 Благовещенский собор. Фрагменты кокошников второго яруса западного фасада. Фото во время реставрации. Архив Благовещенского Киржачского монастыря

fig. 11 Annunciation Cathedral. Fragments of kokoshniks of the second tier of the western facade. Photo during restoration. Archive of the Annunciation Kirzhachsky Monastery

В приложении к Пояснительной записке можно увидеть фотографии кладок, интерпретированных как остатки центральных кокошников второго ряда на западном и южном фасадах [ил. 10, 11]. На фотографии «Остатки средней закомары западного фасада собора» виден фрагмент стенки толщиной в один кирпич, возведенной перпендикулярно направлению свода. Судя по фотографии, она сложена из кирпича того же размера, что и свод. Правда, на продольном разрезе, показывающем конструкцию восстанавливаемых центральных кокошников второго ряда, показано, что их подлинная кладка на западной стороне собора не сохранилась, в отличие от восточной стороны, где у центрального кокошника изображены остатки первоначальной кладки. Существует и фотография остатков центрального кокошника второго ряда на южной стороне собора, но на поперечном разрезе его подлинная кладка также не показана, в отличие от кокошника на северной стороне. Что же касается диагональных кокошников, остатки которых были обнаружены во время



12



13

**ил.12** Благовещенский собор. Кокошники второго яруса и закомары. Фото в процессе реставрации. Архив Благовещенского Киржачского монастыря

**fig.12** Annunciation Cathedral. Kokoshniks of the second tier and zakomary. Photo in the process of restoration. Archive of the Annunciation Kirzhachsky Monastery

**ил.13** Благовещенский собор. Своды северного нефа. Вид с северо-востока. Фото во время реставрационных работ. Вид с востока. Архив Благовещенского Киржачского монастыря

**fig.13** Annunciation Cathedral. Vaults of the north nave. View from the northeast. Photo during restoration work. View from the east. Archive of the Annunciation Kirzhachsky Monastery

**ил.14** Благовещенский собор. Своды южного нефа. Вид с северо-востока. Фото во время реставрационных работ. Вид с юго-востока. Архив Благовещенского Киржачского монастыря

**fig.14** Annunciation Cathedral. Vaults of the south nave. View from the northeast. Photo during restoration work. View from the southeast. Archive of the Annunciation Kirzhachsky Monastery



14

исследований в 1963 г., то они не только не различимы на существующих фотографиях, но и ссылок на них нет в Пояснительной записке. Обмеры также не дают ясного представления о тех остатках кокошников второго ряда, о которых говорится в тексте.

Что касается диагональных арок, увиденных П.Н. Максимовым на чердаке, то на фотографиях, приложенных к рабочему проекту, видны две клинчатые перекинуты из кирпича XIX в. — одна на юго-восточном углу, а другая была перекинута между южным и центральным сводами. Но эти элементы находились в составе поздней укрепляющей обшивки и не имели никакого отношения к древним кладкам. Возможно, они были приняты П.Н. Максимовым за следы сводов покрытия, подобных увиденным им на соборе Рождественского монастыря.

Авторы проекта не провели полноценных исследований — не был расчищен от мусора чердак, а выполненный ими «план четверика» представляет собой набор непонятных, обрывочных линий, без выделения строительных периодов. С фотофиксацией еще хуже. На общих фото мы видим только заваленное кирпичным щебнем и остатками конструкций крыши пространство, где эпизодически угадываются какие-то кладки, хронологизировать которые невозможно.

Разделить по времени изображенное на фотографиях можно довольно условно. На уровне верха сводов угадывается несколько рядов прямоугольного в плане основания, на котором, вероятно, и базировался промежуточный ярус закомар, но более никаких их определенных форм не реконструируется.



К кладке обоймы 1870-х гг. относятся и диагональные стенки, принятые авторами проекта за диагональные закомары. Они основываются на разрушенной кладке XVI в. и образовавшейся прослойке строительного мусора. Причем никаких рядов «нижней части профилей обрамления» в основании южной закомары, отмеченных в Пояснительной записке, на фотографиях не прослеживается.

Кроме минимальной расчистки чердака, поверхностный подход к исследованиям заключается и в том, что обкладка 1870-х гг. была разобрана лишь в верхней части (до отметки закладки металлического пояса), что совершенно не прибавило никакой дополнительной информации. Следовательно, изыскания, позволяющие в той или иной мере реконструировать этот наименее сохранившийся участок завершения памятника, проведены не были, а принятые авторами решения являются крайне спорными и натянутыми. Например, пяты архивольтов восстановленных фронтальных закомар не имеют выраженных импостов и расположены в случайных местах. У диагональных же, чьи плоскости оказались странно заглублены относительно фронтальных, архивольты вообще упираются в боковые стенки последних, чему мы не можем найти никаких аналогов [ил. 12].

Еще больше вопросов к расположению стенок фронтальных закомар — с севера и юга, судя по чертежам рабочего проекта, они поставлены на разные по высоте ступени сводов и отстоят на разное расстояние от плоскости стены барабана. Имеются расхождения в интерпретациях фрагментов этого промежуточного яруса, предложенных П.Н. Максимовым и И.А. Столетовым. Чертежи, к сожалению, не дают ответа, какие именно фрагменты были сочтены остатками кокошников второго ряда. Их обозначение на чертежах новой кладки кокошников тоже носит схематичный характер и не находит соответствия ни в обмерах, ни на фотографиях.

Предположим, что угловых кокошников в действительности не было, а очертания прямоугольного постамента, или «квадрата», как его называл П.Н. Максимов, были основанием стенок, параллельных закомарам четверика. На них могли быть возведены кокошники второго ряда, подобные тем, которые сохранялись под кровлями чердаков в соборах Княгинина монастыря и Медведевой пустыни. Обнаруженные реставраторами в 1963 г. кладки могли быть их фрагментами.

На фотографии северо-восточной части поверхности сводов храма отчетливо видна стенка, выложенная параллельно северной стене фасада [ил. 13, 14]. Ее частично разобрали под кладку северо-восточного ребра нижнего восьмерика. Она пересекает кладку ступеньки повышенного свода и пересекается со стеной, поставленной перпендикулярно северной стене собора. Что касается интерпретации последней, то такие стенки, обнаруженные П.Н. Максимовым, показаны на его реконструкциях-планах сводов как конструкции, ограждающие своды. Возможно, они служили основаниями для укладки водометов. За границами этой перпендикулярной стенки кладка, параллельная стене собора, продолжается. Вероятно, это остатки стены, на которой были возведены северные кокошники второго ряда.



15

**ил. 15** Благовещенский собор после завершения первого этапа реставрации. Вид с запада  
Фото А.В. Яганова. 1993

**fig. 15** Annunciation Cathedral after the first stage of restoration. View from the west  
Photo by A.V. Yaganov. 1993



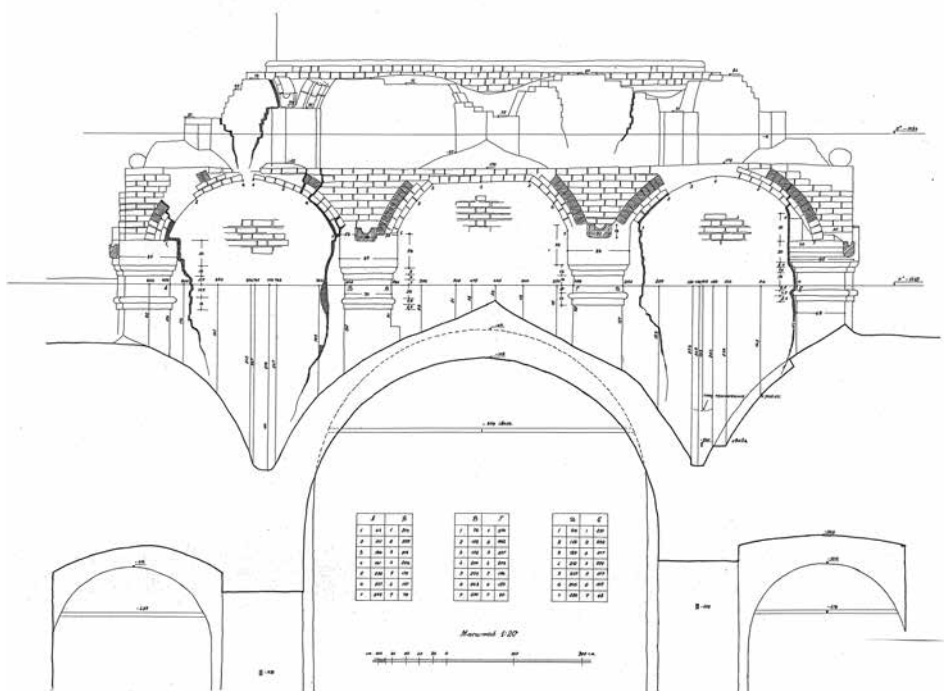
16

**ил. 16** Благовещенский собор после реставрации. Вид с юга. Фото А.Л. Баталова. 2022

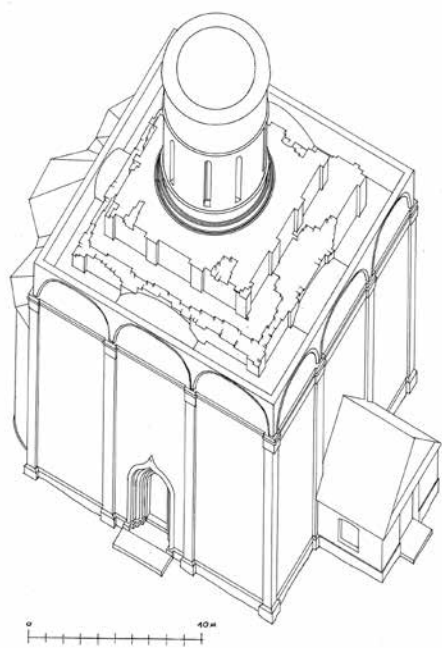
**fig. 16** Annunciation Cathedral after the restoration. View from the south  
Photo by A.L. Batalov. 2022

Неоднозначность реставрационной аргументации показывает, что до обнаружения дополнительных данных мы должны осторожно относиться к воспроизведению исторического покрытия, выполненному в 1963–1964 гг. Указывая на преемственность профилировки фасадных закомар 1870-х гг., авторы проекта не учли того обстоятельства, что построенная тогда декорация никак не могла коррелироваться с древними формами, которые к тому времени были полностью утрачены. Карниз из кронштейнов, наверняка имевший более масштабное развитие вверх, заменен примитивными валиком и полочкой. Очевидно, что контуры закомар четверика и профилировка их архивольтов достаточно условны, так же как и кокошников второго ряда. Поэтому их нельзя учитывать при оценке пластических и композиционных особенностей этого храма.

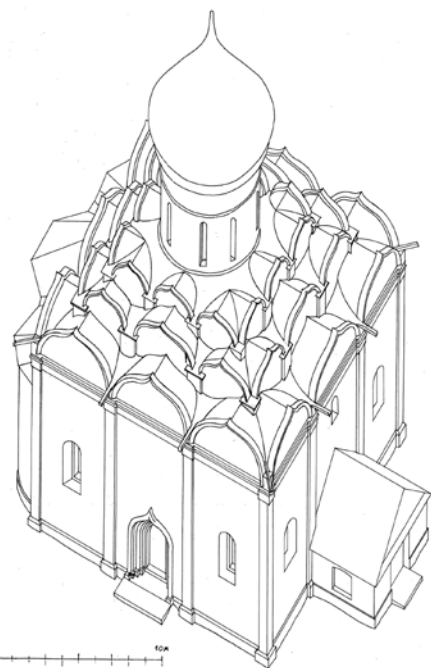
Нам трудно оценить достоверность формы и профилировки ныне существующих кокошников постамента барабана, поскольку на фотографиях они, как кажется, зафиксированы уже после вычинки. Некоторые вопросы вызывает декорация основания барабана, то есть опоясывающий его ряд кокошников. Если доверять обмерным чертежам, качество которых, как мы убедились, сомнительно, то архивольты килевидного очертания сохраняли значительную часть профилировки, которая при реставрации была полностью заменена.



17



18a



18б

**ил.17** Успенский собор Княгинина монастыря. Кокошники второго ряда и постамент барабана Западный фасад. Обмер И.А. Столетова. Чертеж М.М. Субботиной

**fig.17** Assumption Cathedral of the Knyaginina Monastery. Kokoshniks of the second row and the pedestal of the tholobate. Western facade. Measurement by I.A. Stoletov Drawing by M.M. Subbotina

**ил.18а** Собор Рождества Богородицы Медведевой пустыни. Аксонометрия по обмеру с основаниями кокошников второго яруса и постамент барабана. А.В. Яганов. 1991

**fig.18a** Cathedral of the Nativity of the Mother of God of the Medvedev Desert Axonometric measurement with the bases of kokoshniks of the second tier and the pedestal of the tholobate. A. V. Yaganov. 1991

**ил.18б** Собор Рождества Богородицы Медведевой пустыни. Реконструкция первоначального облика. Аксонометрия. А.В. Яганов. 1991

**fig.18b** Cathedral of the Nativity of the Mother of God of the Medvedev Desert Reconstruction of the original appearance. Axonometry. A. V. Yaganov. 1991

Этот этап работ, как, впрочем и восстановление других деталей барабана, никак не отражен в документации. Восстановленные кокошники не циркульные, а их очертания и профилировка несколько подкорректированы по сравнению с обмерными чертежами — появляется вал, накрывающий сверху архивольт. Пропорции также изменены — они заметно вытянуты вверх, а навершия смяты — вот почему, наверное, потребовалось полное удаление древней профилировки. Противоречие состоит и в том, что на обмерных чертежах килевидность вроде бы зафиксирована, хотя, судя по кроки П.Д. Барановского, обмерившего их в 1933 г., они были без этого подвышения.

Существуют сомнения и в композиции фасада, прежде всего в трактовке средних прясел на южном, северном и западном фасадах. И.А. Столетов сохранил пояс фигурных кронштейнов в основании закомар в боковых пряслах, а также свободное поле средних прясел в соответствии с трактовкой, которую предполагал еще П.Н. Максимов [ил.15]. Основания для такого решения прежде всего определялись, видимо, следами киота, а также тем, что на изображениях собора XIX в. в средних пряслах пояса не было. Однако на одной из фотографий, сделанных во время производства работ, видна кладка закомары среднего прясла южного фасада и нижележащего поля стены. Первоначальная кладка стены четверика четко отличается от поздней из мелкого кирпича, из которого сложены закомары XIX в. На уровне пояса в боковых пряслах здесь присутствуют открытые из-под штукатурки срубленные ряды кирпича, что может указывать на существование первоначального карниза. На графических изображениях собора и на фотографиях до начала реставрационных работ мы видим живопись в центральных пряслах южного, западного и северного фасадов. Не исключено, что карниз был срублен для ее устройства. Следует осторожно относиться и к трактовке средней апсиды, у которой отсутствует карниз с кронштейнами<sup>20</sup>.

Итак, обобщим те компоненты облика собора, которые мы можем считать достоверными. Прежде всего, перестройки, поновления и реставрация

<sup>20</sup> Он виден на рисунке 1847 г. из собрания В.М. Тюрина.

не коснулись в целом внутренней пространственно-планировочной структуры, а также конструкций перекрытия как подклета, так и наоса. Очевидно, что прясла четверика завершались закомарами, однако их высота и характер (наличие или отсутствие кия) остаются неизвестными. В основании закомар, скорее всего, во всех пряслах проходил пояс, включающий в себя ряд фигурных кронштейнов. На одном уровне с ним находился аналогичный по структуре карниз равновысотных апсид. Достоверными элементами фасада являются двухступчатые лопатки, а также порталы собора, зафиксированные на фотографиях и обмерах до начала реставрации. По срубленным кирпичам восстановлены бровки на барабане, следы которых хорошо различимы на фотографиях, сделанных после снятия штукатурки. К достоверным деталям, вероятно, следует отнести и пояс из фигурных кронштейнов в карнизе барабана.

Таким образом, композиция фасада с выделенным центральным пряслом, составляющим единое целое с тимпаном закомары, что подчеркивало его центричность<sup>21</sup>, не может быть признана достоверной [ил. 16]. Также и возможная параллель с центральной апсидой собора Рождественского монастыря, лишенной в настоящее время карниза с фигурными кронштейнами, представляется сомнительной. Не проясненным до конца остается вопрос обоснования второго ряда кокошников. Те материалы, которые оставили после себя реставраторы, оставляют возможность иной интерпретации. Стенки, параллельные стенам четверика, образующие, как выразился П.Н. Максимов, квадрат, могли быть, скорее всего, основанием для кокошников второго ряда, поставленных фронтально. Как мы указывали, никаких следов угловых кокошников второго ряда не найдено. Заметим, что постройка кокошников второго ряда в форме восьмигранника — достаточно уникальный прием, известный по ряду построек середины XVI столетия в Белозерье (церковь Введения в Спасо-Прилуцком монастыре, 1540-е гг.) и Москве (собор Симонова монастыря, 1546–1549 гг., и церковь Антипы чудотворца на Колымажном дворе, конец 1540-х — 1550-е гг.). При этом в основном он известен в бесстолпных сооружениях. В четырехстолпных храмах московской округи более распространенной являлась фронтальная постройка кокошников второго ряда, как в постройках Белозерья конца XV–XVI столетия. Подобный тип размещения кокошников на стенках, образующих в плане прямоугольник, достоверно известен в соборах Княгинина монастыря середина XVI в. [ил. 17] и Медведевой пустыни 1547 г. [ил. 18а, б]. Среди храмов, разобранных в 1930-е гг., подобное покрытие, возможно, существовало и у Троицкого собора Лютикова монастыря. К этой группе мог относиться и собор Киржачского Благовещенского монастыря.

21 «...зодчий, создавая кубический храм, пытается подражать столпообразному не только в гармонии частей и подчеркнута центрическим характере всей композиции, для столпообразного храма неизбежных, но и в иллюзорном подъеме средних делений, ничем не перебиваемых до своей вершины» [Некрасов, 1963. С. 227].

#### ЛИТЕРАТУРА

- Виноградов А.И., прот. Краткая история упраздненного Благовещенского Киржачского монастыря, основанного преподобным Сергием Радонежским, что ныне соборная церковь, с прибавлением сведений и о самом городе Киржаче. Владимир: Тип. П.Ф. Новгородского, 1880. 53 с.
- Владими́ро-Сузда́льская школа реставрации. История, методика и практика реставрации объектов историко-культурного наследия. Владимир: Изд. А. Вохмин, 2011. 334 с.
- Ильин М.А. Собор Рождественского монастыря // Материалы по истории русского искусства. М.: Изд-во 1-го МГУ, 1928. Вып. I. С. 5–7.
- Максимов П.Н. Собор Спасо-Андроникова монастыря в Москве // Архитектурные памятники Москвы XV–XVII век. Новые исследования. М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1947. С. 8–32.
- Максимов П.Н. Дополнительные данные о соборе в Киржаче // Некрасов А.И. Собор в Киржаче // Древнерусское искусство XV — начала XVI веков. М.: Наука, 1963. Приложение. С. 233–234.
- Михеенко Н.В., Ленева Т.А. Дому Твоему подобает Святыня, Господи...: Благовещенский Киржачский монастырь. 2-е изд. Владимир: Транзит-ИКС, 2020. 100 с.
- Некрасов А.И. Собор в Киржаче // Древнерусское искусство XV — начала XVI веков. М.: Наука, 1963. С. 217–233.
- Опись Троице-Сергиева монастыря 1641/1642 года. Исследование и публикация текста / Изд. подг. Л.А. Кириченко, С.В. Николаева. М.: Индрик, 2020. 1072 с.
- Памятники архитектуры Москвы. Белый город. М.: Искусство, 1989. 379 с.
- Писцовые книги Московского государства. Ч. I: Писцовые книги XVI века / Под ред. Н.В. Калачова. СПб.: Изд. Императорского Русского географического общества, 1872. Отд. I: Местности губерний Московской, Владимирской и Костромской. 924 с.
- Тихонравов К.Н. Город Киржач. История его, древности и статистика // Труды Владимирского губернского статистического комитета. Владимир: Губернская тип., 1863. Вып. 1. С. 86–94.
- Токмаков И.Ф. Историко-статистическое описание города Киржача (Владимирской губернии) в связи с церковно-археологическим обзором священных достопамятностей этого края со времени святого преподобного Сергия, Радонежского чудотворца и его ученика Романа Киржачского. М.: Русская типолитография, 1884. 366 с.
- Фуфаев А.С. Собор московского Рождественского монастыря // Архитектурные памятники Москвы XV–XVII века. Новые исследования. М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1947. С. 55–75.
- Яганов А.В. К вопросу о датировке собора Благовещенского Киржачского монастыря // ДРИ: Русское искусство Позднего Средневековья: XVI век. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 130–145.

#### НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

История реставрации собора Киржачского Благовещенского монастыря и проблема реконструкции его первоначального облика

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Баталов Андрей Леонидович — профессор, доктор искусствоведения, заместитель Генерального директора Музеев Московского Кремля, ведущий научный сотрудник ГИИ. batal-bei@yandex.ru

Яганов Андрей Викторович — научный сотрудник, Институт археологии РАН, ул. Дм. Ульянова, 19, Москва, 117292, Россия; e-mail: yagav@yandex.ru

#### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена изучению материалов реставрации собора Киржачского Благовещенского монастыря. Подробный анализ аргументации реставраторов, осуществивших в начале 1960-х гг. целостную реставрацию, привел авторов статьи к выводу о том, что следов первоначального покрытия, позволяющих осуществить реконструкцию завершения собора, в действительности не было. Подлинные остатки элементов покрытия не были адекватно прочитаны, и в результате была воплощена в натуре малодостоверная реконструкция, вводившая специалистов по истории древнерусского зодчества на протяжении нескольких десятков лет в заблуждение.

#### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русское средневековое зодчество, середина XVI века, Киржачский Благовещенский монастырь, реставрация.

#### TITLE

The history of the restoration of the cathedral of the Annunciation Monastery in Kirzhach and the problem of reconstructing its original appearance

#### AUTHORS

*Batalov, Andrey Leonidovich* — Professor, Full Doctor, Deputy Director General of the Moscow Kremlin Museums, Leading researcher, State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, 125009 Moscow, Russian Federation. batal-bei@yandex.ru  
*Yaganov, Andrey Viktorovich* — research assistant Institute of Archaeology Russian Academy of Sciences, ul. Dm. Ulyanova, 19, Moscow, 117292, Russian Federation; yagav@yandex.ru

#### ABSTRACT

The article is devoted to the study of the materials of the restoration of the cathedral of the Kirzhachsky Annunciation Monastery. A detailed analysis of the arguments of the restorers who carried out a complete restoration in the early 1960s led the authors of the article to the conclusion that there were no traces of the original coating that allowed the reconstruction of the completion of the cathedral. The original remains of the coating elements were not adequately read and as a result, an unreliable reconstruction was embodied in nature, misleading specialists in the history of ancient Russian architecture for several decades.

#### KEYWORDS

Russian medieval architecture, the middle of the XVI century, Kirzhachsky Annunciation Monastery, restoration.

#### REFERENCES

- Vinogradov A.I., archpriest. *Kratkaya istoriya uprazdnennogo Blagoveshchenskogo Kirzhachskogo monastyrja, osnovannogo prepodobnym Sergiem Radonezhskim, chto nyne sobornaya cerkov', s pribavleniem svedenij i o samom gorode Kirzhache* (A brief history of the abolished Annunciation Kirzhach Monastery, founded by St. Sergius of Radonezh, which is now a cathedral church, with the addition of information about the city of Kirzhach itself). Vladimir, Tipografiya P.F. Novgorodskogo Publ., 1880. 53 p. (in Russian).  
*Vladimiro-Suzdal'skaya shkola restavracii. Istoriya, metodika i praktika restavracii ob "ektov istoriko-kul'turnogo naslediya* (Vladimir-Suzdal school of restoration. History, methodology and practice of restoration of objects of historical and cultural heritage). Vladimir, Izdatel' A. Vohmin Publ., 2011. 334 p. (in Russian).

- Il'in M.A. *Cathedral of the Nativity Monastery. Materialy po istorii russkogo iskusstva* (Materials on the history of Russian art). Moscow, Izdatel'stvo 1-go MGU Publ., 1928. Issue I, pp. 5–7 (in Russian).  
Maksimov P.N. Cathedral of the Andronikov Monastery in Moscow. *Arhitekturnye pamyatniki Moskvy XV–XVII vek. Novye issledovaniya* (Architectural monuments of Moscow 15<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries. New research). Moscow, Izdatel'stvo Akademii arhitektury SSSR Publ., 1947, pp. 8–32 (in Russian).  
Maksimov P.N. Additional information about the cathedral in Kirzhach. *Drevnerusskoe iskusstvo XV – nachala XVI vekov* (Ancient Russian art of the 15<sup>th</sup> – early 16<sup>th</sup> centuries). Moscow, Nauka Publ., 1963. Application, pp. 233–234 (in Russian).  
Miheenko N.V., Leneva T.A. *Domu Tvoemu podobaet Svyatynya, Gospodi...: Blagoveshchenskiy Kirzhachskij monastyr'. 2-e izd.* (A shrine befits your house, Lord...: Annunciation Kirzhachsky Monastery, 2<sup>nd</sup> ed.). Vladimir, Tranzit-IKS Publ., 2020. 100 p. (in Russian).  
Nekrasov A.I. *Cathedral in Kirzhach. Drevnerusskoe iskusstvo XV – nachala XVI vekov* (Old Russian art of the 15<sup>th</sup> – early 16<sup>th</sup> centuries). Moscow, Nauka Publ., 1963, pp. 217–233 (in Russian).  
Kirichenko L.A., Nikolaeva S.V. (eds.). *Opis' Troice-Sergieva monastyrja 1641/1642 goda. Issledovanie i publikaciya teksta* (Inventory of the Trinity-Sergius Monastery of 1641/1642. Research and publication of the text). Moscow, Indrik Publ., 2020. 1072 p. (in Russian).  
*Pamyatniki arhitektury Moskvy. Belyj gorod* (Moscow architectural monuments. Bely Gorod). Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 379 p. (in Russian).  
Kalachov N.V. *Pistsovyje knigi Moskovskogo gosudarstva. Pistsovyje knigi XVI veka* (Cadastrs of the Moscow State. Cadastres of the 16<sup>th</sup> century). Saint-Petersburg, IRAO Publ., 1872. Part 1, dep. 1. 924 p. (in Russian).  
Tihonravov K.N. City of Kirzhach. Its history, antiquity and statistics. *Trudy Vladimirskogo gubernskogo statisticheskogo komiteta* (Proceedings of the Vladimir Provincial Statistical Committee). Vladimir: Gubernskaya tipografiya Publ., 1863. Issue 1, pp. 86–94 (in Russian).  
Tokmakov I.F. *Istoriko-statisticheskoe opisanie goroda Kirzhacha* (Vladimirskoj gubernii) v svyazi s cerkovno-arheologicheskim obzorom svyashchennyh dostopamyatnostej etogo kraja so vremeni svyatogo prepodobnogo Sergiya, Radonezhskogo chudotvorca i ego uchenika Romana Kirzhachskogo (Historical and statistical description of the city of Kirzhach (Vladimir province) in connection with the church and archaeological review of the sacred monuments of this region since the time of St. Sergius, the Wonderworker of Radonezh and his disciple Roman Kirzhachsky). Moscow, Russian typolithography, 1884. 366 p. (in Russian).  
Fufaev A.S. Cathedral of the Moscow Nativity Monastery. *Arhitekturnye pamyatniki Moskvy XV–XVII veka. Novye issledovaniya* (Architectural monuments of Moscow of the 15<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries. New research). Moscow, Izdatel'stvo Akademii arhitektury Publ., 1947, pp. 55–75.  
Yaganov A.V. On the question of dating the Cathedral of the Annunciation Kirzhachsky Monastery. *Drevnerusskoe Iskusstvo: Russkoe iskusstvo Pozdnego Srednevekov'ya: XVI vek* (Old Russian Art: Russian Art of the Late Middle Ages: 16<sup>th</sup> century). Saint Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2003, pp. 130–145 (in Russian).

## Судьба иконы «Богоматерь Тихвинская» в эпоху Василия III

© 2022

УДК 27-526.62"15"  
ББК 85.14(2)  
С17

Поступила в редакцию 03.11.2022

В правление Василия III статус палладиума Русской державы окончательно закрепляется за иконой Богоматери Владимирской. Однако в поле зрения идеологов и книжников этого времени находились и другие иконы, за которыми вставал глубокий пласт истории Византийской империи. Их значение пытались осмыслить и найти им место в русском историческом пространстве. Один из таких образов — «Богоматерь Одигитрия», явившаяся в 1383 г. в Обонежской пятине. Согласно преданию, невидимо носимая ангелами икона семь раз являлась жителям в разных местах — на Ладожском озере, в погостах на реке Ояти и на Куковой горе, пока не достигла реки Тихвинки, где указала место для строительства деревянного храма. Этой иконе было суждено стать общерусской святыней и сыграть значительную роль в жизни великокняжеской семьи.

Первоначально считалось, что продвижение идеи почитания Тихвинской иконы Богоматери исходило из Новгорода и связывалось с именем архиепископа Новгородского Серапиона. Однако В.М.Кириллин, автор монографии, посвященной литературной истории «Сказания о Тихвинской иконе Богоматери Одигитрия», убедительно доказал, что даже самые ранние редакции конца XV — первой половины XVI в. были лишены проновгородской направленности [Кириллин, 2007. С. 20–26, 40–59, 65–69, 94]. Исследование показало, что особый интерес к этой теме с самого начала проявили книжники знаменитой Иосифо-Волоколамской обители. Несколько выявленных сборников первой половины — середины XVI в., содержащих «Сказание», сохранили имена их владельцев, иноков волоцкого монастыря [Кириллин, 2007. С. 27, 35–36, 57, 64, 89–93]. Исследование, проведенное В.М.Кириллиным, построенное на конкретном анализе текстов редакций, создававшихся в течение XVI в., на сегодняшний день является наиболее глубоким и всесторонним. Автор не только выявил и датировал редакции, но и показал, какими текстами и заключенными в них идеями постепенно дополнялось «Сказа-

ние». Благодаря работе В.М.Кириллина исследователи получили то твердое основание, на котором история образа «Богоматери Тихвинской» в древнерусской живописи XVI в. может быть сопряжена с литературной историей «Сказания». Материал, представленный в монографии, позволяет по-иному взглянуть на предпринимавшиеся ранее попытки отождествить образ «Богоматери Тихвинской» с прославленными византийскими иконами Богоматери Лиддской-Римской и интерпретировать его как некий идеологически нагруженный символ [Бусева-Давыдова, 2001. С. 4–7; Шалина, 2001. С. 31–37; Шалина, 2010. С. 19; Иконы Успенского собора Московского Кремля, 2016. С. 172–173].

Самый ранний текст «Сказания» редакции А был создан в конце XV в. и представлял собой образец местной новгородской литературной традиции. Однако интерес к местному новгородскому сюжету, посвященному прославлению почитаемых на Тихвине образа Богоматери и деревянного Креста, сразу проявили книжники круга архиепископа Геннадия [Кириллин, 2007. С. 77], поскольку содержание текста «Сказания» отвечало интересам той части русского церковного общества, которая отстаивала интересы Церкви и ее право обладать землей («Сказание» рассказывает о том, как сама Богоматерь посредством своего образа благословила места, где надлежало построить посвященные Ей храмы — Рождественский «в Вымоченицах», Покровский «на Кожели», Успенский «на Тихвине»). Примечательно, что в этой редакции не говорится, откуда пришла икона в Новгородскую землю [Там же. С. 80]. 1510-ми гг. датируется появление редакции Б, в которую был включен рассказ о возведении на Тихвине в 1507 г. каменного храма по повелению великого князя и по благословению уже нового новгородского владыки Серапиона. Эта редакция была создана уже осифлянскими книжниками, не упустившими возможности, с одной стороны, поднять значение местного предания, а с другой — подчеркнуть главенствующую роль и инициативу Василия III в деле основания каменного храма на месте, избранном некогда самой иконой. Время рождения этой редакции совпадает с тем периодом, когда осифляне окончательно признали полноту власти великого князя и все свои усилия направили на идеологическую поддержку государя и формирование новой идеологии царства. Тем не менее подчеркнем, что ни в редакции А, ни в редакции Б явившийся в Обонежской пятине образ не отождествляется ни с одной из известных византийских икон. Автор редакции Б в отличие от автора А лишь позволяет себе дать объяснение термину «Одигитрия» — «сиречь наставница» [Там же. С. 49]. Следующий этап литературной истории «Сказания» — редакция В. Она появилась после 1526 г. Именно в ней четко артикулирован тезис о константинопольском происхождении иконы, подкрепленный таким «доказательством», как рассказ неких новгородских гостей, побывавших в Царьграде. В соответствии с уже сформулированной к этому моменту книжниками осифлянского круга теорией «Москва — III Рим» текст редакции поясняет, что икона покинула Царьград ввиду греховных нестроений среди греков [Там же. С. 148]. Редакция Г датируется уже не ранее середины XVI в. По интересующей нас теме в нее добавлен сюжет о том, как сам

патриарх в Константинополе показывал новгородским гостям пустой киот, где ранее стояла икона Богоматери Одигитрии. Таким образом, в этой редакции Тихвинская была окончательно определена как Одигитрия, пришедшая из Константинополя [Там же. С. 185]. В середине–второй половине XVI в. наш сюжет по-прежнему в фокусе внимания. В редакции Е (1560–1589) уточняется, что икона Тихвинской Богоматери в Константинополе находилась во Влахернах [Там же. С. 189]. И вот здесь появляется интересный пассаж, сравнивающий *чудеса и исцеления* (здесь и далее курсив мой. — Т.С.) от Тихвинской с *чудесами* от нерукотворенного образа Одигитрии в Лидде и образа Богоматери Римляныни, написанной богоносным Германом [Там же. С. 185]. На рубеже XVI–XVII вв. в редакции З (1592–1602) была сформулирована мысль об иконе Тихвинской Богоматери как об общероссийской и мировой святыне [Там же. С. 198], но и здесь отсутствует отождествление ее с иконой Богоматери Лиддской-Римской. Мысль о тождестве Тихвинской с Влахернской иконой Богоматери Одигитрии появляется только в редакции Е, но, как пишет В.М. Кириллин, и эта традиция не стала общепринятой [Там же. С. 209].

Итак, в начале XVI в. образ «Богоматери Тихвинской» еще не имел значения общегосударственной святыни. Внимание книжников пока было сосредоточено на выяснении вопроса, откуда икона пришла на Русь. Этот вопрос был решен в пользу Константинополя после 1526 г.

Второй вопрос, важный для понимания процесса формирования культа Тихвинской иконы при Василии III, — вопрос о том, как складывались отношения прославленного образа и великого князя. Как мы помним, первый раз самодержец приехал на Тихвин в 1507 г. и выступил инициатором закладки здесь каменного храма, о чем и сделали запись в «Сказании» волоцкие книжники, создатели редакции Б. Любопытно, что именно в 1507 г. монастырь Иосифа Волоцкого перешел под руку великого князя [Зимин, 1972. С. 246–248]. Очевидно, что приезд Василия III в 1507 г. на Тихвин не был в прямом смысле паломнической поездкой. Участие государя в закладке каменного храма на Тихвине следует прежде всего воспринимать как жест ктитора. Именно с этого момента волоцкие книжники серьезно берутся за переработку местного «Сказания о Богоматери Тихвинской», но сама икона «Богоматери Тихвинской» пока не рассматривается ни как святыня, вошедшая в список почитаемых великокняжеским домом, ни как святыня общерусского значения. Второй раз Василий III приехал на Тихвин в 1526 г. [ПСРЛ. Т. 3. С. 148; ПСРЛ. Т. 8. С. 272]. Этот приезд также истолковывается исследователями как паломническая поездка в связи с молением о чадородии (в 1526 г. Василий Иоаннович женился на Елене Глинской). Однако в редакции В, созданной после 1526 г., нет и речи о молении о чадородии как цели паломничества. Здесь сказано только, что «в лето 7035, декабря 25, князь великий Василий Иванович, государь всея Руси, был у Пречистыя на Тихвине помолитися и у великого чюдотворца Николы в пустыни. Тогда ж был у великого князя на Тихвине архиепископ Макарей великого Новаграда и Пскова» [Кириллин, 2007. С. 149]. Как видим, цель поездки здесь не конкретизируется, о ней говорится обще —

«помолитися», причем не только Богородице, но и иконе святого Николая в пустыни. Зато очень показательно упоминание Макария, который, будучи поставлен архиепископом Новгорода в московском Успенском соборе в том же 1526 г., действительно мог стать инициатором поездки великого князя с целью привлечь его внимание к Тихвинской иконе [Шалина, 2010. С. 24]. А вот уже в редакции З (1592–1602) о приезде Василия III в 1526 г. сказано совсем иначе: «...самодержец и великий князь Василий от слышания многих чудес... верою влеком... помолитися и самовидец быти иконы святыя Богородица... молитвы и моления, и обеты своя воздав и икону любезно целовав паки возвратися на свой царский престол» [Кириллин, 2007. С. 196–197]. То есть князь, много слышавший о чудесах от иконы, захотел сам увидеть ее и помолиться иконе. Заметим, что и в этом, гораздо более позднем тексте, не говорится о молении о чадородии. Еще более кратко сообщение об этом визите в редакции Е (первая половина XVII в.): великий князь Василий «был у пречистыя Богородицы на Тихвине помолитися» [Там же. С. 254]. Другая традиция изложения этого события складывается в летописании. В Новгородской II летописи сказано, что 24 декабря 1526 г. Василий III приехал «к Пречистой Богородице на Тихвину помолитися, и бысть князь велики на Тихвине три дни и ночи и поехал к Москве...» [ПСРЛ. Т. 3. С. 148]. В Типографской летописи: «... великий князь Василий Иванович всея Руси поехал с Москвы к Пречистой на Тихвину молитися... у Пречистыя обедни слушал на Рождество Христово, на Москву приехал на Крещение» [ПСРЛ. Т. 24. С. 233]. Еще более кратко о приезде великого князя сказано в Воскресенской летописи: «Тое же зимы князь велики был у Пречистыя на Тихвине помолитися» [ПСРЛ. Т. 8] <sup>1</sup>. А вот в Софийской II летописи помещен весьма пространный рассказ: «...в навечерие Рождества Христова... приеха государь... к Пречистой Богородицы на Тихвину помолитися о здравии и о спасении, и чтоб ему Господь Бог даровал плод чрева; и велением государя великого князя приеха и архиепископ Макарий... и божественную литоргию свершив о государском здравии и всего православного христианства: и государь князь великий... и многу милость к печальным людем показа... и многи монастыри милостынями удоволив» [ПСРЛ. Т. 6. С. 283] <sup>2</sup>. Этот же текст слово в слово повторен и в Новгородской IV летописи [ПСРЛ. Т. 4. С. 542–543]. Сопоставление летописных текстов наводит на мысль, что пространный вариант был составлен позднее 1526 г. и был призван подчеркнуть прежде всего роль новопоставленного Новгородского архиепископа и благодетелей, оказанных великим князем монастырю. Интересно, что в Новгородской II летописи известию о поездке Василия III на Тихвин предшествует сообщение о поставлении на Москве архиепископа Новгорода Макария, а сразу за ним под 1530 г. следует рассказ о рождении у великого князя

1 Воскресенская летопись довольно точно датирована, она составлена между 1542–1544 гг. [Левина, 1989. С. 40].

2 В Воскресенском списке Софийской II летописи текст с 1518 г. продолжен до 1534 г. и завершается Повестью о смерти Василия III [Лурье, 1989. С. 61].



ил. 1 Богоматерь Тихвинская  
Икона. Конец XV в. Музеи  
Московского Кремля

fig. 1 Our Lady of Tikhvin  
Icon. Late 15<sup>th</sup> century  
Moscow Kremlin Museums

сына. Не исключено, что все эти события были увязаны в единую цепочку постфактум для повышения роли и значения новгородской святыни, в том числе и в жизни великого князя. Но это уже вопрос к исследователям русских летописей. В любом случае, 1526 г. отмечает начало нового этапа в истории почитания иконы Богоматери Тихвинской великокняжеской семьей: государь приезжал именно к чудотворной, но о чем именно молился князь, какие приносил обеты «Сказание» умалчивает.

Было ли известно о Тихвинской иконе на Москве в конце XV в.? Безусловно, о святыне Новгородской земли не могли не знать выступающие в то время заодно против ересей архиепископ Новгородца Геннадий и Иосиф Волоцкий [Кириллин, 2007. С. 77–84]. Как известно, они оба состояли в тесном общении с великокняжеским двором, и сведения о новгородской иконе могли через них достигнуть и великого князя. В.М. Кириллин приводит еще один небезынтересный факт: в 1496 г. будущий тесть великого князя боярин Сабуров занимался переписью в Обонежской пятине, так что рассказ о прославившейся здесь чудотворной иконе великий князь мог услышать и от своего будущего тестя [Там же. С. 96]. В Благовещенском соборе Московского Кремля, царском домовом храме, среди икон-пядниц, составлявших, как правило, предметы личного благочестия княжеской семьи, сохранилась икона Богоматери, которая по особенностям иконографии определяется как Тихвинская [ил. 1]. По стилю живописи она датируется концом XV в. Согласно общему мнению исследователей, по особенностям извода икона не во всем

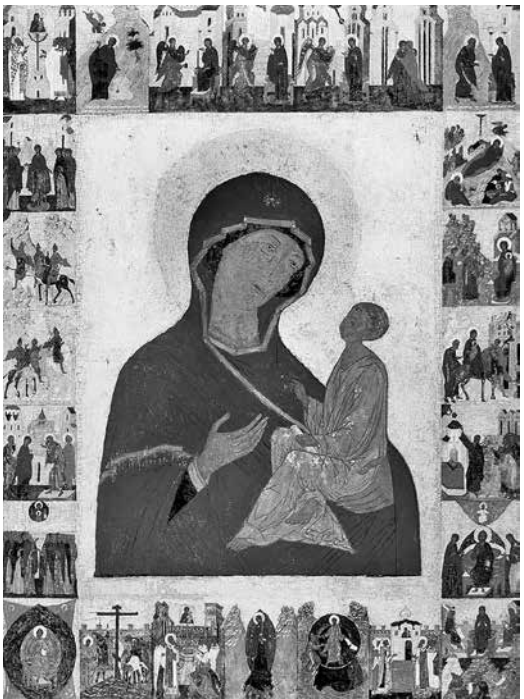
совпадает с тихвинским образом и вряд ли как-либо с ним соотносилась [Щенникова, 1999. С. 141–142; Иконы Великого Новгорода, 2008. С. 395]. Как определили И.А. Шалина и Т.В. Толстая, иконографический тип, представленный иконой-пядницей, восходит к чтимому образу Одигитрии из монастыря Перивлепта в Константинополе [Шедевры русской иконописи, 2009. С. 450–452; Иконы Успенского собора Московского Кремля, 2016. С. 171]. Таким образом, наличие этой иконы в великокняжеской сокровищнице лишь отражает общий интерес к византийскому наследию и к образам Богоматери типа Одигитрии в частности, которым отмечено и время правления Ивана III, и правление его сына Василия<sup>3</sup>. Заметим, что и в «Сказании» Тихвинский образ всегда называется Одигитрией. О живом интересе эпохи к иконам этого типа свидетельствует не только значительное число памятников иконописи, но и такой факт, как строительство в 1510-е гг. в Иосифо-Волоколамском монастыре каменной Одигитриевской церкви [Ратомская, 2013. С. 117–239]. По преданию образом Богоматери Одигитрии благословил Иосифа сам Пафнутий Боровский, и этот образ хранился в монастырской ризнице [Кириллин, 2007. С. 101]. В 1525 г. по сообщению летописца сам великий князь «повеле... монастырь ставити под Воробьевым, в нем же церковь Одигитрие святей Богородицы» [ПСРЛ. Т. 24. С. 222]. Обращает на себя внимание и высокое качество живописи пядницы из Благовещенского собора. Написавший ее мастер явно следовал имевшемуся в его распоряжении византийскому образцу. Существует предание, что в 1383 г. с прославившейся чудотворной Тихвинской иконы был сделан список для второго сына Дмитрия Донского Юрия, князя Звенигородского и Галицкого, иеромонахом Игнатием Греком из монастыря Михаила Архангела [Антонова, 1959. С. 569]. Эти сведения легендарного характера, но они подтверждают, что в Москве были известны иконы греческого письма, чей иконографический тип близок образу «Богоматери Тихвинской».

Замечательным памятником следующего этапа, то есть времени строительства каменного собора на Тихвине 1507–1515 гг., по-видимому, можно считать икону «Богоматерь Тихвинская с житием Иоакима и Анны» из Новгородского музея (происходит из Мало-Кириллова монастыря в Новгороде) [ил. 2]. И.А. Шалина датировала ее временем около 1500 г. и высказала предположение, что икона написана по заказу новгородцев московским мастером [Иконы Великого Новгорода, 2008. С. 395–399]. Э.К. Гусева предложила датировать икону первой четвертью XVI в., считая ее произведением мастера, чье искусство основано на традициях Дионисия, и высказала уверенность в том, что икону написали именно для каменного храма Тихвинского монастыря [Гусева, 2001. С. 54–58]. По мнению И.А. Шалиной, новгородская икона повторяет

3 В Кремле была прославлена Богоматерь Одигитрия из Вознесенского монастыря, которую в 1482 г. поновлял Дионисий; в Благовещенском соборе находилась копия в меру и подобие Одигитрии из Смоленска и еще одна икона типа Одигитрии, также пришедшая из Смоленска и оставленная в Благовещенском соборе по просьбе великого князя [Благовещенский собор Московского Кремля, 1999. С. 329–347].



2



3

**ил. 2** Богоматерь Тихвинская, с житием Иоакима и Анны. Икона. Около 1500 г. НГОМЗ

fig. 2 Our Lady of Tikhvin with the Life of Joachim and Anna Icon. Circa 1500. Novgorod State Museum-Reserve

**ил. 3** Богоматерь Тихвинская, с акафистом. Икона. Первая половина XVI в. ПГОИАХМЗ

fig. 3 Our Lady of Tikhvin, with an akathist. Icon. First half of the 16<sup>th</sup> century Pskov State United Historical and Architectural and Art Museum-Reserve

гипотетически существовавший образ, созданный для храма 1507–1515 гг., а в Новгороде она могла появиться после того, как при Иване III на Торговой стороне был выстроен двор великого князя. Исследователь попыталась объяснить и происхождение иконы из Мало-Кириллова монастыря. Она связала его с тем, что у стен монастыря проходила дорога на Москву, и икону поместили в монастыре либо во время поездки на Тихвин Василия III в 1526 г., либо позднее в связи с паломничеством Ивана Грозного [Иконы Великого Новгорода, 2008. С. 399]. Описывая икону, И.А. Шалина высказала ряд значимых наблюдений: ее средник по сравнению с маленькой великокняжеской иконой конца XV в. гораздо ближе и по своим размерам, и по иконографическим особенностям к чудотворной иконе, но в тоже время и она не является ее точным повторением [Иконы Великого Новгорода, 2008. С. 395]. Стиль письма иконы из Новгорода, безусловно, обнаруживает ее принадлежность московской иконописной традиции. С нашей точки зрения, по стилю живописи ее следует датировать первым десятилетием XVI в., что подтверждает ближайшая стилистическая аналогия — икона Богоматери Владимирской из Покровского Суздальского монастыря, созданная около 1514 г. [Щенникова, 2003. С. 158–159]. В обеих присутствует некоторая манеристичность текучих линий силуэтов, эмалевидная плотность карнации и особое богатство красочной палитры с глубокими и звучными тонами. Близок по стилю и иконографии иконе из Мало-Кириллова монастыря и средник иконы «Богоматерь Тихвинская, с акафистом» первой половины XVI в. из Троицкого собора Пскова [Васильева, 2012. С. 185–193] [ил. 3]. Этот образ также мог быть написан в 1510-х г. [Васильева, 2001. С. 58–59]. И псковская, и новгородская иконы довольно крупные по масштабу и вытянутые по формату (193 × 146 и 143,5 × 101), что делает их более близкими к прототипу. Однако в отличие от чудотворной Тихвинской средник обеих окружают клейма. В новгородской иконе это клейма Жития Богоматери, а в псковской — Акафиста Богоматери. В поисках путей объяснения столь необычной программы новгородской иконы И.А. Шалина предположила, что икона из Мало-Кириллова монастыря является древнейшим списком гипотетически существовавшей в тихвинском храме иконы Богоматери Тихвинской со сценами чудес [Иконы Великого Новгорода, 2008. С. 399], однако данных о существовании такой иконы на Тихвине в первые десятилетия XVI в. нет. Древнейшая рама со сценами чудес была написана в середине XVI в. для иконы Богоматери Тихвинской из Благовещенского собора уже в царствование Ивана Грозного, вероятно, после его паломничества на Тихвин [Щенникова, 1990. С. 64] [ил. 4]. Анализ литературной истории «Сказания об иконе Богоматерь Тихвинская», проделанный В.М. Кириллиным, позволяет сделать вывод, что такого произведения в первой половине XVI в. быть не могло, и рама со сценами чудес и сценой моления молодого царя перед иконой Богоматери Тихвинской из Благовещенского собора — первое произведение в этом ряду.

Возвращаясь к псковской и новгородской иконам, отметим, что по своим программам обе сопоставимы с произведениями московской иконописи конца XV — начала XVI в. Это касается и стиля, и, главное, иконографической





4



5

ил. 4 Богоматерь Тихвинская в раме со сказанием. Икона 1550–1560-е гг. Музеи Московского Кремля

fig. 4 Our Lady of Tikhvin in a frame with the Legend Icon. 1550–1560s. Moscow Kremlin Museums

ил. 5 Богоматерь Одигитрия, с Житием Богоматери. Икона Конец XV в. ГТГ

fig. 5 Our Lady Hodegetria with Scenes from Her life Late 15<sup>th</sup> century, State Tretyakov Gallery

программы. Так, известен целый ряд именно московских икон «Богоматери Одигитрии», где средник окружают клейма со сценами Жития Богоматери [Евсеева, 1994. С. 69–80] [ил. 5].

В 1513–1515 гг. в Москве приступили к росписи Успенского собора Кремля [ПСРЛ. Т. 43. С. 539]. В XVII столетии эта роспись была переписана, но многие ее элементы, как показывают исследования последних лет, восходят именно к 1513–1515 гг. [Захарова, 2019. С. 357–384]. В программу росписи главного кафедрального собора Московского княжества, призванную воплотить в себе новые, рожденные эпохой идеи, и прежде всего идею покровительства Богоматери молодому Русскому государству, были введены два масштабных цикла, посвященных Богоматери — Житие и Акафист. Наряду с циклом Вселенских соборов они формировали новое пространство, связующее в единое целое актуальные для государства аспекты прославления Богоматери как покровительницы Московского царства. Обе иконы «Богоматери Тихвинской», и псковская, и новгородская с клеймами Жития Иоакима и Анны и Акафиста, хорошо ложатся в контекст официального искусства Москвы. Показательно, что псковская икона Богоматери Тихвинской, и в стиле живописи, и в иконографической программе которой чувствуется московское влияние, происходит из главного храма города Пскова, где, подобно Богоматери Владимирской в Успенском соборе Москвы, она служила своеобразным государственным символом. Выбор Тихвинской Одигитрии свидетельствовал в данном случае о внимании великокняжеской власти к святыне новгородско-псковского княжества. К сожалению, мы не знаем, для какого храма была написана икона «Богоматерь Тихвинская, с клеймами Жития Иоакима и Анны», но предположение И.А. Шалиной о том, что икона предназначалась для одного из храмов государева двора на Торговой стороне Новгорода, не лишено основания.

К этим двум иконам стилистически примыкает пелена с изображением «Богоматери Тихвинской», которая, как установила И.А. Шалина, происходит из Тихвина и упоминается во всех сохранившихся Описях [Шалина, 2020. С. 129–145]. Стилистические аналогии позволили исследователю гипотетически связать это произведение с работой светлицы Соломонии Сабуровой [Там же. С. 140]. И.А. Шалина выдвигает две версии возможной даты ее появления на Тихвине: 1515 г. (в связи с освящением собора) либо 1526 г. (в связи с приездом на Тихвин великого князя) [ил. 6]. Соответственно, предлагаются и два варианта датировки пелены: около 1515 г. либо 1520-е гг. [Там же. С. 137–140]. Из предложенных в качестве аналогий произведений мастерской Соломонии Сабуровой наиболее убедительной нам представляется покров «Святой Пафнутий Боровский», датированный 1520-ми гг. Однако вопрос о том, когда пелена с изображением Богоматери Одигитрии была привезена на Тихвин и действительно ли она происходит из светлицы княгини Соломонии, остается открытым, учитывая то обстоятельство, что в 1526 г. к моменту приезда на Тихвин Василий III уже развелся с Соломонией Сабуровой и женился на Елене Глинской.

К этому же периоду, реперными точками которого являются 1507 и 1526 гг., относится еще одно произведение — небольшая икона-пядница



**ил.6** Богоматерь Тихвинская  
Пелена. 1515 — 1520-е гг. ГРМ  
**fig.6** Our Lady of Tikhvin  
The podea. 1515 — 1520s  
State Russian Museum

**ил.7** Богоматерь Тихвинская,  
с Троицей и святыми на полях  
Икона. Первая треть XVI в. Музеи  
Московского Кремля

**fig.7** Our Lady of Tikhvin,  
with the Trinity and saints  
on the margins. Icon. The first  
third of the 16<sup>th</sup> century  
Moscow Kremlin Museums

**ил.8** Богоматерь Одигитрия  
из Успенского собора в Дмитрове  
Икона. 1520-е гг. ЦМиАР

**fig.8** Mother of God  
Hodegetria. Icon from  
the Assumption Cathedral  
of Dmitrov. 1520s  
The Central Andrey Rublev  
Museum of Ancient Russian  
Culture and Art

6

из Петропавловского придела Успенского собора Кремля. Ее создание связывается исследователями с поездкой Василия III на Тихвин в 1526 г. Икона замечательна тем, что имеет развитую, экклезиологического содержания программу, выраженную через изображения на полях [Иконы Успенского собора, 2016. С.168–179]. Икона (41,2 × 33,5) по размеру и формату ближе к пяднице из Благовещенского собора [ил.7]. По сравнению с иконографией чудотворной, в ней гораздо глубже лирическая составляющая образа, а совершенство линий и форм заставляет вспомнить именно пядницу конца XV в. На верхнем поле иконы изображена «Святая Троица» в том типе, который характерен для произведений иконописи, связанных с Троице-Сергиевым монастырем. По сторонам «Троицы» в медальонах представлены поклоняющиеся ей архангелы Михаил и Гавриил. На боковых полях друг против друга расположены медальоны с образами апостолов Петра и Павла, Иоанна Богослова и святителя Николая. На нижнем поле — в медальонах изображены три святителя Иоанн Златоуст, Василий Великий и Григорий Богослов. Т.В.Толстая считает, что выбор изображений на полях определен индивидуальным замыслом, согласно которому изображения на полях олицетворяют Церковь [Иконы Успенского собора, 2016. С.168–172]. Однако объяснение сопоставления апостолов Петра и Павла через текст «Сказания об иконе Богоматери Римляныни», которая, как пишет Т.В.Толстая, «с середины XVI в. в литературных источниках отождествляется с Тихвинской Одигитрией», представляется большой натяжкой, особенно с учетом вывода В.М.Кириллина о том, что Богоматерь Тихвинская с иконой Рим-



7



8

ской-Лиддской не отождествлялась. Присутствие изображения святого Николая Т.В.Толстая объясняет через связь с Тихвином, где была церковь во имя Николая Чудотворца, а образы трех святителей считает изображениями небесных патронов Ивана III и Василия III — Иоанна Златоуста и Василия Великого. Однако эта интерпретация звучит недостаточно убедительно, поскольку не объясняет присутствие святителя Григория. Складывается впечатление, что существующая априори идея связи этой иконы с Тихвином, который в 1526 г. посетил Василий III, заставляет подтягивать к ней толкование изображений на полях иконы. Заметим, что большинство аналогий стилю этой иконы, приводимых Т.В.Толстой, относятся к 1510–м гг. [Иконы Успенского собора, 2016. С.175]. Нет сомнений и в том, что изначально икона из Успенского собора служила домовым моленным образом и была создана по специальному заказу. Присутствие на иконе XVI в. образа Святой Троицы, как нам представляется, может указывать на связь автора идеи и всей экклезиологической программы с Троицким монастырем. Возможно, программу иконы составило духовное лицо, имевшее отношение к этому влиятельному монастырю. Предполагаемый, неизвестный нам автор, по всей вероятности, подобно волоцким книжникам, был увлечен обсуждением проблематики появления византийских святынь на Руси и их вселенского значения, о чем и свидетельствует продуманная программа изображений на полях. Медальоны с апостолами и святителями под эгидой Святой Троицы составляют раму, заключающую в себе образ Одигитрии, покинувшей Константинополь и нашедшей убежище на Руси, подобно Жене, облеченной

161

160

в солнце, символизирующей Церковь, спасающуюся от неверия в пустыне. Именно так трактуется этот образ в произведении знаменитого филофеевского цикла «Об обидах Церкви» [Плюханова, 2008. С. 696]. Любопытно, что на иконе из Успенского собора нет надписи, определяющей ее как Тихвинскую. В качестве надписи присутствует только монограмма Богоматери. Это произведение действительно было создано в первой четверти XVI в., но связь программы иконы с поездкой Василия III, как нам представляется, не имеет под собой оснований. Ее замысел гораздо шире и в большей степени является отражением рассуждений на актуальную для эпохи тему о судьбах Церкви и ее святынь.

Косвенным подтверждением тому, что в первые три десятилетия XVI века Тихвинская икона не получила своего русского определения и мыслилась прежде всего как Одигитрия, является замечательный образ Богоматери Одигитрии из Успенского собора города Дмитрова, датируемый 1520-ми гг. [Иконы Москвы XIV–XVI вв., 2007. С. 155–160]. Надпись, называвшая эту икону Тихвинской, относилась к XVIII–XIX вв.<sup>4</sup> Композиционно икона напоминает Тихвинскую, но рисунок ног Младенца не соответствует ее иконографии [ил. 8]. Уникален и жест левой руки Богоматери, касающейся колена Младенца<sup>5</sup>. Отличает дмитровскую икону и наличие медальонов с архангелами. Л.П. Тарасенко нашла точные иконографические аналогии этому редкому в русской иконописи типу: икона из Ватопедского монастыря первой четверти XIV в. и икона из Византийского музея в Афинах. По мнению исследователя, сходство таково, что может быть объяснено только использованием греческого образца [Иконы Москвы XIV–XVI вв., 2007. С. 157].

- 4 Л.П. Тарасенко не исключает, что такое название у иконы было и в древности (древний фон в значительной мере спемзован) [Иконы Москвы XIV–XVI вв., 2007. С. 155].
- 5 Л.П. Тарасенко отмечает, что так называемые протографы Тихвинской — Римская и Лиддская — не объясняют особенностей иконографии дмитровского памятника, так как не были известны русским иконописцам в начале XVI в. Списки «Сказания», где упоминаются Римская и Лиддская, начинают распространяться с середины XVI в. [Иконы Москвы XIV–XVI вв., 2007. С. 157].

#### ЛИТЕРАТУРА

- Антонова В.И. Неизвестный художник Московской Руси Игнатий Грек по письменным источникам // ТОДРЛ. Т. XIV. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 569–572.
- Бусева-Давыдова И.Л. Сказание о явлении чудотворной иконы Богоматери Тихвинской: к семантике архетипа // Чудотворная икона Тихвинской Богоматери: иконография — история — почитание. Тез. докл. науч. конф. С.-Петербург — Тихвин, 24–27 октября 2001 года. СПб.: Гос. Русский музей, 2001. С. 4–7.
- Васильева О.А. Икона «Богоматерь Тихвинская с 24 клеймами Акафиста» из собрания Псковского музея-заповедника // Чудотворная икона Тихвинской Богоматери: иконография — история — почитание. Тез. докл. науч. конф. С.-Петербург — Тихвин, 24–27 октября 2001 года. СПб.: Гос. Русский музей, 2001. С. 58–59.

- Васильева О.А. Иконы Пскова. М.: Северный паломник, 2012. Т. 1. 486 с.
- Гусева Э.К. Об иконе Богоматери Тихвинской с житием первой четверти XVI века из собрания Новгородского музея // Чудотворная икона Тихвинской Богоматери: иконография — история — почитание. Тез. докл. науч. конф. С.-Петербург — Тихвин, 24–27 октября 2001 года. СПб.: Гос. Русский музей, 2001. С. 54–58.
- Евсеева Л.М. Московские житийные иконы Богоматери XV–XVI веков // Искусство Древней Руси. Проблемы иконографии. М.: НИИ теории и истории изобраз. искусств, 1994. С. 69–90.
- Захарова О.А. Иконография циклов, посвященных Богоматери, в стенописи Успенского собора // Московский Кремль. Древние святыни и исторические памятники XVII столетия. М.: БуксМарт, 2019. С. 357–384.
- Зимин А.А. Россия на пороге нового времени: Очерки политической истории России первой трети XVI в. М.: Мысль, 1972. 452 с.
- Иконы Великого Новгорода XI — начала XVI века / Ред.-сост. Л.В. Нерсисян, А.С. Преображенский, Е.В. Гладышева. М.: Северный паломник, 2008. 576 с.
- Иконы Москвы XIV–XVI вв. / Ред.-сост. Л.М. Евсеева, В.М. Сорокатый. М.: Индрик, 2007. 512 с.
- Иконы Успенского собора Московского Кремля. Вторая половина XV–XVI век. М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 2016. 327 с.
- Качалова И.А., Маясова Н.А., Щенникова Л.А. Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. М.: Искусство, 1990. 384 с.
- Кириллин В.М. Сказание о Тихвинской иконе Богоматери «Одигитрия». Литературная история памятника до XVII века. Его содержательная специфика в связи с культурой эпохи. М.: Языки славянских культур, 2007. 307 с.
- Левина А.С. Летопись Воскресенская // СККДР. Вып. 2. Ч. 2. Л.: Наука, 1989. С. 39–42.
- Лурье Я.С. Летопись Софийская II // СККДР. Вып. 2. Ч. 2. Л.: Наука, 1989. С. 60–61.
- Плюханова М.Б. Культ Божьей Матери Лоретской и его русские параллели и связи // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 58. СПб.: Наука, 2008. С. 669–696.
- Плюханова М.Б. Сказание о Лоретской иконе Богоматери // Чудотворная икона Тихвинской Богоматери: иконография — история — почитание. Тез. докл. науч. конф. С.-Петербург — Тихвин, 24–27 октября 2001 года. СПб.: Гос. Русский музей, 2001. С. 10–12.
- ПСРЛ. Т. 3: Новгородские летописи. СПб.: Изд-во Э. Прац, 1841. 320 с.
- ПСРЛ. Т. 4: Новгородские и псковские летописи. СПб.: Изд-во Э. Прац, 1848. 372 с.
- ПСРЛ. Т. 6: Софийские летописи. СПб.: Изд-во Э. Прац, 1853. 364 с.
- ПСРЛ. Т. 8: Продолжение летописи по Воскресенскому списку. СПб.: Изд-во Э. Прац, 1859. 302 с.
- ПСРЛ. Т. 9: Летописный сборник, именуемый Патриаршею или Никоновскою летописью. СПб.: Изд-во Э. Прац, 1882. 282 с.
- ПСРЛ. Т. 24. Пг., 1921. 272 с.
- ПСРЛ. Т. 43: Новгородская летопись по списку П.П. Дубровского. М.: ЯСК, 2004. 367 с.
- Ратомская Ю.В. Столпообразный храм иконы Богородицы Одигитрии Иосифо-Волоцкого монастыря 1510-х годов и памятники архитектуры времени правления Василия III // Преподобный Иосиф Волоцкий и его обитель. Материалы науч.-практ. конф., посвященной 530-летию основания Иосифо-Волоцкого монастыря и 20-летию возрождения в нем монашеской жизни. Вып. 2. М.: Иосифо-Волоцкий монастырь; Музей «Новый Иерусалим», 2013. С. 240–261.
- Шалина И.А. Лиддская-Римская икона Богоматери и иконографический архетип Тихвинской иконы // Чудотворная икона Тихвинской Богоматери: иконография — история — почитание. Тез. докл. науч. конф. С.-Петербург — Тихвин, 24–27 октября 2001 года. СПб.: Гос. Русский музей, 2001. С. 31–37.

- Шалина И. А. Древнейшая подвесная лицевая пелена чудотворной иконы Богоматери Тихвинской и прославление монастырской святыни // Вестник Сектора древнерусского искусства. М.: Гос. институт искусствознания, 2020. № 2. С. 129–145.
- Шалина И. А. Чудотворная икона Богоматери Тихвинской в истории Московского государства конца XV — первой половины XVI века // История и развитие церковно-государственных отношений на примере Тихвинского Успенского монастыря. СПб.: Президентская биб-ка им. Б.Н. Ельцина, 2010. С. 19–27.
- Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков из частных собраний. М.: Благотворительный фонд «Частный музей Русской иконы», 2009. 592 с.
- Щенникова Л. А. Иконы «Богоматери Владимирской» в монастырях города Суздаля // Искусство христианского мира. Вып. VII. М.: Изд-во ПСТБИ, 2003. С. 155–177.
- Щенникова Л. А. Иконы-пядницы и иконы-таблетки придворной церкви // Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. С. 122–153.
- Щенникова Л. А. Царьградская святыня «Богоматерь Одигитрия» и ее почитание в Московской Руси // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990). СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 329–347.

#### НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Судьба иконы «Богоматерь Тихвинская» в эпоху Василия III

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Самойлова Татьяна Евгеньевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Государственная Третьяковская галерея, Ларушинский пер., 10, Москва, Российская Федерация, 119017; ведущий научный сотрудник, Российская Академия художеств, ул. Пречистенка, 21, Москва, Российская Федерация, 119034. tsamol@mail.ru

#### АННОТАЦИЯ

В самом начале XVI в. образ «Богоматери Тихвинской» не имел значения общегосударственной святыни. Особый этап в истории его почитания отмечает 1526 г., год приезда великого князя на Тихвин «помолиться» чудотворному образу, но в период 1520–1530-х гг. точная иконография Тихвинской еще не получила распространения в искусстве Москвы. Списки с чудотворной начинают создавать только с середины XVI в., когда окончательно утвердилось предание о рождении у великого князя сына Ивана после его молитвы перед Тихвинской иконой. Создававшиеся в первой четверти XVI в. иконы Богоматери Одигитрии не имеют надписей, именующих их тихвинскими. Как тексты, так и сами образы этого времени свидетельствуют прежде всего о высоком градусе интереса к иконам типа Одигитрии как константинопольскому наследию.

#### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Богоматерь Тихвинская, Богоматерь Одигитрия, Василий III, чудотворная икона, иконографический тип, книжники Иосифо-Волоцкого монастыря, Тихвин, Сказание, редакции, новгородская святыня, московская традиция.

#### TITLE

The Destiny of the Icon of Our Lady of Tikhvin in the epoch of Vasily III

#### AUTHOR

Samoylova, Tatiana Evgenievna — Ph. D., senior researcher, The State Tretyakov Gallery, Lavrushinsky lane, 10, 119017, Moscow, Russian Federation; leading researcher, Russian Academy of Arts, Prechistenka St., 21, 119034, Moscow, Russian Federation. tsamol@mail.ru

#### ABSTRACT

In the very beginning of the 16<sup>th</sup> century, the image of Our Lady of Tikhvin had no significance as a national shrine. A new stage in the history of its veneration is marked by the year 1526, the year of the Grand Duke's visit to Tikhvin to "pray" to the miraculous image. During the 1520–1530s the exact iconography of the Tikhvin icon had not yet become widespread in Moscow art. The copies of the wonderworking icon began to be made only from the middle of the 16<sup>th</sup> century, when the legend about Grand Duke giving birth to a son after he prayed before the Tikhvin icon was finally confirmed. The icons of the Mother of God created in the first quarter of the 16<sup>th</sup> century do not have the inscriptions referring to them as the Tikhvin icons. Both the texts and the icons from this period testify to a high degree of interest in icons of the Hodegetria type as a Constantinople heritage.

#### KEYWORDS

Icone "Mother of God of Tikhvin", "Mother of God Hodegetria", Vasily III, miraculous icon, iconographic type, scribes of the Joseph-Volotsky Monastery, Tikhvin, Legend, literary edits, Novgorod shrine, Moscow tradition.

#### REFERENCES

- Antonova V.I. Unknown artist of Muscovite Rus' Ignatius Grek according to written sources. *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury*. T. XIV. (Proceedings of the Department of Old Russian Literature. T. XIV). Moscow, Leningrad, Izd-vo AN SSSR Publ., 1958, pp. 569–572 (in Russian).
- Buseva-Davydova I.L. The Legend of the Appearance of the Miraculous Icon of the Mother of God of Tikhvin: On the Semantics of the Archetype. *Chudotvornaya ikona Tihvinskoj Bogomateri: ikonografiya — istoriya — pochitanie (The miraculous icon of Our Lady of Tikhvin: iconography — history — veneration*. Abstracts of reports scientific conference, St. Petersburg, Tikhvin), October 24–27, 2001). Saint Petersburg, State Russian Museum Publ., 2001, pp. 4–7 (in Russian).
- Evseeva L.M. Moscow hagiographic icons of the Mother of God of the 15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries. *Iskusstvo Drevnej Rusi. Problemy ikonografii (Art of Ancient Rus'. Iconographic issues)*. Moscow, NII teorii i istorii izobraz. iskusstv Publ., 1994. pp. 69–90. (in Russian).
- Evseeva L.M., Sorokatyj V.M. (eds.). *Ikony Moskvyy XIV–XVI vv. (Icons of Moscow of 14<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries)*. Moscow, Indrik Publ., 2007. 512 p. (in Russian).
- Guseva E.K. On the icon of the Mother of God of Tikhvin with the life of the first quarter of the 16<sup>th</sup> century from the collection of the Novgorod Museum. *Chudotvornaya ikona Tihvinskoj Bogomateri: ikonografiya — istoriya — pochitanie (The miraculous icon of Our Lady of Tikhvin: iconography — history — veneration*. Abstracts of reports scientific conference, St. Petersburg, Tikhvin), October 24–27, 2001). Saint Petersburg, State Russian Museum Publ., 2001, pp. 54–58 (in Russian).
- Ikony Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya. Vtoraya polovina XV — XVI vek (Icons of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. Second half of the 15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries)*. Moscow, Moscow Kremlin Museums Publ., 2016. 327 p. (in Russian).

- Kachalova I.A., Mayasova N.A., Shchennikova L.A. (eds.). *Blagoveshchenskiy sobor Moskovskogo Kremlya. K 500-letiyu unikal'nogo pamyatnika russkoj kul'tury (Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin. To the 500<sup>th</sup> anniversary of the unique monument of Russian culture)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 384 p. (in Russian).
- Kirillin V. M. *Skazanie o Tihvinskoj ikone Bogomateri "Odigitriya". Literaturnaya istoriya pamyatnika do XVII veka. Ego sodержatel'naya specifika v svyazi s kul'turoj epohi (The legend of the Tikhvin icon of the Mother of God "Hodegetria". Literary history of the monument until the 17<sup>th</sup> century. Its content specificity in connection with the culture of the era)*. Moscow, Yazyki slavyanskih kul'tur Publ., 2007. 307 p. (in Russian).
- Levina A.S. The Voskresensk Chronicle. *Dictionary of scribes and bookishness of Ancient Rus' (Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnej Rusi)*. Issue no.2, part 2. Leningrad, Nauka Publ., 1989, pp.39–42 (in Russian).
- Lur'e Ya.S. The Sofia Chronicle. *Dictionary of scribes and bookishness of Ancient Rus' (Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnej Rusi)*. Issue No.2, part 2. Leningrad, Nauka Publ., 1989, pp.60–61 (in Russian).
- Nersesjan L.V., Preobrazhenskij A.S., Gladysheva E.V. (eds.). *Ikony Velikogo Novgoroda XI–nachala XVI veka (Icons of Veliky Novgorod of 11<sup>th</sup>–early 16<sup>th</sup> century)*. Moscow, Severnyj Palomnik Publ., 2008. 576 p. (in Russian).
- Plyuhanova M.B. The cult of the Mother of God of Loret and its Russian parallels and connections. *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury*. T. 58. (Proceedings of the Department of Old Russian Literature, vol. 58). Saint Petersburg, Nauka Publ., 2008, pp.669–696 (in Russian).
- Plyuhanova M.B. The legend of the Loret icon of Mother of God. *Chudotvornaya ikona Tihvinskoj Bogomateri: ikonografiya – istoriya – pochitanie (The miraculous icon of Our Lady of Tikhvin: iconography – history – veneration)*. Abstracts of reports scientific conference, St. Petersburg, Tikhvin, October 24–27, 2001). Saint Petersburg, State Russian Museum Publ., 2001, pp.10–12 (in Russian).
- Polnoe sobranie russkikh letopisei. T. 3. Novgorodskie letopisi (Complete Collection of Russian Chronicles, vol. 3, Novgorodian Chronicles)*. Saint Petersburg, E. Prats Publ., 1841. 320 p. (in Russian).
- Polnoe sobranie russkikh letopisei. T. 4. Novgorodskie i pskovskie letopisi (Complete Collection of Russian Chronicles, vol. 4, Novgorodian and Pskovian Chronicles)*. Saint Petersburg, E. Prats Publ., 1848. 372 p. (in Russian).
- Polnoe sobranie russkikh letopisei. T. 6. Sofijskie letopisi (Complete Collection of Russian Chronicles, vol. 6, Sofia Chronicles)*. Saint Petersburg, E. Prats Publ., 1853. 364 p. (in Russian).
- Polnoe sobranie russkikh letopisei. T. 8. Prodolzhenie letopisi po Voskresenskomu spisku (Complete Collection of Russian Chronicles, vol. 8, Continuing of the chronicle on Voskresensk list)*. Saint Petersburg, E. Prats Publ., 1859. 302 p. (in Russian).
- Polnoe sobranie russkikh letopisei. T. 9. Letopisnyj sbornik, imenuemyj Patriarsheju ili Nikonovskoj letopis'ju (Complete Collection of Russian Chronicles, vol. 9, Chronicle collection, called Patriarchal or Nikon Chronicle)*. Saint Petersburg, E. Prats Publ., 1882. 282 p. (in Russian).
- Polnoe sobranie russkikh letopisei. T. 24 (Complete Collection of Russian Chronicles, vol. 24, Printing chronicle)*. Petrograd, 1921. 272 p. (in Russian).
- Polnoe sobranie russkikh letopisei. T. 43. Novgorodskaja letopis' po spisku P. P. Dubrovskogo (Complete Collection of Russian Chronicles, vol. 43, Novgorod Chronicle under the list P.P. Dubrovskogo)*. Moscow, YASK Publ., 2004. 367 p. (in Russian).
- Ratonskaya Yu.V. Pillar-shaped temple of the icon of the Mother of God Hodegetria of the Joseph-Volotsky monastery of the 1510s and architectural monuments of the reign of Vasily III. *Prepodobnyj Iosif Volockij i ego obitel' (Rev. Joseph Volotsky and his monastery. Materials of the scientific-practical conference dedicated to the 530<sup>th</sup> anniversary of the founding of the Joseph-Volotsky Monastery and the 20<sup>th</sup> anniversary of the revival of monastic life in it. Issue. 2)*. Moscow, Joseph-Volotsky Stauropigial Monastery Publ., Museum "Novyj Ierusalim" Publ., 2013, pp. 240–261 (in Russian).
- Shalina I.A. The Lydda-Roman Icon of the Mother of God and the Iconographic Archetype of the Tikhvin Icon. *Chudotvornaya ikona Tihvinskoj Bogomateri: ikonografiya – istoriya – pochitanie (The miraculous icon of Our Lady of Tikhvin: iconography – history – veneration)*. Abstracts of reports scientific conference, St. Petersburg, Tikhvin, October 24–27, 2001). Saint Petersburg, State Russian Museum Publ., 2001, pp.31–37 (in Russian).
- Shalina I.A. The miraculous icon of the Mother of God of Tikhvin in the history of the Moscow State at the end of the 15<sup>th</sup> – the first half of the 16<sup>th</sup> century. *Istoriya i razvitie cerkovno-gosudarstvennyh otnoshenij na primere Tihvinskogo Uspenskogo monastyrya (History and development of church-state relations on the example of the Tikhvin Assumption Monastery)*. Saint Petersburg, Presidential library named after. B.N. Yeltsin Publ., 2010, pp.19–27 (in Russian).
- Shalina I.A. The oldest hanging facial shroud of the miraculous icon of the Mother of God of Tikhvin and the glorification of the monastery shrine. *Vestnik Sektora drevnerusskogo iskusstva, №2 (Bulletin of the Russian Medieval Art Department, no. 2)*. Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 2020, pp.129–145 (in Russian).
- Shchennikova L.A. Icons of the "Our Lady of Vladimir" in the monasteries of the city of Suzdal. *Iskusstvo hristianskogo mira. Vyp. VII (The Art of the Christian World, issue VII)*. Moscow, St. Tikhon's Orthodox Theological Institute Publ., 2003, pp.155–177 (in Russian).
- Shchennikova L.A. Palm-sized icons and icons-tablets of the court church. *Blagoveshchenskiy sobor Moskovskogo Kremlya. Materialy i issledovaniya (Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin. Materials and researches)*. Moscow, Moscow Kremlin Museums Publ., 1999, pp.122–153 (in Russian).
- Shchennikova L.A. The Tsargrad shrine "Odegetria the Mother of God" and its veneration in Muscovite Rus'. *Drevnerusskoe iskusstvo. Vizantiya i Drevnyaya Rus'. K 100-letiyu Andrey Nikolaevicha Grabara (1896–1990) (Ancient Russian art. Byzantium and Ancient Rus'. To the 100<sup>th</sup> anniversary of Andrei Nikolaevich Grabar (1896–1990))*. Saint Petersburg, Dmitrij Bulanin Publ., 1999, pp.329–347 (in Russian).
- Shedevry russkoj ikonopisi XIV–XVI vekov iz chastnyh sobranij (Masterpieces of Russian icon painting of the 14<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries from private collections)*. Moscow, Charitable Foundation "Private Museum of the Russian Icon", 2009. 592 p. (in Russian).
- Vasil'eva O.A. *Ikony Pskova (Icons of Pskov)*. Moscow, Severnyj Palomnik Publ., 2012. T.1. 486 p. (in Russian).
- Vasil'eva O.A. The icon "Our Lady of Tikhvin with 24 hallmarks of the Akathist" from the collection of the Pskov Museum-Preserve. *Chudotvornaya ikona Tihvinskoj Bogomateri: ikonografiya – istoriya – pochitanie (The miraculous icon of Our Lady of Tikhvin: iconography – history – veneration)*. Abstracts of reports scientific conference, St. Petersburg, Tikhvin, October 24–27, 2001). Saint Petersburg, State Russian Museum Publ., 2001, pp.58–59 (in Russian).
- Zaharova O.A. Iconography of the cycles dedicated to the Mother of God in the murals of the Assumption Cathedral. *Moskovskij Kreml'. Drevnie svyatyini i istoricheskie pamyatniki XVII stoletiya (Moscow Kremlin. Ancient shrines and historical monuments of the 17<sup>th</sup> century)*. Moscow, BuksMart Publ., 2019, pp.357–384 (in Russian).
- Zimin A.A. *Rossija na poroge novogo vremeni: Ocherki politicheskoi istorii Rossii pervoj treti XVI veka (Russia on the threshold of a new time: Essays on the political history of Russia in the first third of the 16<sup>th</sup> century)*. Moscow, Mysl' Publ., 1972. 452 p. (in Russian).

# К вопросу об изображениях ктиторов в росписи собора Троицкого Макарьева Калязина монастыря 1654 года<sup>1</sup>

© 2022

УДК 73.03:75.021.333(470.331)"1654"  
ББК 85.143(2)  
P25

Поступила в редакцию 28.10.2022

Троицкий собор Троицкого Макарьева Калязина монастыря, построенный в 1521 г. на вклад дмитровского купца Михаила Воронкова<sup>2</sup>, был заново расписан в 1654 г. в период пребывания в обители патриарха Никона и царицы Марии Ильиничны с детьми и двором, спасавшихся в монастыре от эпидемии чумы<sup>3</sup> [ил. 1].

Представление о заказчике росписи до недавнего времени в литературе было связано исключительно с именем старца Леонида (Леонтия Высоцкого)<sup>4</sup> [Гейдор, 2004. С. 796; Антонова, 2003. С. 351]. В статье Л.И. Антоновой этот тезис проиллюстрирован цитатой без ссылки на источник: «По заказу соборного старца Леонида, который обратился с прошением к самому царю Алексею Михайловичу и получил разрешение», «на его Леонидовы деньги шестьсот рублей» храм и приделы его расписаны фресками в 1654 г. «июня в 8 день при царе Алексее Михайловиче в третье лето патриаршества Никона,

- 1 Этот текст прочитан в качестве доклада на «Даниловских чтениях 2021» в РГГУ.
- 2 «124 год... Кашинец торговый человек Михайло Воронков в Колязине монастыре воздвиг храм во имя Живоначальныя Троицы да придел Рождество Пресвятыя Богородицы каменны» (Кормовая книга Калязина монастыря. Калязинский краеведческий музей им. И.Ф. Никольского, КЗМ КП-909).
- 3 О нахождении патриарха Никона и царской семьи в Калязине свидетельствует несколько документов, в частности: Патриаршая грамота в Калязинский монастырь об изготовлении келий, служб и запасов к приезду царицы Марии Ильиничны и царевича Алексея Алексеевича от 20 августа 1634 г. [Акты, 1836. С. 111]; Грамота царя Алексея Михайловича апреля 1655 г. о сохранении царской семьи патриархом Никоном во время морового поветрия и дарении в Иверский монастырь [Акты, 1836. С. 115–117].
- 4 Юкин П.И. Снятие фресок Калязина монастыря. Рукопись, 1940. Музей архитектуры им. А.В. Щусева. Отдел хранения архитектурных архивов.

при архиепископе Лаврентии» [Антонова, 2003. С. 351]. Это мнение повторяет, в частности, Православная энциклопедия [Преображенский, 2016. С. 451–466].

Очевидно, в упомянутой выше статье Л.И. Антоновой приводятся фрагментарные цитаты из живописной летописи Троицкого собора, находившейся в нижнем регистре росписей храма над фризом с полотенцами. Эта надпись была полностью опубликована в книгах А. Лебедева «Описание Троицкого Колязина мужского первоклассного монастыря Тверской епархии» [Лебедев, 1867. С. 40–41], Иеромонаха Павла (Крылова) о Троицком Макарьево Калязинском монастыре [Крылов, 1897. С. 35–36] и др.: «Волением Отца, поспешением Сына, совершением Святого Духа, молитвами преподобного и Богоносного отца нашего Макария Колязинского чудотворца зачата бысть сия соборная церковь Живоначальныя Троицы и придел Рождества Пресвятыя Богородицы и малая церковь Спасова нерукотворного образа 7162 (1654) июня в 8 день при державе Великого государя, царя и великого Князя Алексея Михайловича всея Великия, Малыя и Белья Руси, в девятое лето государства его и при сыне его Благоверном царевиче князе Алексие Алексеевиче, в первое лето рождения его и при святейшем Никоне, патриархе Московском и Всея России, в третье лето патриаршества его и при преосвященном Лаврентии, архиепископе Тверском и Кашинском и при настоятеле обители при игумене Сергии и келаре старце Иринархе, а подписана, зачата и совершена соборная церковь Живоначальныя Троицы и придел Рождества Пресвятыя Богородицы и малая церковь Спасова казною и обещанием вклада соборного старца Леонида Высоцкого; к той монастырской казне его Леонидова приклада шестьсот рублей».

Из текста живописной летописи ясно, что большая часть денег, оплативших расходы на создание новой стенописи Троицкого собора, происходила из монастырской казны, а участие старца Леонида состояло в «прикладе» к основной сумме. Старец Леонид старался оставить память о своем вкладе в историю монастыря в связи с созданием росписи, для чего в год ее осуществления на свои деньги заказал «эконому иеродиакону Амвросию» переписать монастырскую Кормовую книгу (датирована 4 октября 7162 (1654) г.)<sup>5</sup> с упоминанием своего имени в качестве заказчика, а также с перечислением среди вкладов царских особ, родственников основателя монастыря преподобного Макария Колязинского, известных исторических личностей и своих вкладов в обитель. За год до этого в 7161 (1653) старец Леонид обращался «с челобитием» к архиепископу Тверскому и Кашинскому Ионе о создании новых росписей в Троицком Макарьево монастыре. Хранящаяся в Калязинском краеведческом музее им. И.Ф. Никольского грамота — благословение архиепископа Ионы от 29 сентября 7161 (1653) г. не только демонстрирует искреннее радение отца Леонида о будущей стенописи, отмеченное его упоминанием в живописной храмовой летописи, но и раскрывает имя истинного заказчика росписи.

- 5 Кормовая книга Калязина монастыря. Калязинский краеведческий музей им. И.Ф. Никольского — филиал Тверского объединенного музея (КЗМ КП-909).



ил. 1 Интерьер собора Троицкого Макарьева Калязина монастыря. Западное пространство, вид на юг. Фотография конца 1930-х гг. Музей архитектуры им. А.В. Щусева

fig. 1 Interior of the Cathedral of the Trinity Makariev Kalyazin Monastery. Western part, view to the south. Photo from the late 1930s. Shchusev Museum of Architecture

В грамоте говорится: «...указал великий г(осу)д(а)рь и великий кн(я)зь Алексей Михайлович Всея Руси по свое обещание в Колязине м(о)настыре в соборной церкви Живоначальной Троицы да в приделе Рождства Б(огороди)цы и в церкву Нерукотвореннаго Образа Г(оспо)да н(а)шего И(ису)са Хр(ис)та и в Св(я)тых воротех и где доведется стенным писмом писати»<sup>6</sup>. Из текста следует, что создание новой стенописи заранее планировалось как вклад государя по его «обещанию». Интересно, что ранее, в 1641 г., на деньги Алексея Михайловича в монастыре были выстроены настоятельский дом и новый келейный корпус<sup>7</sup>. Наличие недавно построенных жилых палат, возможно, послужило поводом для патриарха Никона именно в Калязине искать спасения от чумы для царицы Марии Ильиничны и малолетних детей. Вероятно, мастера-живописцы прибыли в Троицкий Макарьев Калязин монастырь в один период времени с патриархом Никоном и царской семьей. Можно предположить, что трагические события ускорили исполнение давнего обещания государя по созданию новой стенописи Троицкого собора. Однако живописная храмовая летопись упоминала имя Алексея Михайловича не как заказчика стенописи, а лишь первым в ряду тех, в чье правление и служение осуществлялась роспись, тех, кто перечислялся по установившейся к тому времени традиции в надписи

6 Грамота Калязинскому монастырю Тверского архимандрита Ионы 1653 г. Калязинский краеведческий музей им. И.Ф. Никольского — филиал Тверского объединенного музея (КЗМ КП-858). Полный текст грамоты: «Бл(а)госл(о)вение преосв(я)щеннаго Ионы архиеп(и)ск(о)па тверскаго и кашинскаго Живоначальные Троицы и чудотворца Макария в Колязин м(о)н(а)ст(ы)рь о Св(я)тем Дусе сыну и сослужебнику наше смирение игумену Варламу да келарю старцу Нифонту Телегину с священницы и з братьею. В н(ы)нешнем во 161 году (1653) сентября в 29 день писали вы к нам по челобитью де Колязина м(о)н(а)ст(ы)ря старца Леонида Высоцкого, указал великий г(осу)д(а)рь и великий кн(я)зь Алексей Михайлович Всея Русии по свое обещание в Колязине м(о)настыре в соборной церкви Живоначальной Троицы да в приделе Рождства Б(огороди)цы и в церкву Нерукотвореннаго Образа Г(оспо)да н(а)шего И(ису)са Хр(ис)та и в Св(я)тых воротех и где доведется стенным писмом писати. Нам бы вас бл(а)гословити ис ц(е)рквей местные образы и деисусы вывести велети, и стены под писмо очищати сее зимы, и ту стенную известь указать нам, где ее сохранить. И мы вас благословили, ис церквей местные образы и деисусы велели перенести для береженья во ину ц(е)рковь, и стены очищати велели, и ту очистную известь с стен будет годится куды на ц(е)рковную потребу давать велели, а будет с стен очищати известь не годится на ц(е)рковную потребу, и вы б тое известь велели высыпати в реку Волгу где в глубоком месте, чтоб никакая нечистота не прикасалась, а опрично церковные потребности тое извести ни на какую потребу не давали.

М(и)л(ос)ть Б(о)голепного Преображения Г(о)спода и Сп(а)са н(а)ш(е)го И(и)с(у)са Хр(и)ста и тверских чудотворцев Арсения епи(ско)па и Бл(а)говерного кн(я)зя Михаила Ярославича, м(и)л(ос)тивы и н(а)шего смирения и бл(а)госл(о)вения да есть и будет с вами н(ы)не и вовеки».

7 Упоминание о строительстве келейных корпусов на вклад Алексея Михайловича в 1641 г. имеется во всех Описаниях монастыря второй половины XIX в. без ссылки на конкретный источник, на основании хранившихся в архиве обители документов [Лебедев, 1867. С. 32]. Именно в этих зданиях пребывали в Троицком Макарьеве Калязине монастыре патриарх Никон и царская семья, о чем сообщает упомянутая выше грамота Патриаршья грамота в Калязинский монастырь от 20 августа 1634 г. [Акты, 1836. С. 111].



2



3



4

**ил.2** Фрагмент живописной летописи Троицкого собора Троицкого Макарьева Калязина монастыря с именем Алексея Михайловича. Фрагмент. Музей архитектуры им. А.В. Щусева

**fig.2** A fragment of the pictorial chronicle of the Trinity Cathedral of the Trinity Makariev Kalyazin Monastery with the name of Alexei Mikhailovich. Fragment Shchusev Museum of Architecture

**ил.3** Царь (император Константин (?)). Фрагмент росписи 1654 г. собора Троицкого Макарьева Калязина монастыря. Музей архитектуры им. А.В. Щусева

**fig.3** Tsar (Emperor Konstantin (?)). Fragment of the painting of 1654 in the Cathedral of the Trinity Makariev Kalyazin Monastery. Shchusev Museum of Architecture

**ил.4** Царица среди святых жен (императрица Елена (?)). Фрагмент росписи 1654 г. собора Троицкого Макарьева Калязина монастыря. Музей архитектуры им. А.В. Щусева

**fig.4** The queen among the holy wives (Empress Elena (?)). A fragment of the painting of 1654 in the Cathedral of the Trinity Makariev Kalyazin Monastery. Shchusev Museum of Architecture

о строительстве храма или совершении настенной росписи. Имя Алексея Михайловича располагалось в центре западной стены под тронами восседающих на Страшном Суде апостолов и изображением Видения Небесного Иерусалима [ил.2].

Известно, что в Троицком Макарьево Калязине монастыре сложилась церковно-археологическая традиция почитать изображения царя и царицы, входившие в группы молящихся Св.Троице святых, располагавшихся на южной стене храма, как царя Алексея Михайловича и царицу Марию Ильиничну [ил.3,4]. Эта традиция была зафиксирована в первом подробном описании программы настенной живописи Троицкого собора, сделанном директором Калязинского краеведческого музея И.Ф. Никольским в 1940 г. накануне разрушения храма<sup>8</sup>. Утвердившаяся за спасенными фрагментами с изображениями царя и царицы атрибуция [Гейдор, 2004; Он же, 2020], занесенная в учетную документацию Музея архитектуры им. А.В. Щусева, где они в настоящее время хранятся, давно вызывала недоверие у специалистов в связи с тем, что царь и царица были воплощены условно, не портретно, в отличие от известных иконных образов Алексея Михайловича и Марии Ильиничны. В рассматриваемой сцене калязинской росписи около царя и царицы отсутствовали именующие надписи, которые не были помещены и рядом с другими изображенными святыми в этой композиции, что затрудняет атрибуцию образов.

Традиция ктиторских изображений, как известно, имела на Руси длительную историю, которая прослеживается от древних домонгольских храмов до кремлевских соборов [Преображенский, 2012]. По сообщению дьяка Ивана Тимофеева, Борис Годунов, не будучи царем, в созданном по его вкладу соборе основанного им Донского монастыря был изображен в несохранившейся росписи [Временник Ивана Тимофеева. Гл.2]. Можно предположить, что представление о связи изображений «царя» и «царицы» с Алексеем Михайловичем и Марией Ильиничной сложилось в монастыре, благодаря устной традиции, сохранившей «воспоминания» о причастности Алексея Михайловича к созданию стенописи, истории пребывания царицы Марии Ильиничны в обители, что поддерживали хранившиеся в монастыре грамоты 1654–1655 гг. Желание увидеть в изображении царя образ Алексея Михайловича провоцировал в том числе хорошо читаемый фрагмент живописной летописи «Великого государя, царя и великого Князя Алексея Михайловича всея Великия, Малыя и Белья Руси».

Царь Алексей Михайлович во второй половине XVII в. был многократно запечатлен в разновременных парсунах, созданных в традиции надгробного изображения<sup>9</sup>, в парсунах, решенных в жанре парадного портрета

<sup>8</sup> Никольский И.Ф. Описание фресок 1653–1654 г. Троицкого собора Калязинского монастыря, рукопись, 1940. Музей архитектуры им. А.В. Щусева. Отдел хранения архитектурных архивов.

<sup>9</sup> Феодор Зубов. Царь Михаил Федорович и царь Алексей Михайлович, предстоящие перед образом Спаса Нерукотворного. 1678. ГИМ.



(традиционного поясного<sup>10</sup> и на западно-европейский манер конного изображения<sup>11</sup>), во фресковой росписи Троицкого собора Ипатьевского монастыря в Костроме (Царь Михаил Фёдорович и царь Алексей Михайлович, предстоящие перед образом Спаса Нерукотворного. Гурий Никитин, 1684), собора Новоспасского монастыря (Царь Михаил Федорович и царь Алексей Михайлович преподносят Спасский собор Новоспасского монастыря образу Спаса Нерукотворного, мастера артели Г. Никитина, 1689, ГИМ. Демонтированный со столба фрагмент стенописи расположен в соборе в киоте).

Вместе с Марией Ильиничной Алексей Михайлович изображен на иконах второй половины XVII — начала XVIII в., посвященных почитанию Кийского Креста, созданного по заказу патриарха Никона из кипариса креста-мощевика, освященного в 1656 г., на иконе «Насаждение Древа государства Российского» Симона Ушакова 1668 г. из церкви Троицы в Никитниках (ГТГ) и др.

На всех иконных изображениях государя он обладает «телесным благородием», все лики иконных образов Алексея Михайловича имеют узнаваемые портретные черты: государь изображен шатеном с округлым лицом, с усами и недлинной полукруглой бородой. Портреты Алексея Михайловича запоминаются по конкретному взгляду умных темных глаз. На парной парсуне царей Михаила Федоровича и Алексея Михайловича, отличающейся условностью и явным художественным обобщением, Алексей Михайлович изображен с «орлиным» носом. За исключением портретов, изображающих Алексея Михайловича верхом на вздыбленном коне, следующих западным прототипам, государь всегда облачен в парадные одеяния, голову венчает шапка — часть так называемого большого парадного наряда, дошедшего до нашего времени и хранящегося в Оружейной палате.

Мария Ильинична также всегда узнаваема на иконах, благодаря заметной полноте фигуры, округлому полноватому лицу, очевидному портретному сходству всех перечисленных изображений. Одеты она также в парадные одежды из разных драгоценных тканей, но на голове ее всегда один и тот же венец, на шее — расшитое жемчугом украшение в виде «воротника-стойки», окантованное мехом. Подобная конкретность и портретность в изображениях Алексея Михайловича и Марии Ильиничны абсолютно не совпадают с образами царя и царицы в калязинской росписи, хотя следует отметить, что упомянутые выше изображения выполнены позже, чем калязинские фрески.

В калязинской росписи царь и царица в условных царских венцах и драгоценных одеждах изображены с нимбами, что не соответствовало традиции прижизненных изображений. Характер условности образа царя определяют устойчивые приемы, присущие ряду других разновременных стенописей. Обращает внимание тип лица, особенности изображения закинутой в молитве головы царя, обращенной к Св. Троице. Очевидно типологическое сходство с целым рядом образов царей в различных фресковых композициях

10 Станислав Лопуцкий. Портрет царя Алексея Михайловича. 1660–1670-е. ГИМ.

11 Портрет царя Алексея Михайловича на коне. 1670–1680-е. ГИМ.

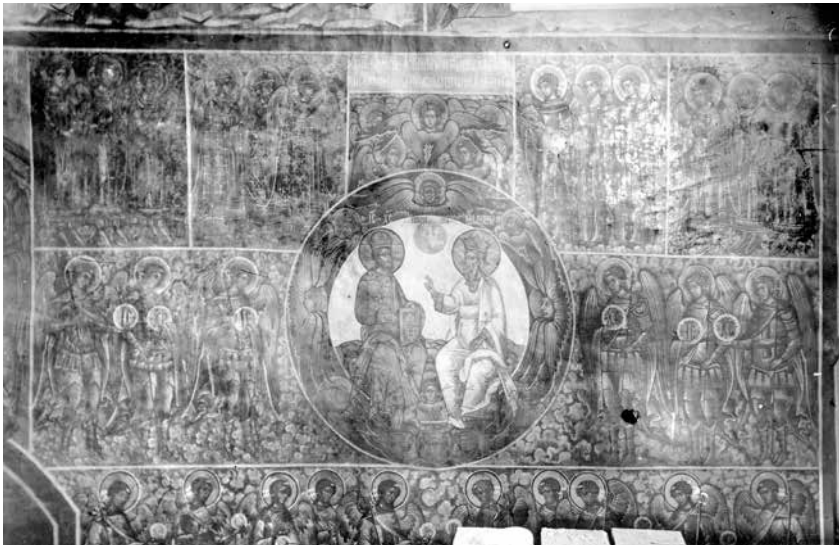
разного времени, в частности безымянного царя из композиции «Великий вход» в алтарной росписи Успенского собора Богородицкого монастыря в Свияжске; Царь из композиции Успенского собора Московского Кремля, иллюстрирующей 13-й кондак Акафиста Пресвятой Богородицы «О, Всепетая Мати», в зеркальном отражении очень близок изображению царя в калязинской стенописи, как и многие великокняжеские изображения в нижнем ярусе стенописи Архангельского собора Московского Кремля, отличающиеся обобщением и условностью.

Так называемые «Алексей Михайлович» и «Мария Ильинична» калязинской росписи в составе святых входили в композицию «Приидите Трисоставному Божеству помолимся»<sup>12</sup>, занимавшую большую часть южной стены [ил. 5, 6]. Ее смысловым центром являлось изображение Новозаветной Троицы в варианте Сопрестолие. Образ Святой Троицы был заключен в круг, который помещался посреди трех ярусов ангельских сил. Ниже были изображены фигуры святых в молении Святой Троице, разделенные на группы: слева — святые мужи, среди которых был расположен поднявший в молении жест правую руку царь, справа — за группой святых в священнических одеяниях — святые жены, в числе которых — царица. Учитывая существовавшую в XVII в. традицию, которая отталкивалась, в частности, от одноименной композиции левого нижнего клейма Четырехчастной иконы Благовещенского собора Московского Кремля, в изображениях царственных особ можно предположить образы императора Константина и императрицы Елены.

Император Константин и императрица Елена были помещены на иконах, посвященных почитаемой святыне — Кийскому кресту. Как говорилось выше, вместе с ними по сторонам святыни изображались царь Алексей Михайлович и царица Мария Ильинична, а также коленопреклоненный патриарх Никон. Портрет Марии Ильиничны находится и на иконе Насаждение Древа государства Российского Симона Ушакова (1668, ГТГ). Обращает внимание, что все иконные изображения показывают царицу Марию Ильиничну в разных одеяниях, но венец, жемчужное украшение вокруг шеи и меховой воротник присутствуют везде. Возвращаясь к изображению «царицы» в калязинской росписи, очевидно, что на ее голове изображен другой венец и жемчужное украшение отсутствует. Можно констатировать, что царские одеяния, а также меховой воротник, с которым императрица Елена никогда не изображалась, художник, имевший возможность встречать находившуюся в калязинской обители государыню, мог скопировать с парадного облачения царицы Марии Ильиничны.

Приходится признать, что в калязинской росписи отсутствовали изображения царственных заказчиков. Однако представляется, что в нижнем ярусе композиции «Приидите Трисоставному Божеству помолимся» были персонажи, которые можно предположительно идентифицировать.

12 Впервые атрибуция этой композиции озвучена в докладе Анны Стариковой на Калязинской краеведческой конференции в декабре 2020 г.



5



6

**ил.5** Верхняя часть композиции «Приидите Трисоставному Божеству помолимся» на южной стене Троицкого собора. Фотография конца 1930-х гг. Музей архитектуры им. А.В. Щусева

**fig.5** The upper part of the composition “Come, let us pray to the Three-Part Deity” on the southern wall of the Trinity Cathedral. Photo from the late 1930s. Shchusev Museum of Architecture

**ил.6** Нижняя часть композиции «Приидите Трисоставному Божеству помолимся» на южной стене Троицкого собора. Фотография конца 1930-х гг. Калязинский краеведческий музей им. И.Ф. Никольского

**fig.6** The lower part of the composition “Come, let us pray to the Three-Part Deity” on the southern wall of the Trinity Cathedral. Photo from the late 1930s. Nikolsky Local Museum of Kaluzhin

На фотографиях начала XX в., сделанных, вероятно, в связи с окончанием реставрационных работ, проводившихся бригадой мстерских живописцев под руководством Н.М.Сафонова и наблюдением П.П.Покрышкина [Гейдор, 2004; Она же, 2020], зафиксирован нижний ярус композиции «Приидите Трисоставному Божеству помолимся»<sup>13</sup>. Центральная часть изображений этого регистра была утрачена из-за пробивки в XVIII в. (?) прямоугольного дверного проема, который вел в южную галерею. При этом были уничтожены нижние части центральных фигур. В левой части композиции у первоначального южного портала находилась фигура коленопреклоненного старца, справа от вновь растесанного проема располагалась еще одна коленопреклоненная фигура в глубоком поклоне (сохранилась в составе фрагмента с царицей (императрицей Еленой (?)).

Судя по черно-белым фотографиям [ил.7], коленопреклоненный старец был изображен с нимбом, он имел светлые волосы и окладистую округлую бороду, тип личного напинал иконографию преподобного Сергия Радонежского<sup>14</sup>. Старец был одет в монашеские одеяния, поверх которых была накинута схи́ма. Наличие нимба отмечает предположение об изображении старца Леонида в качестве ктитора росписи. Представляется, что эта фигура могла быть изображением основателя монастыря — преподобного Макария Калязинского, образы которого иконографически часто повторяли традицию изображения преподобного Сергия Радонежского [Преображенский, 2016. С. 451–466].

Еще один образ преподобного Макария Калязинского в полный рост с именующей надписью был создан на восточной грани юго-западного столба, напротив алтарной преграды, в непосредственной близости от исследуемой композиции [ил.8]. Преподобный Макарий на столбе был изображен облаченным в схи́му с благословляющей правой рукой и свитком в левой руке<sup>15</sup>. Этот образ святого отличается от наиболее распространенного иконографического типа тем, что Преподобный Макарий имеет длинную бороду, заостренную на конце. Иконография ростового фронтального изображения Макария Калязинского в монашеских одеяниях, с приподнятой в благословляющем жесте правой рукой и левой, держащей свиток, многократно использовалась при создании покровов на раку преподобного [Преображенский, 2016]. Однако на покровов преподобный всегда имел округлую окладистую бороду, что присутствует в коленопреклоненной фигуре из композиции «Приидите Трисоставному Божеству помолимся». Иконография покровов на раку преподобного Макария Калязинского прослеживается с XVI в., то есть со времени

<sup>13</sup> Хранятся в собраниях Музея архитектуры им. А.В.Щусева и Калязинского краеведческого музея им. И.Ф.Никольского — филиала Тверского объединенного музея.

<sup>14</sup> «Сед, брада Сергия Радонежскаго, лоб прост, в схи́ме» (РНБ. О.ХIII.1. Л.123; БАН. Стр. 66. Л. 89; ИРЛИ. Бобк. 4. Л. 88 об.); «Сед, брада аки Сергиева, власы просты...» (РНБ. Погод. 1931. Л. 161 об., под 26 мая); «образом и брадою аки Сергей» (ИРЛИ (ПД). Оп. 23. № 294. Л. 106, под 17 марта); «Макарий пишется якоже Сергей Радонежский» (Там же. Л. 161, под 26 мая). Цит. по: [Преображенский, 2016. С. 451–466].

<sup>15</sup> Фрагмент хранится в Калязинском краеведческом музее им. И.Ф.Никольского — филиале Тверского объединенного музея.



7



9



8

**ил. 7** Фрагмент композиции «Приидите Трисоставному Божеству помолимся» на южной стене Троицкого собора с коленопреклоненной фигурой (предположительно — Макарий Калязинский)

**fig. 7** A fragment of the composition “Come, let us pray to the Three-Part Deity” on the southern wall of the Trinity Cathedral with a kneeling figure (presumably Macarius Kalyazinsky)

**ил. 8** Макарий Калязинский. Фрагмент росписи 1654 г. собора Троицкого Макарьева Калязина монастыря. Калязинский краеведческий музей им. И. Ф. Никольского

**fig. 8** Macarius Kalyazinsky. Fragment of the painting of 1654 in the Cathedral of the Trinity Makariev Kalyazin Monastery. Nikolsky Local Museum of Kalyazin

**ил. 9** Макарий Калязинский в молении Св. Троице на фоне созданного им Троицкого Макарьева Калязина монастыря. Настенная роспись. XIX в. Фотография конца 1930-х гг. Музей архитектуры им. А. В. Щусева

**fig. 9** Macarius Kalyazinsky in prayer to the Holy Trinity against the backdrop of the Trinity Makariev Kalyazin Monastery he created. Wall painting of the 19<sup>th</sup> century. Photo from the late 1930s. Shchusev Museum of Architecture

прославления преподобного на Макарьевском соборе, когда рака с мощами находилась в специально устроенной нише в южной стене у алтаря. В период создания росписи в 1654 г. мощи основателя монастыря располагались в надвратной церкви преподобного Макария Калязинского, построенной после окончания Смутного времени в 1617 г., откуда позднее они были возвращены в Троицкий собор в нишу южной стены у алтаря в связи с большим количеством паломников. Сведений о существовании фигуративной росписи 1654 г. в этой нише не имеется, она не была обнаружена в Троицком соборе во время реставрации начала XX в., когда многие ранее покрытые синей краской композиции были раскрыты. О стенописи Троицкого собора XVI в. сведений не сохранилось, кроме сообщений упомянутой выше грамоты митрополита Ионы 1653 г., где говорится о судьбе штукатурки с остатками росписей, демонтированной накануне создания стенописи 1654 г. Однако многочисленные примеры композиций около рак почитаемых святых и в погребальных нишах в сербской и русской традициях<sup>16</sup>, роспись в соборе Чудова монастыря со сценой обретения мощей святителя Алексия говорят о возможности существования некоей сцены в погребальной нише. Это могла быть сцена обретения мощей преподобного Макария, так как обретение мощей чудесным образом произошло во время строительства собора, но могла быть и композиция, в которой коленопреклоненный Макарий Калязинский обращал свою молитву к Св. Троице, в честь которой был освящен собор Калязина монастыря. Эта роспись и могла послужить образцом для иконных образов.

В XIX в. в галерее собора была создана роспись, воспроизводившая более раннюю традицию иконных изображений коленопреклоненного Макария Калязинского в молении Святой Троице на фоне созданного им монастыря<sup>17</sup> [ил. 9]. Эта иконография зафиксирована в гравюре 1754 г.<sup>18</sup> В настоящее время известны в основном иконы, представляющие преподобного Макария на фоне монастыря в полный рост. На фреске галереи Троицкого собора преподобный Макарий был изображен в той же иконографии, что и коленопреклоненный святой старец на южной стене, но зеркально.

Коленопреклоненная фигура, расположенная на южной стене у ног царицы (императрицы Елены (?)), справа от позднего дверного проема, облачена в фелонь с крещатым орнаментом и очевидно представляет собой упавшего

**16** Сцены «Погребение св. Иоанникия II Сербского», «Успение св. Саввы II Сербского». Собор Св. Апостолов в Печской патриархии. Сцена молитвы преподобного Мартинаана Пресвятой Богородицы над его гробницей в приделе Рождественского собора Ферпонтова монастыря.

**17** Фотография поновленной в XIX в. росписи галереи хранится в Музее архитектуры им. А. В. Щусева.

**18** Гравюра «Макарий Калязинский в молении Св. Троице на фоне созданного им монастыря в среднике и сценами Жития Макария Калязинского в клеймах». Гравировал Мартин Нехорошевский, 1754 г. Калязинский краеведческий музей им. И. Ф. Никольского — филиал Тверского объединенного музея. В том же музее сохранилась подлинная печатная доска этой гравюры.

ниц перед образом Святой Троицы церковного иерарха. Не сохранилось, к сожалению, ни одного описания или изображения этой фигуры до утраты верхней части, что делает невозможным ее точную атрибуцию.

Примеры изображения святых в крещатых одеяниях в коленопреклоненных позах перед Спасителем не единичны. Наиболее близкими по характеру изображения представляются иконы Спас на Престоле с припадающими Симеоном, епископом Иерусалимским, и священномучеником Зиновием, епископом Егейским (1661, МГОМЗ «Коломенское»), а также икона Спас на престоле, с припадающим архиепископом Евфимием (третья четверть XVI в., Владимиро-Суздальский музей-заповедник), где протягивающий руки в молении ко Христу святитель, в отличие от предыдущей иконы, приподнимал голову.

Можно сделать осторожное предположение о том, что в калязинской росписи церковным иерархом в крещатой фелони мог быть патриарх Никон. Патриарх Никон был главным лицом Русской православной церкви, радел за чистоту православной веры, к этому времени уже два года проводил реформу по исправлению богослужебных книг и не мог оставить без внимания создание новой стенописи в монастыре, в котором он скрывал ожидавшую прибавления царицу и ее старших детей во время войны и эпидемии чумы. Вероятно, именно патриарх Никон содействовал прибытию в монастырь вместе с царским обозом московских придворных мастеров, ранее участвовавших в исполнении в том числе и патриарших заказов, так как именно он принимал решения, связанные с путешествием царского обоза из Москвы в Троице-Сергиев монастырь, а затем в Калязин. Учитывая явную актуальность программы росписей Троицкого собора, в которой доминировала апокалиптическая тематика, а также насыщенность иконографической программы циклами и сценами, связанными с темами Грехопадения, жертвоприношения, принятия жертвы, темы искупления, спасения, монашеского подвига, которые не всегда удачно с точки зрения визуальной композиционной логики располагались на стенах храма, можно предполагать присутствие давления на опытных мастеров со стороны высокопоставленного иерарха, выделявшегося, благодаря его непререкаемому авторитету, и принимавшего участие в составлении иконографической программы<sup>19</sup>. Патриарх Никон мог быть таким авторитетным человеком.

19 Циклы в калязинской росписи не всегда располагались логично, симметрично. Они могли переходить не только на противоположную стену (страстной цикл — цикл Цветной Троицы — двумя ярусами присутствовал на северной стене, три сцены продолжали его на южной стене около алтарной преграды в уровне верхнего яруса росписи северной стены), но и начинаться в жертвеннике, а заканчиваться в дьяконнике, разрываясь центральным алтарным пространством, соседствуя с целым рядом других циклов, как это произошло с историей Ноева ковчега. Так в жертвеннике, где находилась сцена Призвания животных на Ноев ковчег, располагались еще циклы, посвященные Каину и Авелю, Марии Египетской, в дьяконнике, где были сцены плавания Ноева Ковчега и Жертвоприношения Ноя, также присутствовали циклы, посвященные Истории строительства и разрушения Вавилонской башни, Протоевангельский цикл, композиция Чудо архангела Михаила в Хонех.

Изображения патриарха Никона в иконах и парсунах представляют особую иконографическую историю, они имеют разнообразные художественные решения. В частности, через три года после создания калязинской росписи по заказу патриарха Никона была выполнена икона Спас на престоле, которая была написана в память принесения в Москву мощей митрополита Филиппа (Колычева) из Соловецкого монастыря (Господь Вседержитель с припадающими митрополитом Филиппом и Патриархом Никоном (1657, Гос. историко-художественный музей «Новый Иерусалим»). В нижней части иконы были изображены коленопреклоненными, припадающими к ногам Господа в парадных богослужебных облачениях митрополит Филипп и патриарх Никон, о чем свидетельствуют подробные надписи. Оба одеты в саккосы из тканей с вытканными золотыми крестами, которые должны были напоминать о древних полиставриях. Поза изображенного справа от ног Спасителя патриарха Никона на этой иконе очень близка сохранившемуся фрагменту коленопреклоненной фигуры в крещатой фелони на калязинской фреске.

Патриарх Никон, облаченный в саккос из ткани, украшенной крестами, представлен на иконе Кийский крест с предстоящими (Богдан Салтанов, 1670-е, ГИМ). В Музеях Московского Кремля сохранились облачения патриарха Никона, среди которых представлены и саккос, и фелонь, затканые крестами, что поддерживает наше предположение.

Говоря о том, что образы святых «царя» и «царицы» не являются портретами Алексея Михайловича и Марии Ильиничны, следует отметить, что в росписи Троицкого собора были запечатлены святые покровители царской четы. На северной грани юго-западного столба в нижнем ярусе находился ростовой образ Алексия человека Божия, который располагался в паре с московским святителем митрополитом Алексием<sup>20</sup>. Образы были обращены в центральный неф.

Святой покровительницей государыни была преподобная Мария Египетская. Посвященный ей цикл в Троицком соборе Троицкого Макарьева Калязинского монастыря был помещен на северной стене жертвенника над святительским чином. Представляется, что появление этого цикла было связано с традицией, к созданию которой, возможно, были причастны некоторые мастера артели, расписывавшей Троицкий собор, а ранее принимавшие участие в создании целого ряда стенописей, в том числе Успенского собора Московского Кремля<sup>21</sup>. Недавно цикл, посвященный Марии Египетской, обнаружен на алтарной стене Успенского собора Московского Кремля<sup>22</sup>. Цикл из трех сцен — «Встреча Зосимы и Марии Египетской», «Причащение Марии Египетской», «Успение

20 Два фрагмента с фигурами святых в полный рост хранятся в Музее архитектуры им. А. В. Щусева.

21 Марк Гуцин, Василий Ильин Запокровский, Семен Павлов, Иван Самойлов, Иван Филатьев, Петр Яковлев принимали участие в росписи Успенского собора Московского Кремля в 1642–1643 гг.

22 Доклад А. Г. Баркова Открытия ранних росписей в Успенском соборе Московского Кремля в 2016–2022 годах // Юбилейная конференция, посвященная 100-летию отдела «Музейно-соборы», 27 октября 2022 г.

Марии Египетской» — является частью росписи дьяконника Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире [Денисов, 2021. С. 90–91]. В калязинской росписи присутствовали также три сюжета: «Причащение Марии Египетской», «Успение Марии Египетской», частью этой композиции являлся сюжет «Лев, роющий могилу Марии Египетской». Судя по важности места (алтарная стена, алтарное пространство), где чаще всего в этот период размещаются циклы, посвященные Марии Египетской, кажется, что значение этих сюжетов в калязинской росписи не связано напрямую с пребыванием Марии Ильиничны в монастыре. Помещенные в жертвеннике сцены цикла Марии Египетской были сопоставлены с историей Каина и Авеля, историей Ноева ковчега. Представляется, что этот цикл акцентирует темы покаяния, спасения, мученического подвига, монашества. Расположение цикла Марии Египетской в пространстве жертвенника несомненно выделяет литургическую тематику. В двух предыдущих циклах история Марии Египетской начиналась со сцены «Встреча Зосимы и Марии Египетской». В калязинской росписи эта сцена отсутствует. Сцена «Причащение Марии Египетской», которая открывала цикл Марии Египетской в жертвеннике, располагалась у границы алтарного пространства Троицкого собора. Она соотносилась с главным изображением в стенописи жертвенника — располагавшимся на восточной стене образом Жертвы — младенца Христа, лежавшего в драгоценном потире, стоявшем на престоле, в окружении архангелов с рипидами, и находившимися на южной стене архиереем Стефаном и священномучеником дьяконом Аифалом [Никольский, 1940]<sup>23</sup>. До возведения в XVIII в. иконостаса «Встреча Зосимы и Марии Египетской», видимо, была видна из наоса. Находясь над уровнем алтарной преграды, она открывалась после композиции «Распятие», завершавшей верхний ярус располагавшегося на северной стене в два уровня и продолжавшегося на южной стене страстного цикла — цикла Цветной Троицы.

Таким образом, в росписи Троицкого собора Троицкого Макарьева Калязина монастыря, созданной в 1654 г. «по обещанию» царя Алексея Михайловича, на средства монастырской казны и «приклад» старца Леонида Высоцкого, не было портретов ктиторов росписи государя и царицы Марии Ильиничны. С уверенностью атрибутировать коленопреклоненные фигуры на южной стене в сцене «Приидите Трисоставному Божеству помолимся» также не представляется возможным. Однако, вполне вероятно, фигура у южного портала могла представлять основателя обители преподобного Макария Калязинского — почитаемого святого, чьи мощи привлекали в монастырь множество паломников. Что касается частично сохранившейся фигуры у ног царицы, можно осторожно предположить, что это мог быть патриарх Никон, который, находясь в монастыре и содействуя исполнению царского обета, мог принимать участие в составлении программы росписи.

23 Фотографии ряда росписей жертвенника хранятся в Музее архитектуры им. А.В. Щусева и Калязинском краеведческом музее им. И.Ф. Никольского — филиале Тверского объединенного музея.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археографическою экспедицией Императорской Академии наук. Т. IV. 1645–1700. СПб.: Тип. 2-го Отделения Собственной Е.И.В. канцелярии, 1836. 654 с.
- Антонова Л.И. Фрески Троицкого собора Макарьево-Калязинского монастыря // Филевские чтения: проблемы русской художественной культуры второй половины XVII–XVIII века. Вып. 10. М.: ЦМиАР, 2003. С. 350–366.
- Временник Ивана Тимофеева. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1951. 524 с.
- Гейдор Т.И. Судьба росписей Троицкого собора Троице-Макарьево монастыря города Калязина // Христианское зодчество. Новые материалы и исследования. М.: УРСС, 2004. С. 792–806.
- Гейдор Т.И. Судьба росписей Троицкого собора Троице-Макарьево монастыря города Калязина. Буклет / Сост. З. Золотницкая, Ю. Ратомская. М.: Кучково поле, 2020. 52 с.
- Денисов Д.В. Росписи Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире. М.: Северный паломник, 2021. 320 с.
- Кормовая книга Калязина монастыря / С предисл. И.А. Иванова. Тверь: Изд. Архивной комиссии, 1892. 28 с.
- Лебедев А. Описание Троицкого Калязина мужского первоклассного монастыря Тверской епархии. Ярославль: Тип. Г. Фальк, 1867. 138 с.
- Описание Троицкого Калязина монастыря. Тверь: Тип. Губернского правления, 1853. 67 с.
- Павел (Крылов). Троицкий Калязин первоклассный мужской монастырь. Калязин: Тип. Семиустова, 1897. 119 с.
- Преображенский А.С. Макарий (Кожин Матвей Васильевич; 1401–1483). Иконография // Православная энциклопедия. М.: ЦНЦ «Православная Энциклопедия», 2016. Т. 42. С. 451–466.
- Тверские епархиальные ведомости. 1891. 1 сентября. № 17. С. 467–480; 1891. 1 октября. № 19. С. 501–506; 1891. 15 декабря. № 24. С. 635–643.

#### НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

К вопросу об изображениях ктиторов в росписи собора Троицкого Макарьево Калязина монастыря 1654 года

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ратомская Юлия Владимировна — ученый секретарь, Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева. ratomskaia@inbox.ru

#### АННОТАЦИЯ

Традиция считать образы царя и царицы в росписи южной стены Троицкого Макарьево Калязинского монастыря 1654 г. портретами Алексея Михайловича и Марии Ильиничны не соответствует иконографическим особенностям их изображения, известным по иконам. Однако можно предположить, что коленопреклоненные фигуры композиции «Приидите Трисоставному Божеству помолимся», в которую входили упомянутые образы царя и царицы, могли быть изображениями основателя монастыря преподобного Макария Калязинского и патриарха Никона, который, находясь в монастыре во время создания росписи, мог оказывать влияние на составление ее программы. В калязинской стенописи присутствовали изображения святых покровителей царской четы — Алексия человека Божия и преподобной Марии Египетской, однако появление в системе росписей Троицкого собора цикла, посвященного Марии Египетской, видимо, не было связано с пребывавшей в монастыре царицей.

#### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Калязинские фрески, портреты Алексея Михайловича и Марии Ильиничны, Макарий Калязинский, патриарх Никон, Мария Египетская.

#### TITLE

To the question of the images of ktitors in the painting of the cathedral Trinity Makariev Kalyazin Monastery (1654)

#### AUTHOR

Ratomskaia, Iuliia Vladimirovna — academic secretary, Shchusev State Museum of Architecture. ratomskaia@inbox.ru

#### ABSTRACT

The tradition of considering the images of the king and the queen in the painting of the southern wall of the Trinity Makariev Kalyazin Monastery in 1654 as portraits of Alexei Mikhailovich and Maria Ilyinichna does not correspond to the iconographic features of their image, known from icons. However, it can be assumed that the kneeling figures of the composition “Come, let us pray to the Three-Part Deity”, which included the mentioned images of the king and the queen, could be images of the founder of the monastery St. Makariy Kalyazinsky and Patriarch Nikon. Being in the monastery during the release of the murals, Nikon could influence the creation of its program. There were images of the saint patron of the royal couple — Saint Alexey the man of God and the Venerable Mary of Egypt in the Kalyazin wall painting, but the appearance of the Mary of Egypt cycle in the system of paintings of the Trinity Cathedral, apparently, was not associated with the queen Maria Ilyinichna who stayed in the monastery during realizing frescoes.

#### KEYWORDS

Kalyazin's frescoes, portraits of Alexei Mikhailovich and Maria Ilyinichna, Makary Kalyazinsky, Patriarch Nikon, Maria of Egypt.

#### REFERENCES

- Akty', sobranny'e v bibliotekax i arxivax Rossijskoj imperii Arxeograficheskoj e'kspedicii Imperatorskoj Akademii nauk. T. IV. 1645–1700 (*Acts collected in the libraries and archives of the Russian Empire by the Archeographic Expedition of the Imperial Academy of Sciences. Vol. 4. 1645–1700*). Saint-Petersburg, Tipografiya 2-go Otdeleniya Sobstvennoj E.I.V. kancelyarii Publ., 1836. 654 p.
- Antonova L.I. Frescoes of the Trinity Cathedral of the Makariev Kalyazin Monastery. *Filevskie chteniya: problemy russkoj hudozhestvennoj kul'tury vtoroj poloviny XVII–XVIII veka. Vyp. 10. (Filevsky Readings: Issues of Russian Artistic Culture in the Second Half of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries. Issue 10)*. Moscow, Museum of Andrey Rublev Publ., 2003, pp. 350–366 (in Russian).
- Denisov D.V. *Rospisi Uspenskogo sobora Knyaginina monasty'rya vo Vladimire (Frescoes in the Assumption Cathedral of the Knyaginina Monastery in Vladimir)*. Moscow, Severnyj Palomnik Publ., 2021. 320 p. (in Russian).

- Gejdor T.I. The fate of the murals of the Trinity Cathedral of the Trinity-Makariev Monastery in the city of Kalyazin. *Hristianskoe zodchestvo. Novye materialy i issledovaniya (Christian architecture. New materials and research)*. Moscow, URSS Publ., 2004, pp. 792–806 (in Russian).
- Gejdor T.I. *Sud'ba rospisej Troickogo sobora Troice-Makar'eva monastyrya goroda Kalyazina. Buklet (The fate of the murals of the Trinity Cathedral of the Trinity-Makariev Monastery in the city of Kalyazin. Booklet)*. Ed. by Z. Zolotnitskaya, Yu. Ratomskaia. Moscow, Kuchkovo Pole Publ., 2020. 52 p. (in Russian).
- Ivanova I.A. (preface). *Kormovaya kniga Kolyazina monastyrya (Donation book of the Kalyazin Monastery)*. Tver, Izdanie Arhivnoj komissii Publ., 1892. 28 p. (in Russian).
- Lebedev A.N. *Opisanie Troickogo Kalyazina muzhskogo pervoklassnogo monastyrya Tverskoj eparhii (Description of the Trinity Kalyazin male first-class monastery of the Tver diocese)*. Yaroslavl, Printing house G. Falk Publ., 1867. 138 p. (in Russian).
- Opisanie Troickogo Kolyazina monastyrya (Description of the Trinity Kolyazin Monastery)*. Tver, Tipografiya Gubernskogo pravleniya Publ., 1853. 67 p. (in Russian).
- Pavel (Krylov). *Troickij Kolyazin pervoklassnyj muzhskoj monastyr' (Trinity Kolyazin is a first-class monastery)*. Kalyazin, tipografiya Semiustova Publ., 1897. 119 p. (in Russian).
- Preobrazhenskii A.S. Macarius (Kozhin Matvey Vasilyevich; 1401–1483). Iconography. *Pravoslavnaia entsiklopediia (The Orthodox Encyclopedia)*. Moscow, Tserkovno-nauchnyi tsentr “Pravoslavnaia entsiklopediia” Publ., 2016, vol. 42, pp. 451–466 (in Russian).
- Vremennik Ivana Timofeeva (“Vremennik” by the dyak Ivan Timofeev)*. Moscow, Lenindrag, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1951. 524 p. (in Russian).

# К истории формирования современного облика Трапезной палаты Андроникова монастыря

© 2022

УДК 728.81(470-25)"15"  
ББК 85.11(2)  
0.52

Поступила в редакцию 14.11.2022

Трапезная палата Андроникова монастыря представляет собой уникальный памятник начала XVI в. — одностолпную палату на подклете с пристроенными к ней в конце XVII — начале XVIII в. церковью Михаила Архангела и приделом в честь святого Иоанна Крестителя.

Здание является одной из старейших гражданских построек Москвы, на что обратил внимание уже А.А. Потапов, разглядевший за тем обликом, который получили палаты в XVII—XVIII вв., «большую древность постройки» [Потапов, 1902. С. 97–98].

В 1920-е гг. ансамбль монастыря неоднократно осматривался сотрудниками Центральных государственных реставрационных мастерских (далее — ЦГРМ) Петром Дмитриевичем Барановским и Дмитрием Петровичем Суховым. Ими фиксировалось состояние палат, а также Барановским был обнаружен терракотовый фриз, который он расчистил в одном «изразце»<sup>1</sup>, что позднее им неоднократно подчеркивалось [Оксенюк, 2019. С. 150].

Но системное исследование здания палат и их научная реставрация начались только в 1940-е гг. и были во многом связаны с появившимся интересом к древнерусской архитектуре и культуре, а также с реорганизацией отечественной реставрационной отрасли, начавшейся после Великой Отечественной войны.

В апреле 1944 г. Андроников монастырь был осмотрен комиссией Главного управления охраны памятников (далее — ГУОП) под руководством П.Д. Барановского, в составе которой также были архитекторы Г.Т. Крутиков, Самойлов (без инициалов. — А.О.) и П.Н. Максимов.

<sup>1</sup> ГНИМА. Ф.Р-ХIV. Оп.9. Д.66. Л.12.



ил.1 Вид Андроникова монастыря с запада. 1940-е гг. ГНИМА. Ф.Р XIV. Оп.9. Д.64. Л.5  
fig.1 View of the Andronikov Monastery from the west. 1940s. Shchusev Museum of Architecture, fund P XIV, inventory 9, case 64, page 5

В акте осмотра было отражено плачевное состояние здания палат: «находится в заброшенном состоянии... с сентября 1941 года по настоящее время ничем не прикрытые своды подвергались воздействию атмосферных осадков и находятся под угрозой обрушения... металлические связи и затяжки сводов были нарушены в результате некультурного отношения памятника и приспособления его под жилье ...»<sup>2</sup> Комиссией были предложены срочные противоаварийные меры по спасению памятника, которые, впрочем, не были проведены.

15 мая 1945 г. Барановский, который в тот момент был в должности начальника отдела реставрации ГУОП, сделал сообщение на заседании комиссии Ученого совета ГУОП о строительных работах, которые проводились в здании трапезной. Происходившее было резко им раскритиковано и охарактеризовано как «работы, искажающие памятник»<sup>3</sup>. По итогу обсуждения было постановлено работы прекратить, оформить проект и выделить П.Н. Максимова для наблюдения за ходом работ. Как явствует из дальнейшей переписки, работы были прекращены, но здание продолжало использоваться под общежитие солдат и склад извести.

Серьезный сдвиг в судьбе памятника произошел в конце 1946 г., когда 12 декабря Начальник Главснаба Комитета по делам архитектуры ходатай-

<sup>2</sup> ГНИМА. Ф.Р-ХIV. Оп.9. Д.52. Л.5.

<sup>3</sup> Там же. Л.7–8.



2

ил.2 Трапезная палата, южный фасад. 1940-е гг. ГНИМА. Ф.Р XIV. Оп. 9. Д. 64. Л. 14

fig.2 Refectory south facade. 1940s. Shchusev Museum of Architecture, fund P XIV, inventory 9, case 64, page 14



3

ил.3 Трапезная палата, северный фасад. 1940-е гг. ГНИМА. Ф.Р XIV. Оп. 9. Д. 56. Л. 14

fig.3 Refectory, northern facade. 1940s. Shchusev Museum of Architecture, fund P XIV, inventory 9, case 56, page 14

ствовал о передаче здания трапезной в пользование Комитета с последующим восстановлением<sup>4</sup>. К этой просьбе присоединялось и ГУОП.

В итоге постройка была передана 5 февраля 1947 г. в пользование Комитета по делам архитектуры. Приказом от 21 марта 1947 г. ГУОП было поручено провести реставрацию.

Этот приказ стал решающим в истории памятника, состояние которого к тому моменту было угрожающим. Разработка проекта была поручена П.Д. Барановскому, «за особую оплату», то есть учитывалась как дополнительная нагрузка<sup>5</sup>.

Автор так вкратце описывал те принципы, которые были им положены в основу составления проекта: «1. Восстановление строительных конструкций, находящихся ныне в аварийном состоянии. 2. Реставрация всех архитектурных элементов, имеющих историко-архитектурную ценность. 3. Рациональное использование здания для задач Комитета без нарушения внешней и по возможности внутренней архитектуры здания»<sup>6</sup>.

4 ГНИМА. Ф.Р-XIV. Оп. 9. Д. 52. Л. 11.

5 Там же. Л. 26.

6 ГНИМА. Ф.Р-XIV. Оп. 9. Д. 65. Л. 4.

Подготовленный им предварительный проект реставрации трапезной палаты с церковью был рассмотрен на заседании Секции реставрации ГУОП 30 июля 1947 г. В ходе заседания по проекту высказывались архитекторы П.Н. Максимов, Н.Д. Виноградов, Иванов (без инициалов. — А.О.). По итогу было решено: «Представленный эскизный проект утвердить, крышу над трапезной сделать четырехскатную, с углом наклона в 45 град. Надстройку XVIII в. над алтарной апсидой не восстанавливать, как сильно поврежденную переделками и не имеющую художественной ценности, используя кирпич для проводимых работ»<sup>7</sup>.

В 1947 г. работы по реставрации выполнялись силами артели «Художник-оформитель», очевидно не имевшей большого опыта в работе над памятниками архитектуры, что вызывало многочисленные споры и нарекания со стороны Барановского, в том числе требования приостановки работ из-за ненадлежащего архитектурного надзора<sup>8</sup>.

Судя по документам, сохранившимся в архиве П.Д. Барановского, работы велись достаточно активно, при этом многие возникающие вопросы решались ситуативно<sup>9</sup>. Сам автор проекта вел контроль эпизодически, что было связано с его занятостью на других памятниках.

В этот период надзирающим архитектором был назначен Григорий Федорович Сенатов, который на месте осуществлял руководство обмерными работами и каменщиками.

С начала 1948 г. работы на Трапезной церкви Андроникова монастыря начала вести «Экспериментально-строительная площадка Комитета по делам архитектуры». На этот год П.Д. Барановским был составлен план-график, который подразумевал как исследовательские, главным образом обмеры и зондажи, так и производственные работы, причем исследования планировалось в течение года окончательно завершить<sup>10</sup>.

В архиве сохранились дневники реставрационных работ, проводившихся на памятнике с февраля по июнь 1948 г. Начал их вести архитектор В.Г. Шпилев, затем О.С. Горбачёва, а потом дочь П.Д. Барановского О.П. Барановская. В дневниках подробно по дням зафиксирован ход работы: обмеры, расчистки, воссоздание утраченных элементов, разборки позднейших частей.

19 июня 1948 г. были утверждены дополнения к проектному заданию и приспособлению помещения Трапезной под реставрационные мастерские Академии архитектуры.

Вместе с тем Барановский неоднократно подвергал критике действия рабочих «Экспериментально-строительной площадки». Ввиду ненормального, по его мнению, положения он грозился отказаться от производства научной фиксации и несения ответственности за ведение проекта. В качестве

7 ГНИМА. Ф.Р-XIV. Оп. 9. Д. 51. Л. 31.

8 Там же. Л. 32, 38.

9 Там же. Л. 43–44.

10 ГНИМА. Ф.Р-XIV. Оп. 9. Д. 53. Л. 5.



«мер устрашения» строительной организации он предлагал произвести финансовый расчет с ней по ряду работ не по нормам реставрационных работ, а по нормам на обычные ремонтно-строительные работы<sup>11</sup>.

На основании проведенных работ 1947–1948 гг. П.Д. Барановским был подготовлен уже полноценный проект реставрации, который был утвержден на заседании Ученого совета ГУОП 6 декабря 1948 г.

В пояснительной записке к проекту П.Д. Барановский отмечал, что в основе его авторских решений была «реставрация памятника с выявлением архитектурных особенностей палаты как памятника XVI в. с одновременным сохранением и реставрацией Архангельской церкви как памятника XVII–XVIII вв., то есть с возможностью одновременного существования этих двух частей одного организма, но имеющих каждая свое самостоятельное лицо и независимую одна от другой архитектурную ценность»<sup>12</sup>. То есть изначально им было принято решение о сохранении обеих исторических частей здания или, как он сам писал, «ценных последующих наслоений»<sup>14</sup>.

В тексте проекта П.Д. Барановский неоднократно подчеркивал, что палата была самостоятельным объемом и первоначально имела открытый восточный фасад. В качестве доказательства он приводил наличие трещины образовавшейся между объемами палаты и Архангельской церкви, шириной около 5 см, в которую была видна восточная стена, имевшая побелку.

Также им описывались найденные при обмерах и раскрытиях элементы первоначального восточного фасада Трапезной палаты: «...в средней части примыкания, в области карниза виден с чердака остаток свода от какой-то пристройки более ранней, чем существующая Архангельская церковь, но и не первоначальной, о чем можно судить по характеру подрубленной пяты свода и размеру кирпича этого свода»<sup>15</sup>.

В южной части восточной стены на уровне ее окон им был найден точно документированный след древнего окна, в виде канала для деревянного засова.

В восточной стене подклета Трапезной палаты, в центральной его части, полностью сохранилось окно, «свидетельствующее также, что сплошного примыкания здесь первоначально не было, и восточный фасад палаты был открыт с монастырского двора»<sup>16</sup>. Там же, на юго-восточном углу, в месте примыкания Архангельской церкви сохранилась снаружи пята арки, а в северо-западном углу сохранилась полная арка, что, по мнению Барановского, могло являться остатком галереи, проходившей первоначально перед восточным фасадом.

Именно это мнение архитектора о Трапезной палате как ранее самостоятельном объеме легло в основу его решения о выделении ее как самостоятельного архитектурного элемента и о форме ее крыши, отделенной от обще-

11 ГНИМА. Ф. Р-ХIV. Оп. 9. Д. 52. Л. 1–55.

12 Там же. Л. 50–52.

13 ГНИМА. Ф. Р-ХIV. Оп. 9. Д. 66. Л. 25.

14 Там же.

15 Там же. Л. 29.

16 ГНИМА. Ф. Р-ХIV. Оп. 9. Д. 67. Л. 30–32.



ил.4 Вид Трапезной палаты и Спасского собора с востока. 1940-е гг. ГНИМА. Ф. Р ХIV. Оп. 9. Д. 64. Л. 6

fig.4 View of the Refectory and Spassky Cathedral from the east. 1940s. Shchusev Museum of Architecture, fund P XIV, inventory 9, case 64, page 6

го покрытия церкви. На основании аналогий, в первую очередь покрытия Грановитой палаты Московского Кремля, им было решено воссоздать четырехскатную кровлю, которая к тому же позволяла сохранить наличники окон и двери западного фасада Архангельской церкви.

Следующим пунктом, на котором автор заострял внимание, был вопрос о формах восстановления северного объема палаты. Опираясь на ряд признаков, таких как: пяты крестового свода, древняя лестница, кладка нижнего этажа, Барановский предположил, что эта часть памятника была первоначальной, служившей сенями основной палате и в XVIII в. подверглась коренной перестройке. Им было подчеркнуто ее обязательное сохранение, однако при отсутствии данных о ее первоначальном декоре было предложено восстановить в формах XVII в.

По проекту, в части воссоздания фасадов, П.Д. Барановским были предложены к восстановлению по 4 древних окна в западной и южной стенах палаты, а также было решено восстановить еще 2 окна на месте широких растесанных дверных проемов в восточной стене, для воссоздания возможно полного внутреннего вида палаты. Фасады северной пристройки восстанавливались

в том виде, какой она получила после перестройки конца XVII в. Местоположение оконных проемов устанавливалось способом «разверстки» древнего кирпича, по наружному и внутреннему периметру стен с учетом установленных закономерностей и системы перевязки швов. Также положение окон было подтверждено находкой отверстий для оконных засовов. Окна подклета палаты восстанавливались по найденным в ходе исследований остаткам.

Не обошел вниманием автор и вероятность существования круглых окон «второго света» над парными окнами каждого членения фасада, по аналогии с другими памятниками этого времени. Однако из-за перестроек 1930-х гг. вся плоскость фасада, где могли быть следы этих окон, была полностью переложена, что и привело к логичному отказу от воссоздания этого элемента.

Отдельное внимание П.Д. Барановским было заострено на восстановлении терракотового фриза палаты. Исходя из обследований, он так описывал его состояние: «Он (фриз. — А.О.) оказался по южному фасаду весь первоначальным, но с терракотовыми плитками, сохранившимися только фрагментарно, в связи с обработкой в утраченных местах оконными наличниками конца XVII в. По западному фасаду терракоты полностью отсутствуют, и здесь карниз, по-видимому, переложено в XVII в. По северному фасаду Трапезной, где примыкали „сени“, карниз мог быть только в восточной части стены, но здесь она разобрана, и никаких следов карниза не сохранилось. По восточной стене остатки первоначального карниза сохранились в северной его части от угла до пилястры»<sup>17</sup>. Во всех видимых частях древней Трапезной первоначальный карниз предполагался к восстановлению, за исключением западного фасада, сильно переложено в области карниза и не наблюдаемого с близкого расстояния.

В интерьере палаты предполагалось восстановить разрушенные своды над северной пристройкой, древние дверные проемы между трапезной и северной пристройкой, внутренние стены в первом этаже трапезной, а также входную арку на восточном фасаде северной пристройки и лестницу, ведущую из нижнего в верхний этаж. Кроме того, внутри трапезной предполагалось восстановление белокаменных сводов. Детали центрального столба восстанавливались по фотографиям, сделанным ЦГРМ в 1920-е гг. Пол палаты, вероятно, исторически бывший деревянным, предполагалось восстановить на уровне, зафиксированном в 1920-е гг., настилку произвести гончарными плитками черного и белого цветов, приняв за образец сохранившийся пол алтаря Архангельской церкви.

В северной стене палаты предполагалось воссоздать обнаруженный дверной проем, от которого сохранилась только часть восточной притолоки и арки, по которой были вычислены радиус и ширина проема, определенная примерно в 1 м.

В Архангельской церкви предполагалась заделка новых оконных проемов с восстановлением поврежденных наличников и карнизов, воссозданием

17 ГНИМА. Ф. Р-ХIV. Оп. 9. Д. 67. Л. 31.

верха церкви, разборка надстроек над углами четверика и пристройки над алтарем. Окна второго этажа северного фасада и двери, ведущие туда с верхней площадки северной лестницы, планировалось восстановить в первоначальном виде, тогда как окна нижнего этажа и северную лестницу предлагалось оставить в существующем виде ввиду отсутствия данных.

Восстановление надалтарной пристройки было признано нецелесообразным из-за ее состояния, «бедности архитектурных форм», а также для того, чтобы открыть восточный фасад церкви с тремя окнами.

На представленный Барановским проект был дан положительный отзыв архитектором П.Н. Максимовым<sup>18</sup>.

5 января 1949 г. Комитетом по делам архитектуры при совете министров СССР был утвержден технический проект реставрации, на основании которого был составлен двухлетний план реставрационных работ, касавшийся, главным образом, внешнего вида здания, в том числе расчистки терракотового карниза и дополнения недостающих частей, укрепления грунтов с устройством отмотки, возобновления покрытий и окраски фасадов<sup>19</sup>.

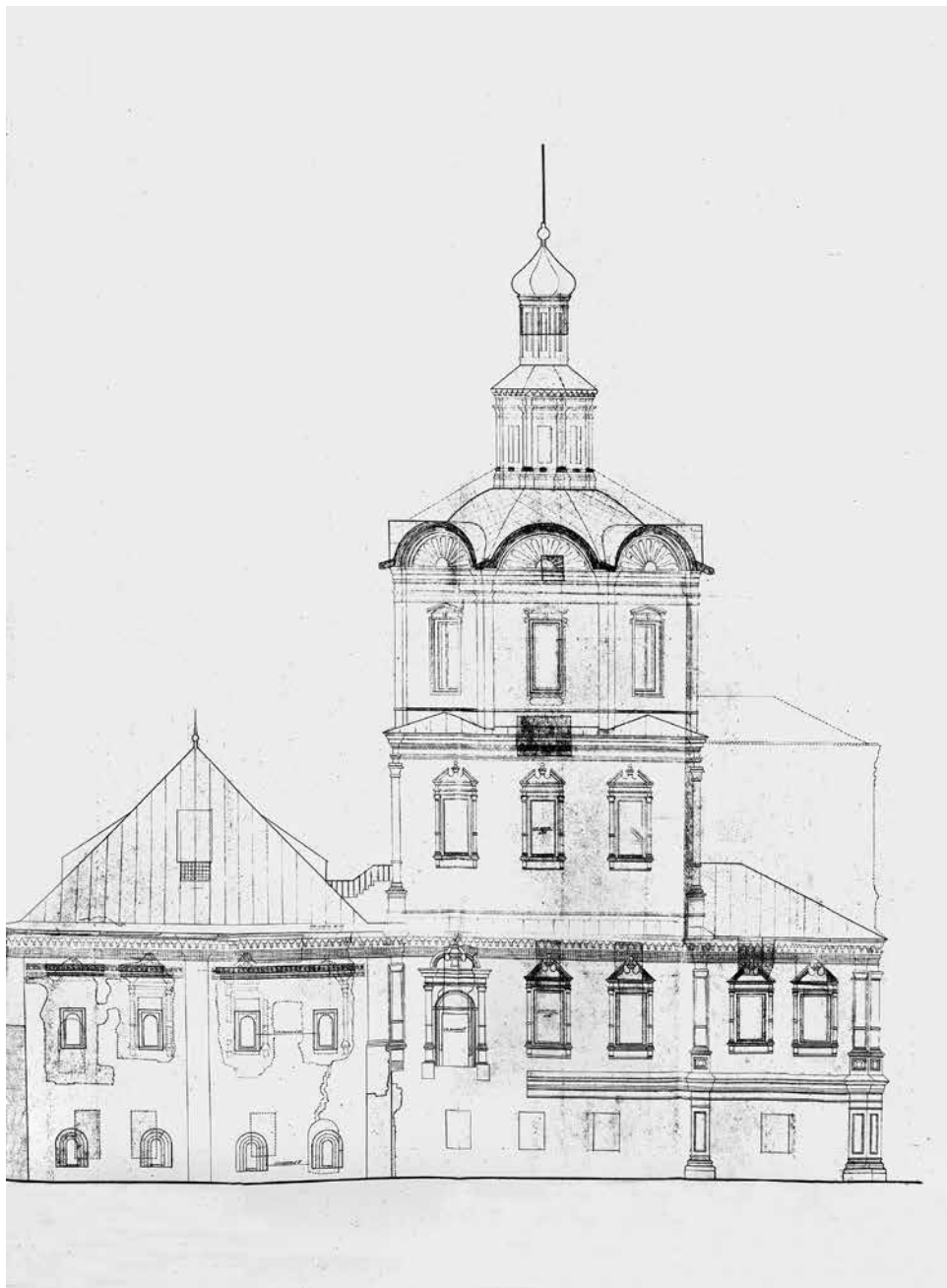
Отдельно П.Д. Барановским в апреле 1949 г. разрабатывался способ устранения крена северной стены палаты, причина которого была, по его мнению, в том, что, когда здание оставалось без кровли, свод перекрывающий нижний этаж, подвергаясь промоканию, производил распор на стены, а также из-за осадки фундамента после устройства траншей под зданием в 1941 г.<sup>20</sup> (для оборудования точки ПВО. — А.О.). Способ состоял в сооружении деревянных подкосов, движущихся с помощью домкратов деревянных направляющих при одновременном подтягивании верха стены тросами лебедок. Проект был просчитан инженером А. Бухаровым и признан целесообразным.

Сложность исполнения проекта восстановления Трапезной палаты и его важность для развития советской реставрации была подчеркнута в сохранившемся в архиве П.Д. Барановского письме начальника ГУОП Ш.Е. Ратия к Б.Р. Рубаненко, которое можно датировать апрелем–маем 1949 г. В нем объяснялась сложность производства работ и их организации: «По специфике реставрационных работ в этих объектах, крайне измененных перестройками в течение многих столетий, проект реставрации будет формироваться только по мере выполнения реставрационных работ с соответствующим раскрытием деталей и особенностей, которые установить иным способом невозможно. Ввиду крайней перемешанности работ строительных, исследовательских, фиксационных и проектных, никакая чисто проектная организация не в состоянии взять на себя составление документированного проекта реставрации. По этой же причине представляется правильным объединить работы по данным проектам в одной организации, подобно тому, как это раньше имело

18 ГНИМА. Ф. Р-ХIV. Оп. 9. Д. 66. Л. 74–76.

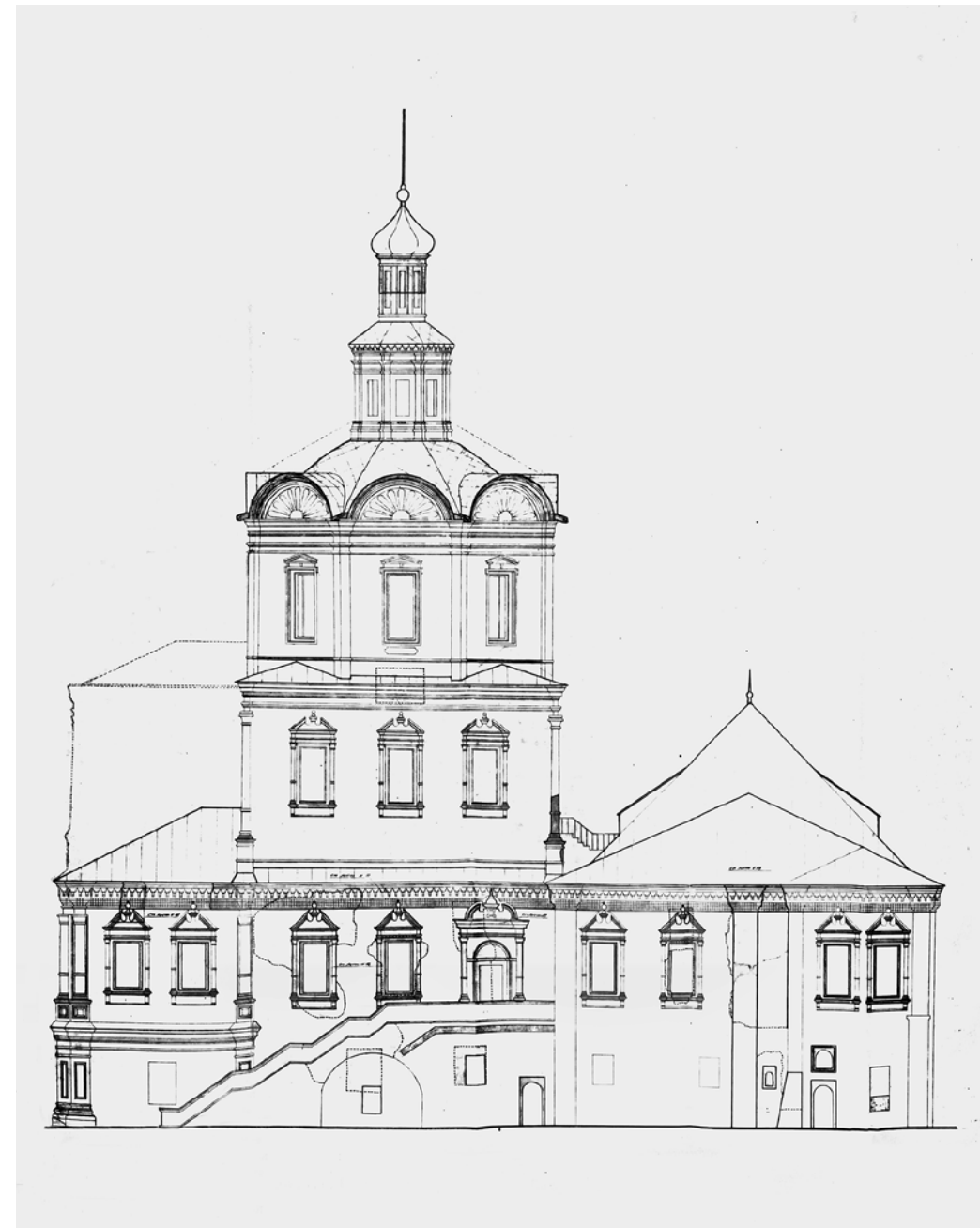
19 ГНИМА. Ф. Р-ХIV. Оп. 9. Д. 54. Л. 1.

20 Там же. Л. 12–15.



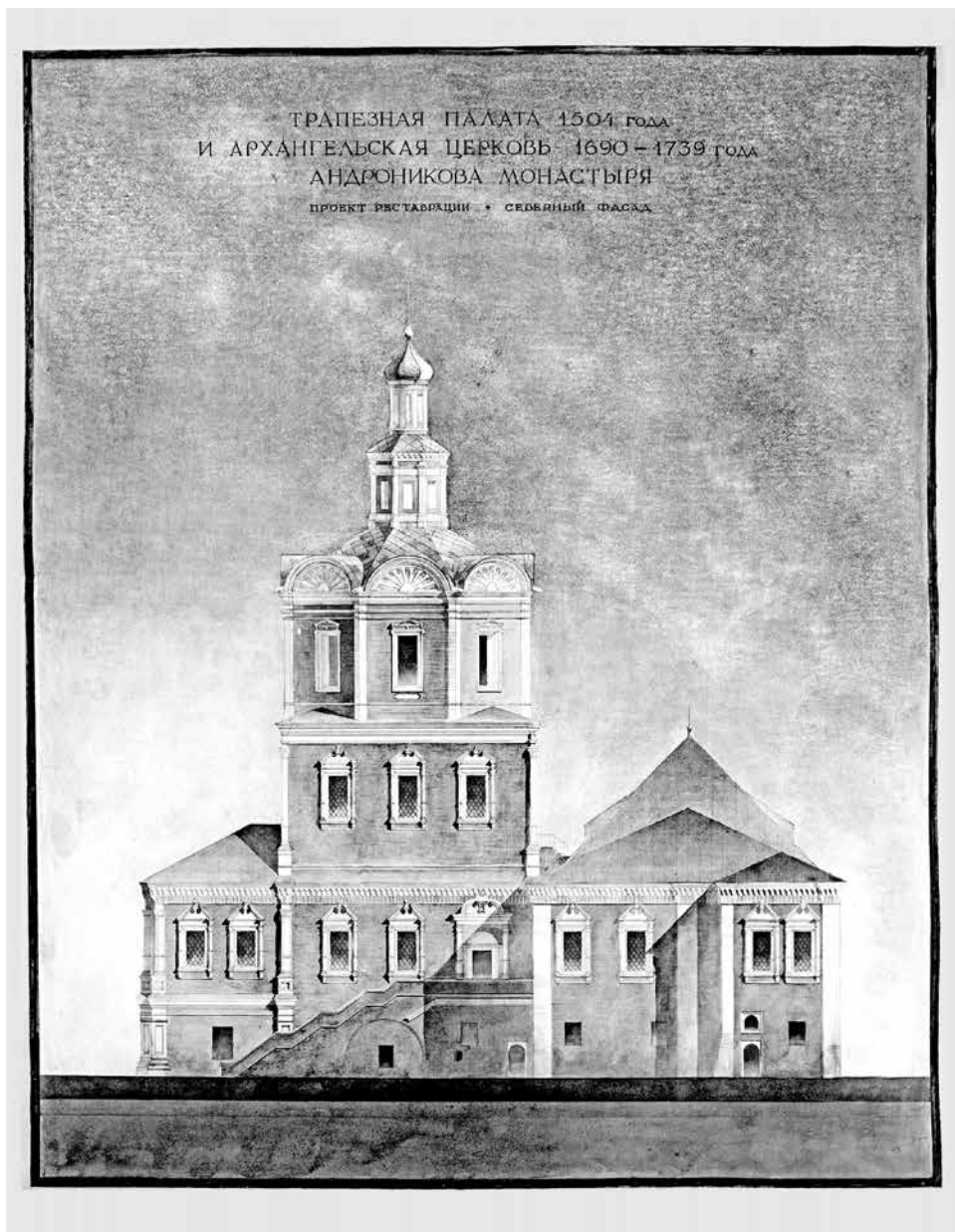
ил.5 Проект реставрации. Южный фасад с обозначением восстанавливаемых частей. 1948 г.  
ГНИМА. Ф. Р XIV. Оп. 9. Д. 67. Л. 4

fig.5 Restoration project. South façade with designation of parts to be restored. 1948  
Shchusev Museum of Architecture, fund P XIV, inventory 9, case 67, page 4



ил.6 Проект реставрации. Северный фасад с обозначением восстанавливаемых частей. 1948 г.  
ГНИМА. Ф. Р XIV. Оп. 9. Д. 67. Л. 6

fig.6 Restoration project. North façade showing parts to be restored. 1948. Shchusev Museum  
of Architecture, fund P XIV, inventory 9, case 67, page 6



ил. 7 Проект реставрации. Северный фасад. 1948 г. ГНИМА. Ф. Р V 2763/3  
 fig. 7 Restoration project. North façade. 1948. Shchusev Museum of Architecture, fund P V 2763/3

место в ЦГРМ, как это организовано сейчас в Загорской реставрационной мастерской и других местах»<sup>21</sup>. Таким образом видно, что реставрация Трапезной палаты была своеобразной пробой сил для послевоенной советской реставрации, поиском рабочих методов и организационных решений.

Однако в дальнейшем история восстановления памятника и роль П.Д. Барановского в ней получили довольно неожиданное развитие. Непосредственный надзор за исполнением своего проекта Барановский вел до февраля 1950 г., когда им было направлено в адрес заместителя министра городского строительства Г.А. Симонова письмо, остро критикующее работы «Экспериментально-строительной площадки», которые им назывались «вредной практикой», и где он призывал немедленно прекратить все работы. Отдельно П.Д. Барановский протестовал против продления подрядного договора с «Экспериментально-строительной площадкой» и, в случае его продолжения, просил освободить его от авторского надзора и ответственности. После этого Петр Дмитриевич действительно самоустранился от работы на памятнике.

Впоследствии, уже в 1954 г., П.Д. Барановский в письмах заведующему Центральной проектной реставрационной мастерской (далее — ЦПРМ) Л.А. Петрову и главному архитектору Управления производства реставрационных работ (УПРМ) С.А. Алтухову указывал на то, что с ним как с автором проекта не согласовывают детали работ представители архитектурного надзора. Что вылилось в совещание комиссии ГУОП, посчитавшей что «проведение работы по реставрации без привлечения автора утвержденного проекта является неправильным» и привлечение Барановского необходимо<sup>23</sup>.

Однако по итогам дальнейших разбирательств в ЦПРМ основным автором проекта был признан Г.Ф. Сенатов, с объявлением благодарности. За П.Д. Барановским оставались авторские права по эскизному проекту, а также по всем работам до 1951 г.<sup>24</sup>

Таким образом, на основании краткого обзора реставрации Трапезной палаты Андроникова монастыря в 1940-е гг. можно оценить состояние, в которое пришел памятник к этому времени, увидеть условия и причины появления тех архитектурных решений, которые сформировали современный облик палаты. Также стоит подчеркнуть ключевую роль П.Д. Барановского как человека, пробудившего интерес к памятнику, подготовившего проект реставрации и проводившего исследовательские работы на памятнике на протяжении 1947–1950 гг.

21 ГНИМА. Ф. Р-XIV. Оп. 9. Д. 54. Л. 77.

22 Там же. Л. 39–41.

23 Там же. Л. Л. 45.

24 Там же. Л. 50–52. Стоит также отметить, что в 1960 г. П.Д. Барановский был награжден за участие в работе по восстановлению Андроникова монастыря почетной грамотой «Министерства культуры РСФСР и ЦК профсоюзов работников культуры» по представлению ЦПРМ.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Оксенюк А. А. Архивные материалы о деятельности П. Д. Барановского по сохранению памятников Андроникова монастыря в Москве в 1920–1950-е годы // Россия. Грузия. Христианский восток. Духовные и культурные связи. Сб. ст. по материалам VI Научных чтений, посвященных памяти Д. И. Арсенишвили. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, 2019. С. 150–153.
- Потапов А. А. Очерк древней русской гражданской архитектуры. М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1902. Вып. 1. 121 с.

#### НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

К истории формирования современного облика Трапезной палаты Андроникова монастыря

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Оксенюк Анатолий Анатольевич — кандидат исторических наук, заместитель директора по научной работе, Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева, ул. Воздвиженка, 5/25, Москва, Российская Федерация, 119019 oksenuk2@yandex.ru

#### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена реставрации Трапезной палаты Андроникова монастыря, происходившей в 1940-е гг. Впервые на основании архивных сведений показаны авторские решения, которые сформировали современный облик палаты. Освещаются такие темы, как состояние памятника перед реставрацией, роль и авторство П. Д. Барановского в проекте реставрации, состоянии реставрационной отрасли в 1940-е гг.

#### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Андроников монастырь, Трапезная палата, Петр Дмитриевич Барановский, реставрация, древнерусская архитектура.

#### TITLE

On the history of the formation of the modern appearance of the Refectory of the Andronikov Monastery

#### AUTHOR

Oksenyuk, Anatoly Anatolyevich — Ph. D. (History), Deputy Director for Scientific Work, Schusev State Museum of Architecture, Vozdvizhenka St., 5/25, 119019 Moscow, Russian Federation. oksenuk2@yandex.ru

#### ABSTRACT

The article is devoted to the restoration of the Refectory of the Andronikov Monastery that took place in the 1940s. For the first time, on the basis of archival information, the author's solutions that have formed the modern look of the chamber are shown. Such topics as the state of the monument before restoration, the role and authorship of P. D. Baranovsky in the restoration project, the state of the restoration industry in the 1940s are covered.

#### KEYWORDS

Andronikov Monastery, Refectory, Peter Dmitrievich Baranovsky, restoration, Old Russian architecture.

#### REFERENCES

- Oksenyuk A. A. Archival materials about the activities of P. D. Baranovsky on the preservation of the monuments of the Andronikov Monastery in Moscow in the 1920–1950s. *Rossija. Gruzija. Hristianskij vostok. Duhovnye i kul'turnye svjazi. Sbornik statej po materialam VI Nauchnyh chtenij, posvjashhennyh pamjati D. I. Arsenishvili (Russia. Georgia. Christian East. Spiritual and cultural ties. Collection of articles based on materials of the VI Scientific readings dedicated to the memory of D. I. Arsenishvili)*. Moscow, The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art Publ., 2019, pp. 150–153 (in Russian).
- Potapov A. A. Oчерk drevnej russkoj grazhdanskoj arhitektury (Essay on ancient Russian civil architecture). Moscow, Association of Printing House of A. I. Mamontov Publ., 1902, issue 1. 121 p. (in Russian).

**ХРОНИКА**

Д.А. Скобцова

### Хроника реставрационных работ Межобластного научно-реставрационного художественного управления в Спасо-Преображенском храме Евфросиниева монастыря в Полоцке (2022 г.)

Сотрудники МНРХУ на протяжении 15 лет принимают участие в реставрации стенописи Спасо-Преображенского храма Евфросиниева монастыря в Полоцке, который был возведен в XII столетии. На территории Белоруссии древнерусское зодчество представлено преимущественно памятниками археологии или руинированными постройками, и исключение из их числа составляют церковь Свв. Бориса и Глеба (Коложская) в Гродно (1180-е гг.), стены которой сохранились до уровня сводов, и полоцкий Спасский храм. Хотя «галереи» церкви Евфросиниева монастыря утрачены, ее основной объем дошел до нас, претерпев лишь некоторые изменения. Фресковый ансамбль, украшающий интерьер Спасо-Преображенского храма [илл.1], по полноте и степени сохранности сопоставим, пожалуй, только с живописным убранством таких памятников домонгольского периода, как Софийский собор в Киеве (1040-е гг.) и собор Мирожского монастыря в Пскове (около 1140 г.).

Планомерная реставрация росписи полоцкой Спасской церкви (около 1161 г., ранний XIII в.) была начата белорусскими специалистами на рубеже 1980-х и 1990-х гг. Московские художники-реставраторы под руководством В.Д. Сарабьянова, а впоследствии — Е.И. Серegiной подключились к работам в 2007 г. [илл.2], когда часть фресок уже была освобождена от поздних масляных записей и покрасок. Тогда задачей специалистов являлось не только раскрытие древней стенописи, но и сохранение поновительских слоев живописи XIX в.<sup>2</sup>

- 1 Вопрос истории и реставрации стенописи полоцкого Спасо-Преображенского храма был освещен в докладах Д.А. Скобцовой, прочитанных на VI конференции «Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация» в Великом Новгороде (декабрь 2014 г.) и «Международной научно-практической конференции по вопросам сохранения монументальной живописи» во Владимире (октябрь 2016 г.).
- 2 Методика снятия масляных записей с фресковой живописи Спасского храма разработана сотрудниками МНРХУ А.Б. Гребенщиковой и В.В. Сергиеней под руководством В.Д. Сарабьянова и Е.И. Серegiной. См., в частности: [Гребенщикова, Сергиеня, Скобцова, 2013].

К настоящему времени масляные росписи отслоены с поверхности фресок<sup>3</sup> [илл.3] и смонтированы на новые экспозиционные основания, а первоначальная стенопись почти вся раскрыта от чужеродных наслоений и прошла консервацию. К зонам, где живопись XII столетия пока не выявлена в полном объеме, относятся ниши и аркосолии в нижних частях стен наоса и нартекса, свод центрального компартамента хор, а также некоторые фасады церкви. В первом случае стенопись местами скрыта под кирпичными закладками, а также, судя по освобожденным от них участкам, под загрязнениями, емчугой и налипшим штукатурным раствором. С поверхности росписи на хорах впоследствии предстоит удалить прочную шпаклевку XVII–XVIII (?) вв.

На сегодняшний день актуальной проблемой реставрации фресок Спасского храма является не только завершение их раскрытия, но и удаление слоя загрязнений, осевших за прошедшие годы на всей выявленной живописи, а также колоний микромицетов<sup>4</sup> [илл.4,5]. Появление биопоражений, которые обнаружены на разных участках росписи алтаря и наоса<sup>5</sup>, можно связать с демонтажом старого деревянного пола, выполненным в 2015 г. Игнорирование отмеченной проблемы может привести к необратимым разрушениям фресок в случае дестабилизации микроклимата в интерьере церкви. В отсутствие лесов будет невозможно своевременно зафиксировать эти процессы во всех зонах храма и принять надлежащие меры.

Следующая важная, но не первостепенная сейчас задача, стоящая перед художниками-реставраторами, — приведение ансамбля стенописи в экспозиционный вид, которое должно осуществляться после раскрытия всей росписи, в соответствии с единой и тщательно продуманной концепцией и под регулярным контролем научно-методического совета.

Отдельной проблемой остается завершение реставрационных работ на фрагментах отслоенных масляных записей XIX в., которые стали предметами музейного хранения (в настоящее время экспонируются в Полоцкой художественной галерее) [илл.6]. Перечень необходимых мероприятий на поздней росписи Спасо-Преображенского храма включает в себя укрепление живописи, удаление потемневшего покрывного слоя и частичной записи при их наличии, подведение реставрационного грунта в места утрат и тонирование<sup>6</sup>.

- 3 Пока остается in situ тронный образ Богородицы с Младенцем Христом (1837 г.), представленный в северной камере на хорах.
- 4 Изучение отобранных образцов проводит зав. лабораторией биологических исследований ГосНИИР Н.Л. Ребрикова.
- 5 Впервые микроколонию плесневых грибов (визуально определяются как мелкие серо-коричневые пятна) были выявлены художниками-реставраторами в 2016 г. на композиции «Успение Богородицы», расположенной в нижней части северной стены северного рукава пространственного креста храма. В 2021 г. при осмотре живописи с возведенных в интерьере лесов такие же пятна обнаружены на многих других участках.
- 6 Эти работы начаты Ю.И. Малиновским и художниками-реставраторами Полоцкого музея. См.: [Малиновский, 2022].



1

**ил.1** Интерьер Спасского храма в Полоцке. Около 1161 г. Фото В.Ф.Сутягина. 2015 г.  
**fig.1** Interior of Our Saviour Church in Polotsk. Ca. 1161. Photo by V.Sutyagin. 2015

**ил.2** Удаление масляной покраски 1885 г. с живописи 1837 г.  
Южный склон алтарной арки Спасского храма в Полоцке. Фото О.А.Захаровой. 2007 г.  
**fig.2** Removal of oil paint of 1885 from the mural of 1837. The southern slope of the altar arch of Our Saviour Church in Polotsk. Photo by O.Zakharova. 2007

**ил.3** Отслоение масляной записи 1885 г. Восточная грань северо-западного подкупольного столба Спасского храма в Полоцке. Фото из архива А.Г.Германовой. 2011 г.  
**fig.3** Detachment of oil overpainting of 1885. The eastern face of the northwest pillar of Our Saviour Church in Polotsk. Photo from the archive of A.Germanova. 2011

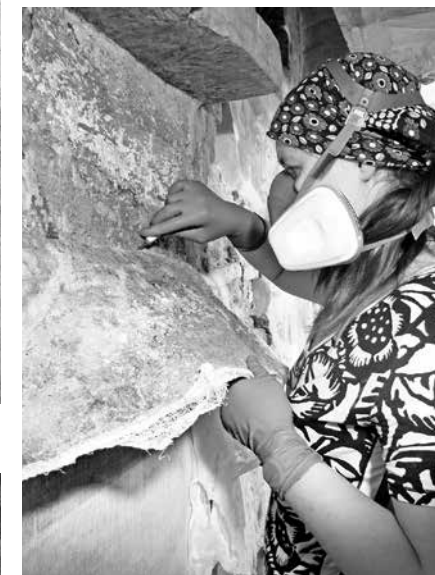
**ил.4** Биоповреждения на изображении одежд апостола. Деталь композиции «Евхаристия»  
Фреска центральной апсиды Спасского храма в Полоцке. Около 1161 г. Фото автора. 2021 г.  
**fig.4** Micromycetes on the depiction of the apostle's garment. Detail of the composition "Communion of the Apostles". Fresco of the central apse of Our Saviour Church in Polotsk. Ca. 1161. Photo by the author, 2021

**ил.5** Биоповреждения на изображении первосвященника Елеазара. Фреска центральной апсиды Спасского храма в Полоцке. Около 1161 г. Макросъемка А.Б.Гребенщиковой. 2022 г.  
**fig.5** Micromycetes on the depiction of the Old Testament high priest Eleazar. Fresco of the central apse of Our Saviour Church in Polotsk. Ca. 1161. Macrophotography by A.Grebenshchikova, 2022

**ил.6** Мученичество свт. Игнатия Богоносца. Отслоенная масляная живопись Спасского храма в Полоцке. 1885 г. Художественная галерея в Полоцке. Фото А.И.Поповой. 2013 г.  
**fig.6** The Martyrdom of St. Ignatius the God-Bearer. Detached oil painting from Our Saviour Church in Polotsk. 1885. Polotsk Art Gallery. Photo by A.Popova, 2013



2



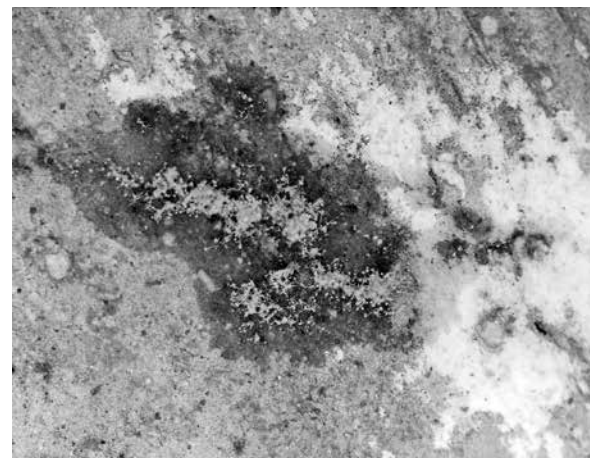
3



4

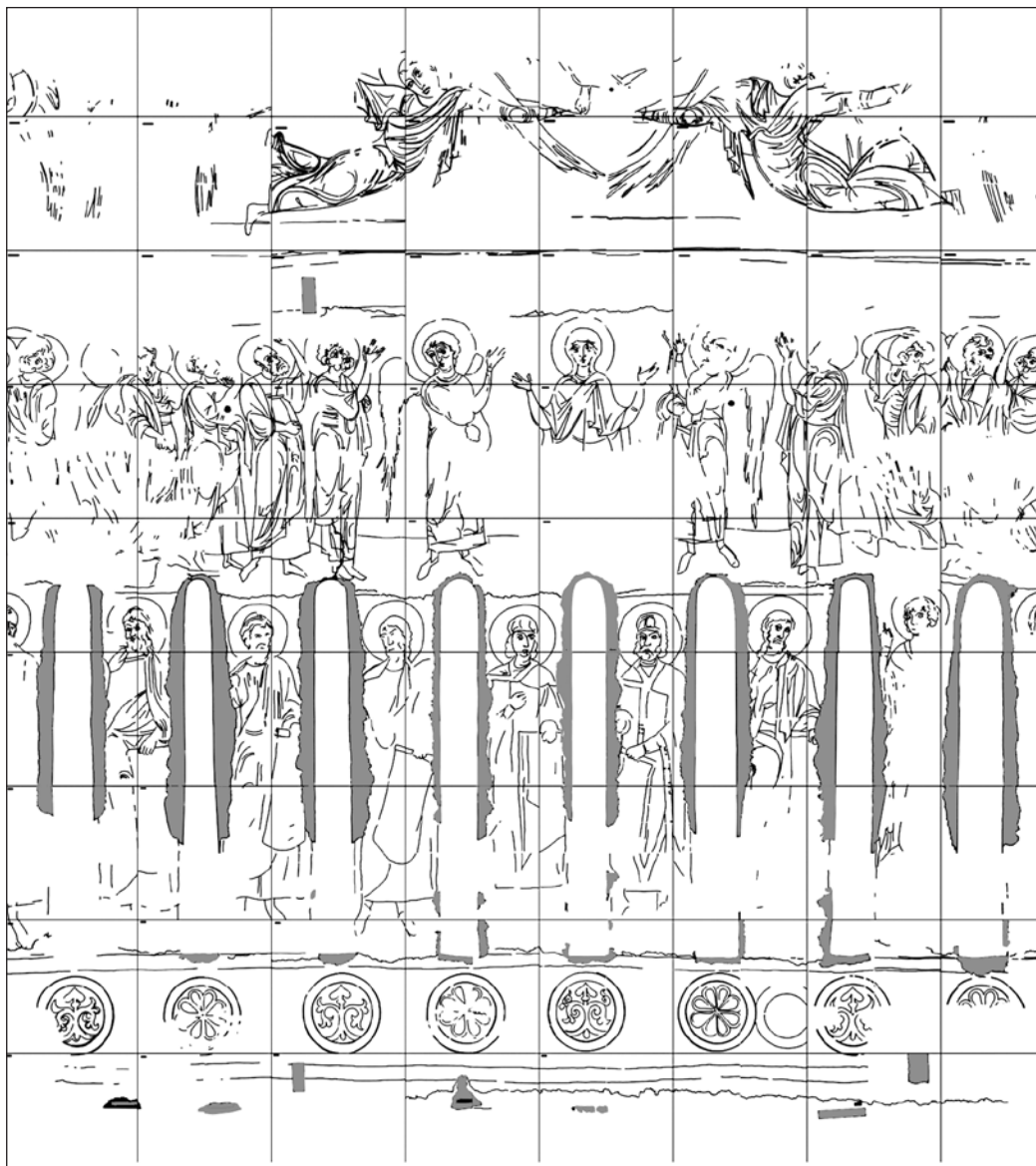


6



5





7

ил.7 Схема росписи купола и барабана Спасского храма в Полоцке. По В.В.Ракицкому  
 fig.7 Decoration scheme of the dome and drum of Our Saviour Church in Polotsk  
 According to V.Rakitsky

ил.8 Вид на купол, барабан и паруса после реставрационных работ 2012 г. Спасский храм в Полоцке. Около 1161 г. Фото Ю.И.Малиновского. 2012 г.

fig.8 View of the dome, drum and pendentives of Our Saviour Church in Polotsk after restoration of 2012. Photo by Yu.Malinovsky. 2012



8

В рабочем сезоне 2022 г., длившемся с июня по октябрь, внимание специалистов МНРХУ было сосредоточено на повторной реставрации фресковой росписи скуфьи купола, барабана и парусов церкви Евфросиниева монастыря [ил. 7]. Система декора этой зоны характерна для искусства Древней Руси и стран византийского мира XII столетия. Купол и верхняя часть барабана отведены под композицию «Вознесение Господне»: в скуфье представлена сфера со Спасителем, а участок стен барабана над окнами занимают фигуры апостолов, Богородицы и двух указующих на Христа ангелов. В простенках восьми оконных проемов размещены ростовые образы ветхозаветных пророков, среди которых атрибуированы Даниил, Иона (?), а также цари Давид и Соломон. Судя по немногочисленным фрагментам красочного слоя, которые сохранились на откосах окон, они были украшены растительным узором. Между оконными проемами и подбарабанным кольцом проходит узкий фриз из восьми медальонов, заполненных стилизованным орнаментом, а в парусах храма по традиции изображены четыре евангелиста [ил. 8].

Ранее реставрационное вмешательство проводилось в этой зоне дважды. Раскрытие стенописи от стойких загрязнений и плотного слоя копоти, а также от частично сохранившихся масляных записей и шпаклевок разного состава было выполнено под руководством белорусского художника-реставратора В.В.Ракицкого, вероятно, в 1990-х гг. [ил.9,10]. Тогда же в места утрат древнего грунта подведен штукатурный раствор серого цвета, приготовленный с добавлением пигмента [ил.11].



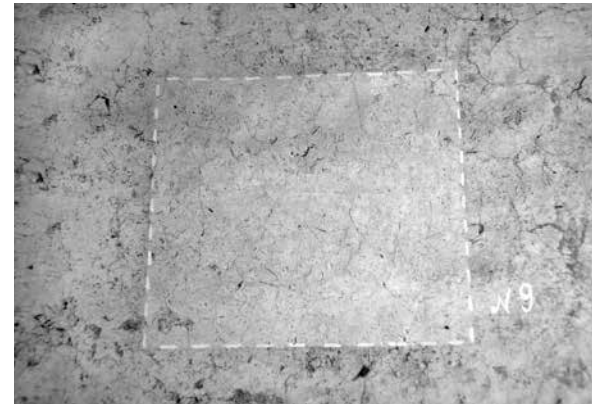
9



11



10



12



13



14

**ил.9** Купол Спасского храма в Полоцке. Вид до реставрации 1990-х гг.  
Фото В.В. Ракицкого. 1992 г.

**fig.9** The dome of Our Saviour Church in Polotsk. View before restoration of the 1990s  
Photo by V.Rakitsky. 1992

**ил.10** Апостолы из композиции «Вознесение Господне». Фреска барабана Спасского храма  
в Полоцке. Около 1161 г. Вид в процессе реставрации 1990-х гг. Фото В.В. Ракицкого. 1995 г.

**fig.10** The Apostles from the "Ascension of the Lord". Fresco of the drum of Our Saviour Church  
in Polotsk. Ca. 1161. View in the process of restoration of the 1990s. Photo by V.Rakitsky. 1995

**ил.11** Медальоны с орнаментом. Фреска барабана Спасского храма в Полоцке. Около 1161 г.  
Вид после реставрации 2012 г. Фото Ю.И. Малиновского. 2012 г.

**fig.11** Medallions filled with ornaments. Fresco of the drum of Our Saviour Church in Polotsk  
Ca. 1161. View after restoration of 2012. Photo by Yu.Malinovsky. 2012

**ил.12** Пробное удаление загрязнений с фресковой росписи. Барабан Спасского храма в Полоцке  
Около 1161 г. Фото автора. 2021 г.

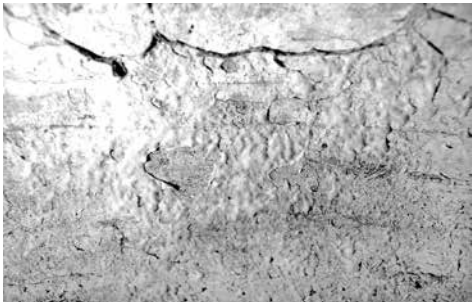
**fig.12** Trial removal of dust from the fresco painting. The drum of Our Saviour Church in Polotsk  
Ca. 1161. Photo by the author. 2021

**ил.13** Удаление реставрационного штукатурного раствора с фресковой росписи. Купол Спасского  
храма в Полоцке. Около 1161 г. Фото автора. 2021 г.

**fig.13** Removal of restoration plaster from fresco painting. The dome of Our Saviour Church  
in Polotsk. Ca. 1161. Photo by the author. 2021

**ил.14** Пробное раскрытие фресковой росписи. Пророк Даниил. Фреска барабана Спасского храма  
в Полоцке. Около 1161 г. Фото автора. 2021 г.

**fig.14** Trial uncovering of fresco painting. The Prophet Daniel. Fresco of the drum  
of Our Saviour Church in Polotsk. Ca. 1161. Photo by the author. 2021



15

**ил.15** Биоповреждения. Фреска купола Спасского храма в Полоцке. Около 1161 г.  
Фото автора. 2022 г.

**fig.15** Micromycetes. Fresco of the dome of Our Saviour Church in Polotsk. Ca. 1161  
Photo by the author. 2022



**ил.16** Биоповреждения. Фреска купола Спасского храма в Полоцке. Около 1161 г.  
Фото автора. 2022 г.

**fig.16** Micromycetes. Fresco of the dome of Our Saviour Church in Polotsk. Ca. 1161  
Photo by the author. 2022

16

Через несколько лет в скуфье купола Спасского храма появились темные пятна, которые имели четкие очертания и могли быть результатом воздействия микроорганизмов на живопись XII в. В 2012 г. с целью обследования росписи скуфьи на наличие биоповреждений были возведены конструкции лесов, обеспечившие доступ к верхней зоне церкви. Пятна, воспринимавшиеся снизу как очаги плесени, оказались паутиной, на которой скопились пылевые загрязнения и копоть. Работы по ее удалению в зоне, включавшей в себя также стены барабана и паруса, были проведены белорусской бригадой художников-реставраторов (руководитель — Ю.И. Малиновский).

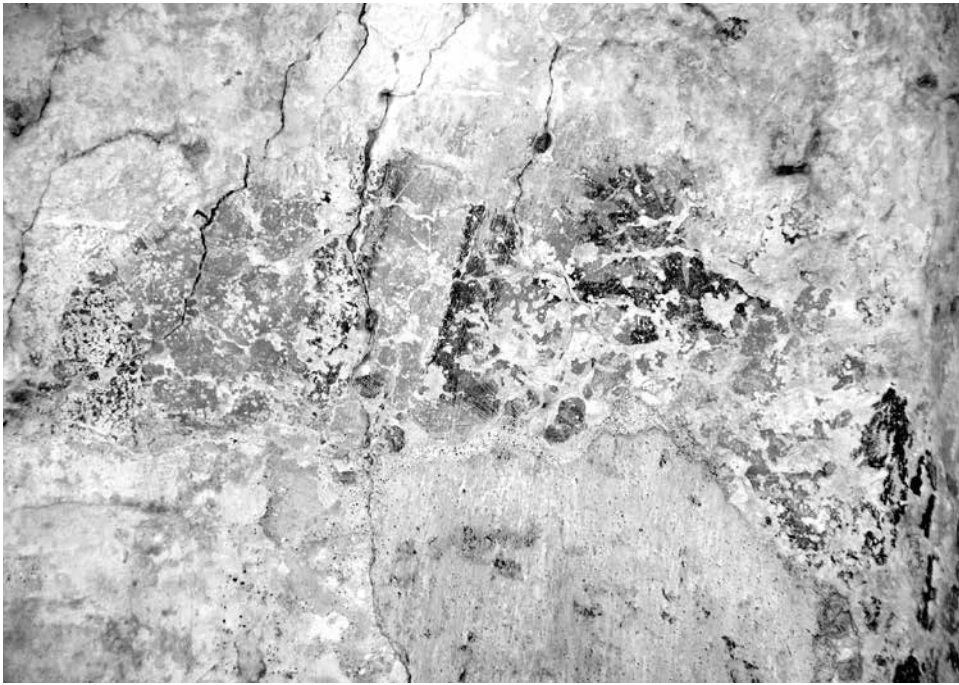
Визуальный осмотр стенописи, выполненный сотрудниками МНРХУ осенью прошлого года, показал, что на поверхности снова появились загрязнения [ил.12], в скуфье купола имеются немногочисленные биопоражения (микроролонии коричневого цвета), локализующиеся на реставрационных штукатурных дополнениях 1990-х гг., а последние повсеместно выходят за пределы утрат древнего грунта. Пробные работы по раскрытию фресок подтвердили, что реставрационный раствор перекрывает значительные по площади участки стенописи и деструктированного известково-цемяночного грунта XII в. [ил.13,14]. Таким образом, крупные штукатурные дополнения, которые выглядели как вставки в местах утрат живописи до кладки, в действительности являлись шпаклевками, выравнивающими поверхность частично выкрошившегося фрескового грунта.

Следует отметить, что использование реставрационного раствора нейтрального серого цвета является одним из экспозиционных решений, широко

распространенных в зарубежной практике. В отличие от белых штукатурных дополнений, цветные вставки не перетягивают на себя внимание зрителя и не отвлекают его от авторской стенописи. Вместе с тем это позволяет отказаться от тонирования утрат живописи, которое зачастую становится непростой задачей, и таким образом ограничить степень вмешательства в памятник и экспонировать уникальную фресковую роспись в ее аутентичном состоянии. Однако объем штукатурных работ, выполненных в 1990-е гг. в верхней зоне Спасского храма, был чрезмерным, а холодный и темный, по сравнению с авторским грунтом, оттенок реставрационного раствора, на наш взгляд, мешал восприятию древней стенописи. После обсуждения состояния сохранности стенописи реставрационной комиссией дано задание раскрыть древнюю роспись от поздних штукатурных затирок, шпаклевок 1990-х гг. и загрязнений, при необходимости провести консервацию и предложить другое экспозиционное решение. Работы планировалось выполнить за два реставрационных сезона.

Летом 2022 г. реставрационное вмешательство было начато с биоцидной обработки и удаления плесневых грибов, появившихся на фресках и вставках после установки лесов, настилы которых препятствуют свободной циркуляции воздуха в интерьере церкви. Биопоражения наблюдались в верхней половине стен барабана и откосов окон, а особенно интенсивные — в скуфье купола, где отмечены многочисленные обширные участки со сплошным ростом колоний микроскопических грибов [ил.15,16]. В течение реставрационного сезона на небольшом штукатурном дополнении в центре скуфьи еще несколько раз развились микромицеты, что было вызвано протечкой в месте крепления креста главы храма. В настоящее время вставка удалена, принят ряд мер по устранению причин протечки и намочения кладки купола, однако до разборки лесов, а по возможности и после нее необходимо наблюдать за состоянием этого участка.

Основные усилия реставраторов были направлены на максимальное выявление стенописи XII в. На всей площади рабочего участка пылевые и прочие загрязнения удалены с фресок сначала сухим способом, а затем — с применением водно-спиртового раствора. Особое внимание уделялось выборке на фактурной поверхности, из мелких неровностей и утрат. В этом году живопись скуфьи, барабана и парусов Спасского храма полностью раскрыта от реставрационных шпаклевок 1990-х гг. Серая штукатурка предварительно смачивалась водой или водно-спиртовым раствором и снималась механическим способом. Исполненный в ходе предшествующей реставрации штукатурный состав хорошо размягчался при увлажнении и удалялся довольно легко. Очевидно, он не содержал известкового вяжущего, поскольку после удаления шпаклевок на поверхности красочного слоя не оставалось набела. Самые значительные площади авторской штукатурки с остатками красочного слоя освобождены от реставрационного раствора на откосах узких окон барабана. Там же раскрыто несколько каналов от связей, заложенных брусковым кирпичом, и торцов срезанных деревянных брусьев.



ил. 17 Деталь сцены с изображением анахорета. Фреска хор Спасского храма в Полоцке  
Около 1161 г. Фото автора, 2022 г.

fig. 17 Detail of the scene with the image of the hermit. Fresco of the choirs of Our Saviour  
Church in Polotsk. Ca. 1161. Photo by the author. 2022

На композиции «Вознесение Господне» под слоем серого раствора были обнаружены немногочисленные более прочные штукатурные дополнения белого цвета, которые лежат в глубоких утратах авторского грунта и поверх вставок, приготовленных с добавлением песка крупной фракции. Этот слой белого раствора, местами заходящий на живопись, также относился к этапу работ 1990-х гг. После удаления всех реставрационных шпаклевок стало понятно, что в ходе предшествующего вмешательства не завершена довыборка масляной и клеевой записей, с древней росписи не были полностью сняты поздние штукатурные затирки (белая с песком средней фракции в скупье и верхней половине барабана, коричневая с мелким песком в западной части барабана на изображениях апостолов и пророков). Также местами на поверхности деструктированного грунта XII в. оставлена трудноудаляемая копоть (нижние части фигур апостолов на северном и западном участках верхнего регистра росписи барабана). На откосах оконных проемов под реставрационными шпаклевками выявлены лежащие на авторской росписи поздние побелки, емчуга, слой штукатурки кремового цвета с мелким наполнителем.

После обнаружения перечисленных выше чужеродных наслоений на стенописи Спасского храма значительно увеличился объем раскрытия, что потребовало корректировки плана работ. В 2022 г. начато удаление с фресок

поздних штукатурных затирок, шпаклевок, высолов, побелок и частичных записей. В большинстве случаев работа ведется механическим способом, для размягчения масляной краски используется смесь органических растворителей с добавлением воды. Параллельно с этими операциями были утоньшены крупные реставрационные вставки на откосах оконных проемов барабана, выходящие на поверхность простенков, там же частично выполнены штукатурные работы, по всей площади рабочего участка укреплен отставший от кладки грунт живописи. Завершение реставрации фресковой декорации верхней зоны церкви Евфросиниева монастыря намечено на 2023 г.

Дополнительные работы по разборке поздней кирпичной кладки XVII–XVIII (?) вв. в некоторых каналах от связей, необходимые для инженерного укрепления конструкций храма, были проведены в верхней части наоса и в северной камере на хорах. Помимо этого, сотрудниками МНРХУ было продолжено послойное раскрытие стенописи в центральном компартименте хор церкви.

В прошлом году со склонов свода были удалены загрязнения, масляные записи<sup>7</sup> и шпаклевка, а также большая часть известково-песчаной затирки светло-коричневого цвета (предположительно XIX в., до 1837 г.). В этом сезоне выявлены границы вставок того же раствора и дополнений XVII–XVIII (?) вв., перекрытых шпаклевкой кремового цвета и занимающих большую часть площади стен и коробового свода в центральной части хор Спасского храма. Начато удаление прочной кремовой шпаклевки с фресковой росписи, однако этот процесс оказался очень трудоемким и в будущем потребует много времени. Раскрытие чередуется с укреплением растрескавшегося штукатурного грунта, имеющего неудовлетворительную связь с основой живописи.

В восточной части северного склона свода центрального компартимента хор выявлено изображение обнаженных ниже колена ног, представленное на фоне горок с невысокими кустарниками [ил. 17]. Очевидно, что это деталь сюжетной сцены с анахоретом, входящей в состав монашеской темы стенописи Спасо-Преображенской церкви. Судя по небольшим участкам живописи, которые просматриваются в утратах поздней шпаклевки, продолжение работ позволит дополнить этот цикл.

<sup>7</sup> На реставрационном совете было принято решение не отслаивать изображения херувимов-путти, представленные на хорах.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Гребенщикова А.Б., Сергиеня В.В., Скобцова Д.А. Поновления древней росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. Проблема сохранения и музеефикации поздних записей // История и археология Полоцка и Полоцкой земли: материалы VI Междунар. науч. конф. (1–3 ноября 2012 г.). В 2 ч. Ч. II: Спасо-Преображенская церковь в Полоцке: история, архитектура, живопись. Полоцк: Полоцкое книжное изд-во, 2013. С. 19–29.
- Малиновский Ю.И. О безобразном и образном в реставрации фрагментов масляной живописи Спасского храма Евфросиниевского монастыря // Спасо-Преображенский храм в г. Полоцке: вопросы изучения и реставрации: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Полоцк, 17–18 сентября 2019 г.). Полоцк: Полоцкое книжное изд-во, 2022. С. 184–187.

#### REFERENCES

- Grebenshnikova A.B., Sergienja V.V., Skobcova D.A. Renovation of the ancient painting of the Transfiguration Church of St. Euphrosyne Convent in Polotsk. The problem of preservation and museification of late overpainting. *Istorija i arheologija Polocka i Polockoj zemli: materialy VI Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (1–3 nojabrja 2012 g.)*. V 2 ch. Ch. II: *Spaso-Preobrazhenskaja cerkov' v Polocke: istorija, arhitektura, zhivopis'* (History and Archeology of Polotsk and Polotsk land: Proceedings of the VI International Scientific Conference (November 1–3, 2012). Part II: The Transfiguration Church in Polotsk: history, architecture, painting). Polotsk, Polotsk Publ. House, 2013, pp. 19–29 (in Russian).
- Malinovskij Ju.I. About non-figurative and figurative in the restoration of fragments of oil painting from Our Saviour Church of Et. Euphrosyne Convent. *Spaso-Preobrazhenskij hram v g. Polocke: voprosy izuchenija i restavracii: materialy Mezhdunarodnoj nauchno-praktičeskoj konferencii (Polock, 17–18 sentjabrja 2019 g.)* (The Transfiguration Church in Polotsk: issues of study and restoration: materials of the International Scientific and Practical Conference (Polotsk, September 17–18, 2019)). Polotsk, Polotsk Publ. House, 2022, pp. 184–187 (in Russian).

#### 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

#### AUTHOR

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

## ВЫСТАВКИ

Ю.Н. Бузыклина

### Выставочная деятельность Музея русской иконы имени М.Ю. Абрамова в 2022 году

Проведение выставок частных собраний всегда было одной из основных задач Музея русской иконы. Основатель музея Михаил Абрамов видел одну из целей созданной им культурной институции именно в показе широкой публике произведений из частных коллекций. В 2022 г. Музей русской иконы на Таганке осуществил два очень разных выставочных проекта, каждый из которых демонстрирует огромный научно-исследовательский и музейный потенциал частных собраний икон. К обеим выставкам были изданы научные каталоги, экземпляры были представлены на экспозициях.

28 апреля 2022 г. открылась камерная выставка «Иконописные шедевры XV–XVI вв. из частных собраний Москвы. Новые открытия» (куратор — Л.М. Евсеева), которая продолжалась с 29 апреля по 28 мая 2022 г. На ней были представлены две чиновные иконы («Богородица» и «Апостол Павел»), два богородичных образа («Богородица Тихвинская» и «Богородица Седмиезерская»), а также уникальный выносной крест из собраний частных московских коллекционеров. Через месяц, 24 июня открылась монументальная выставка-панорама «Россия в ее иконе. Неизвестные произведения XV — начала XX в. из собрания Игоря Сысолятина» (куратор — А.С. Преображенский), которая была доступна для посещения до 1 октября 2022 г. На ней впервые были показаны важнейшие памятники огромной коллекции, сложившейся в течение последних десятилетий. Коллекция Игоря Сысолятина является одним из самых крупных иконных собраний современной России, но до открытия выставки она была совершенно незнакома не только ценителям русской иконы, но даже большинству специалистов.

Идея выставки «Иконописные шедевры XV–XVI вв. из частных собраний Москвы. Новые открытия» возникла почти спонтанно и была связана с приобретением одним из московских коллекционеров двух уникальных памятников: икон «Богородица» конца XV в. и «Апостол Павел» конца XV — начала XVI в., происходящих из разных, но сходных между собой деисусных чинов. Обе иконы были куплены в 2020 г. в США у частного коллекционера и привезены в Россию.



1



2

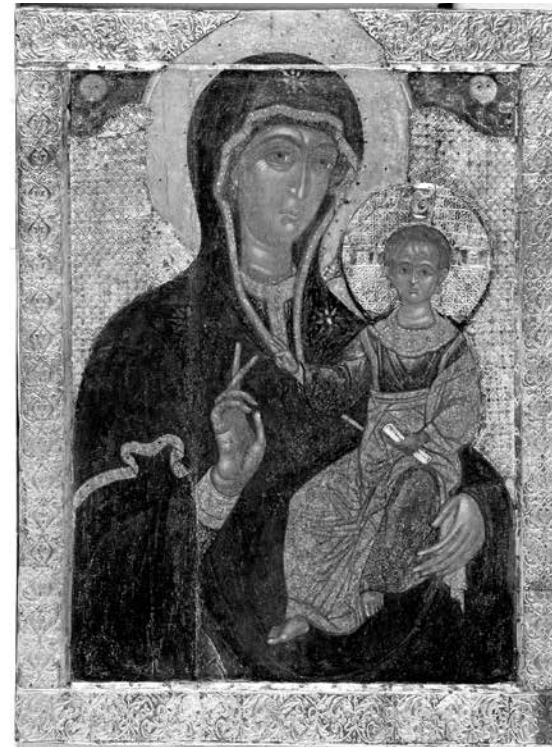
**ил.1** Апостол Павел. Икона из деисусного чина. Северо-Восточная Русь (Ростов?), конец XV — начало XVI в. Частное собрание, Москва

**fig.1** Apostle Paul. Icon from the deesis. North-Eastern Russia (Rostov?), late 15<sup>th</sup> — early 16<sup>th</sup> century. Private collection, Moscow

**ил.2** Икона «Апостол Павел» до реставрации

**fig.2** Icon "Apostle Paul" before restoration

История иконы «Апостол Павел» [ил.1,2] удивительна. Ее приобрели как поясное изображение святого, однако позже выяснилось, что изначально это был ростовой образ, распиленный для более удобной транспортировки при нелегальной продаже за рубеж. Скорее всего, это произошло в 1970–1980-е гг. Нижний край опиленной части докомпоновали левкасом, симитировав ковчег. В таком виде образ бытовал на западе несколько десятилетий, меняя владельцев и даже участвуя в выставках. В 2020 г., вскоре после возвращения в Россию, на икону обратил внимание коллекционер, реставратор и художник Вячеслав Момот, который всю жизнь очень внимательно относился к мельчайшим фрагментам древнерусской живописи и собирал в своей мастерской любые детали древних икон. Он понял, что среди его коллекции разрозненных обрезков хранится нижняя часть иконы «Апостол Павел», распиленная на два фрагмента, и смог отреставрировать и буквально собрать заново древнюю икону — ростовой образ апостола Павла.



**ил.3** Богоматерь Одигитрия (Седмиезерская). Икона 1580–1590-е гг. Ростовский мастер, строгановская мастерская в Соли Вычегодской (совр. Сольвычегодск) Частное собрание, Москва

**fig.3** Mother of God Hodegetria (Sedmiezerskaya) Icon. 1580s–1590s. Rostov master, Stroganov workshop in Sol Vychegodskaya (modern Solvychevodsk). Private collection, Moscow

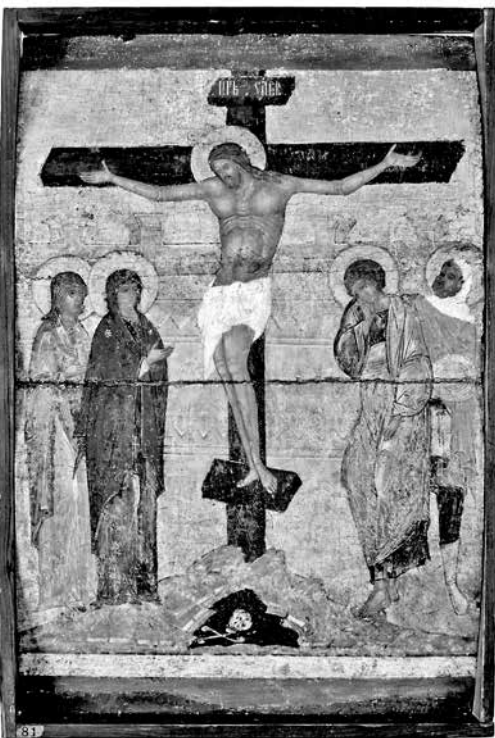
Деисусная ростовая икона «Богоматерь», вернувшаяся в Россию вместе с иконой «Апостол Павел», не претерпевала таких радикальных изменений, но проведенная за рубежом реставрация была неполной. Полностью раскрыл авторскую живопись на иконе Вячеслав Момот. Э.С. Смирнова, подготовившая статью о них для каталога выставки, относит оба памятника к искусству Северо-Восточной Руси, к кругу ростовских иконописцев.

Следующие две представленные на выставке иконы — это богородичные образы «Богоматерь Одигитрия (Тихвинская)» и «Богоматерь Одигитрия (Седмиезерская)» [ил.3]. Обе они относятся к концу XVI в. — 1580–1590-м гг. Приобретенная Сергеем Ходорковским на аукционе в США икона «Богоматерь Одигитрия (Тихвинская)» первоначально была двусторонней и, по всей вероятности, имела изображение на обороте: ее основа была разъята на две части, и отделенная часть иконы с изображением Богоматери дублирована дополнительной доской. Судьба изображения на обороте осталась неизвестной. На нижнем торце древней доски просматриваются следы крепления дровка, что, вкупе с размерами произведения, указывает на то, что икона была выносной.

Икона «Богоматерь Одигитрия (Седмиезерская)» из собрания Вячеслава Момота восходит к образу, созданному Дионисием для местного ряда иконостаса Рождественского собора Ферапонтова монастыря в 1502 г. Однако в этой иконе есть и особенности, заимствованные из других источников, в частности,



4



5

**ил. 4** Богоматерь Знамение Серафимо-Понетаевская, с избранными святыми и праздниками. Икона-триптих. Москва, 1910-е гг. Николай Сергеевич Емельянов. Принадлежала полковнику Дмитрию Ломану. Собрание Игоря Сысолятина

**fig. 4** Our Lady of the Sign Seraphim-Ponetaevskaya, with selected saints and feasts. Triptych icon. Moscow, 1910s. Nikolai Sergeevich Emelyanov. Belonged to Colonel Dmitry Loman. Collection of Igor Sysolyatin

**ил. 5** Распятие. Икона. Новгород, рубеж XV–XVI вв. Собрание Игоря Сысолятина

**fig. 5** Crucifixion. Icon. Novgorod, turn of the 15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries. Collection of Igor Sysolyatin

расшитое драгоценными камнями оплечье на одеждах младенца Христа [ил. 3]. Изучавшая иконы Л. М. Евсеева считает, что обе они были созданы в строгановских мастерских Соли Вычегодской (совр. Сольвычегодск), но первая — московским мастером, а вторая — ростовским, долгое время работавшим в северных землях.

Пятым экспонатом выставки стал уникальный двухсторонний выносной крест конца XVI в. с изображением Распятия на лицевой стороне и Христа Второго Пришествия на обороте, исполненный в строгановских мастерских на Вычегде. Как и икона Одигитрии, крест происходит из погоста в верховьях Северной Двины. Эта камерная выставка, занимавшая часть «греческого» зала музея, стала доказательством тому, что при изучении иконописи XVI столетия еще возможны новые открытия, дополняющие картину русской художественной жизни позднего Средневековья.

Второй выставочный проект Музея русской иконы, состоявшийся в этом году, также продолжает традицию выставок икон из частных собраний. В отличие от предыдущей камерной выставки древних икон, «Россия в ее иконе. Неизвестные произведения XV — начала XX в. из собрания Игоря Сысолятина» поистине огромна и является самой многочисленной за всю историю музея. В ее состав вошло около трехсот экспонатов музейного уровня, которые в хронологическом порядке показывают многовековой путь русского религиозного искусства от классических средневековых памятников до стилистических экспериментов предреволюционных десятилетий. Они наглядно демонстрируют широкую географию центров русского иконописания.

Отличительной чертой этого собрания является «нумизматический» подход к подбору икон: коллекционера всегда интересовало историческое значение памятников, выраженное в надписях с именами мастеров, заказчиков или владельцев, в выявленных обстоятельствах бытования икон, а также в редких, нестандартных сюжетах, часто отражающих яркие события прошлого. Изучение коллекции Игоря Сысолятина обогатило историю русского искусства целым рядом неизвестных ранее имен художников. Помимо исторической ценности, большинство икон обладает незаурядными художественными качествами или, по крайней мере, служат важными вехами, которые существенно уточняют представления о разных направлениях отечественного иконописания.

Среди экспонатов выставки — новооткрытые иконы, созданные в художественных столицах Руси XV–XVI вв., произведения строгановских мастеров, работы изографов Оружейной палаты и их последователей, яркие провинциальные иконы XVII столетия и эффектные образы эпохи барокко из Москвы, Великого Устюга и Кинешмы. На выставке широко представлена традиционная иконопись разных старообрядческих регионов, от Юго-Запада России до Поморья и Урала, а также изысканные работы иконников Палеха и Мстёры. Значительное место отведено высококачественной столичной иконе второй половины XIX — начала XX в., демонстрирующей разнообразие путей обновления древней традиции в динамично меняющихся культурных условиях. Показанные памятники уже ставят перед искусствоведами новые вопросы

и стимулируют научные изыскания, свидетельствуя о бесконечном богатстве внешних форм и глубинных смыслов отечественной иконописи.

Позволяя ощутить разнообразие оттенков стиля русской иконы, выставка даст возможность убедиться в многообразии ее тематики и сложности социального контекста. Оригинально истолкованные традиционные сюжеты и редкие композиции, монументальные храмовые иконы и камерные домашние образы, наследственные святыни дворянских и купеческих семейств, произведения, связанные с разными течениями старообрядчества или, напротив, созданные приверженцами господствующей церкви, говорят об огромном разнообразии духовных потребностей общества, казалось бы, подчиненного строгой традиции. Эти памятники складываются в объемную картину религиозной жизни русского народа, особенно активной в Новое время, к которому относится большинство экспонируемых икон.

Важной особенностью коллекции Игоря Сысолятина является не только ее энциклопедический характер и яркость произведений, но и особый принцип их подбора. Обращая внимание на уровень исполнения, художественный центр или сюжет, собиратель не ограничивается этими, уже традиционными критериями. Его живо интересует история икон, которая не сводится к времени и месту их создания или личности мастера. Поэтому в состав коллекции входит целый ряд памятников, примечательных обстоятельствами их появления или последующего бытования, часто отраженными в специальных надписях или в художественном замысле. В частности, на выставке были представлены иконы Троицы и Благовещения, связанные с заказом членов знаменитого семейства промышленников Строгановых, Серафимо-Понетаевский образ Богоматери Знамение, принадлежавший приближенному последней императорской четы, полковнику Дмитрию Ломану, образ святого Григория Неокесарийского, поднесенный в 1923 г. будущему новомученику, епископу Шлиссельбургскому Григорию (Лебедеву) <sup>[ил. 4]</sup>.

Ряд произведений отражает историю художественного наследия России, открытия средневековой русской иконы и отечественного музейного дела и антикварного рынка. Среди них выделяется одна из самых древних икон коллекции — образ Распятия рубежа XV–XVI вв. <sup>[ил. 5]</sup>, который в 1929–1932 гг. экспонировался в Лондоне и нескольких городах США в составе знаменитой выставки, организованной Игорем Грабарем. «Распятие» не вернулось в Советский Союз, и долгое время его местонахождение оставалось неизвестным, но несколько лет назад проданную при еще советской власти икону удалось обнаружить за рубежом и вернуть в Россию. Столь же замечательной оказалась история иконы XVI в., изображающей новгородских святых Никиту и Иоанна. Находившееся в легендарном собрании московского старообрядца Егора Егорова, это произведение после 1917 г. перемещалось из одного музея в другой, некоторое время хранилось в Третьяковской галерее, о чем свидетельствует инвентарный номер на обороте, а в 1930-е гг. было продано за границу и оказалось в коллекции икон американского предпринимателя Джорджа Ханна — одной из лучших за рубежом. Теперь и этот памятник вернулся в Россию.

Коллекция Игоря Сысолятина представительна во всех отношениях, и вполне соответствует названию выставки — «Россия в ее иконе». Это название позаимствовано из известного очерка князя Евгения Николаевича Трубецкого (1863–1920). Хотя этот текст посвящен русской иконописи ранней эпохи — XIV–XV вв., его общий смысл созвучен замыслу выставки. Он основан на идее тесного переплетения судеб страны и ее искусства, в котором отражаются историческое и духовное бытие русского народа.

Продолжением и оборотной стороной достоинств огромной энциклопедической выставки является ее сложность для восприятия и осмысления. Она требует неоднократного вдумчивого посещения. Выстроенная в хронологическом порядке, она мало расчленена тематически. Несколько залов — хронологических блоков были рассредоточены в пространстве музея, перемежаясь с залами постоянной экспозиции. Благодаря или вопреки этому, «Россия в ее иконе» стала самой посещаемой выставкой за историю музея.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

*Бузыккина Юлия Николаевна* — кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Музеи Московского Кремля, Кремль, Москва, Российская Федерация, 103132. [yuliabuzykina@kremlin.museum.ru](mailto:yuliabuzykina@kremlin.museum.ru)

#### АУТОР

*Бузыккина, Yulia Nikolaevna* — PHD, researcher, Moscow Kremlin Museums, 103132, Moscow, Russian Federation, Kremlin. [yuliabuzykina@kremlin.museum.ru](mailto:yuliabuzykina@kremlin.museum.ru)

*Г.А. Назарова*

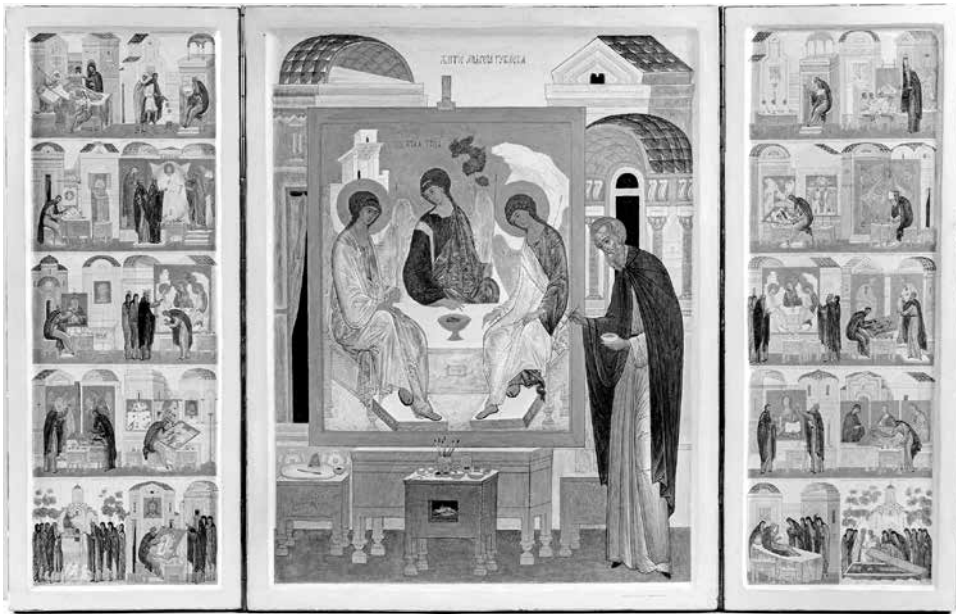
Выставка «Размышление о Рублеве. Две иконы художника-реставратора В.О. Кирикова»

Выставка, прошедшая в Малом выставочном зале Музея им. Андрея Рублева (15.08.2022–11.12.2022), была подготовлена специально к 75-летию юбилею Музея. Имена Андрея Рублева и Василия Осиповича Кирикова зазвучали на выставке рядом, соединяя древнее прошлое монастыря с современной историей музея.

Расчищенные В.О. Кириковым иконы в Музее им. Андрея Рублева можно было увидеть в 2020 г. на выставке «Окно в прошлое», посвященной 70-летию реставрационной мастерской, среди работ других реставраторов, трудившихся здесь в разное время. На новой выставке он открылся с иного ракурса — как иконописец и копиист.

Здесь были представлены две иконы, выполненные В.О. Кириковым: копия иконы «Святая Троица» Андрея Рублева (1959–1963) и икона-триптих





ил. 1 Преподобный Андрей Рублев, с житием. Триптих. 1965–1972 гг. В.О. Кириков  
Дерево, левкас, темпера. 71 × 45

fig. 1 Reverend Andrey Rublev, with scenes from his life. Triptych. 1965–1972  
V.O. Kirikov. Wood, levkas, tempera. 71 × 45 cm

«Преподобный Андрей Рублев, с житием» (1965–1972), обе хранятся в ЦМиАР. Два подготовительных акварельных эскиза к иконе-триптиху (из собрания ЦМиАР и частного собрания) дополнили выставку, продемонстрировав пути поиска художника.

На экране, располагавшемся на одной из стен зала, демонстрировался фильм, специально подготовленный к выставке. В нем прозвучали воспоминания Л.И. Лифшица и Г.В. Попова о том, как создавалась Копия «Троицы» в стенах Третьяковской галереи, о самой личности В.О. Кирикова и его реставрационном вкладе в Музей им. Андрея Рублева.

Г.В. Попов поделился своими воспоминаниями о В.О. Кирикове и в своей статье, вошедшей в каталог выставки. Две другие объемные статьи каталога были посвящены иконам, представленным на выставке.

Б.Н. Дудочкин и О.Е. Труфанова совместно подготовили статью «Шедевр научного копирования: копия иконы „Святая Троица“ Андрея Рублева работы В.О. Кирикова». Б.Н. Дудочкин представил полную картину участия В.О. Кирикова в реставрации памятников, связываемых с именем Андрея Рублева. Как известно в 60-е гг. XX в. этот круг произведений был шире, чем в современном искусствознании. Особенно подробно автор остановился на этапах реставрации иконы «Святая Троица» с непосредственным участием В.О. Кирикова. У художника-реставратора, на протяжении нескольких десятилетий работав-

шего с древними памятниками, было немало возможностей для всестороннего изучения всех приемов письма, всей технологии живописи Андрея Рублева.

Чтобы понять, насколько художник XX столетия смог приблизиться к шедевру средневековой иконописи, в реставрационной мастерской музея был проведен комплекс физико-химических исследований копии «Святая Троица», и она была тщательно изучена под бинокулярным микроскопом. Заведующая реставрационной музея О.Е. Труфанова подробно изложила результаты этой работы. Сравнительный анализ обоих произведений показал, что В.О. Кириков старался максимально точно следовать технике великого мастера [Баранов, Свердлова, Першин, 2019. С.156–195], однако некоторые приемы ему пришлось изменить. Копиистом были имитированы разновременные вставки левкаса и кракелюрная сетка по всей поверхности изображения.

Наиболее интересные наблюдения О.Е. Труфановой были связаны с колористическим решением памятника и особенностями выполнения личного ангелов.

Одна из технологических сложностей копирования заключалась в воспроизведении прозрачности живописи одежд ангелов. Вторая состояла в повторении отличавшегося насыщенностью и интенсивностью цвета гиматия центрального ангела, в воспроизведении так называемого знаменитого рублевского голубца. Для того чтобы приблизиться к звучной палитре Рублева, художник внимательно изучал оригинал, пытаясь найти ответы на технологические вопросы. Колористический талант Василия Осиповича проявился в тонко подобранных полутонах и благородном звучании искусственных пигментов<sup>1</sup>. Для создания объема копиист работал с различными сочетаниями синих и белил, которые можно было приобрести в то время. При бинокулярном исследовании выявлено употребление художником не менее четырех синих пигментов искусственного происхождения, что подтвердили результаты химического анализа.

Система написания личного, которую применил В.О. Кириков, не встречалась в практике иконописцев XV в. Копируя личное письмо, Василий Осипович его усложнил, слои вохрений у копииста более сложные и плотные, чем на «Троице» Рублева. Изменен рисунок описей на лице центрального ангела, он тонкий и изящный; возможно, это связано с состоянием сохранности копируемого памятника. На ликах ангелов в оригинале имеются фрагментарно оставленные поздние правки, потертости и мелкие утраты. Повторяя описи глаз и носа, Кириков использовал красно-коричневый пигмент, по которому нанесена такая линия коричневым колером. Желая создать цельный образ, он не повторял рисунок утрат на описях черт ликов, в отличие от одежд, где подробно имитированы все особенности оригинала. Поэтому образ получил иное внутреннее содержание. Линии описей и выражение глаз, особенности лика среднего ангела повторяют, скорее, черты и величавое спокойствие образа Спаса Вседержителя из Звенигородского чина, а не ликов ангелов Троицы. Эти особенности написания ликов

1 Исследования микропроб пигментного состава красочного слоя, покровного слоя, связующего красочного слоя выполнены заведующей лабораторией физико-химических исследований ГосНИИР И.Ф. Кадиковой.

и плотность их живописи привели к тому, что лики копии воспринимаются как несколько тусклые, лишенные рублевской прозрачности и светоносности; копиисту не удалось полностью передать прозрачные рублевские лессировки ликов.

Почти в те же годы, когда В.О. Кириков выполнял копию с иконы «Троица» Андрея Рублева, он начал вынашивать планы по созданию иконного изображения великого иконописца с житийным повествованием в клеймах. Исследованию этой иконы посвятила свою статью «Икона-триптих „Преподобный Андрей Рублев с житием“ и иконописное творчество В.О. Кирикова» куратор выставки Г.А. Назарова.

Эта икона стала плодом раздумий реставратора над творчеством великого иконописца (работа над иконой велась с 1965 по 1972 г.). Поскольку житие Андрея Рублева в то время еще не было составлено (он был причислен к лику святых только в 1988 г.), перед художником стояла сложная задача: самостоятельно определить сюжетный состав иконы и разработать композиции клейм. В клеймах триптиха изображены сцены создания преподобным Андреем памятников, которые связывали с его именем в 1960–1970-е гг.

В 1960-х гг. существовала обширная историография, посвященная творчеству иконописца, но единства мнений среди исследователей по поводу памятников, приписываемых Андрею Рублеву, не было, как и относительно хронологии их создания. Наиболее авторитетными на тот момент были мнения М.В. Алпатова, Н.А. Деминой и В.Н. Лазарева. Существовали точки зрения на эти вопросы и многих других исследователей.

В.О. Кириков, работавший в среде реставраторов и специалистов в древнерусском искусстве, был в курсе этих научных споров. Он суммировал все сведения о творчестве Андрея Рублева и художественно воплотил их в создаваемом им произведении. В клеймах представлена работа знаменитого иконописца над иконами, приписываемыми на тот момент кисти Андрея Рублева, при этом В.О. Кириков не включил в окончательный состав иконы-триптиха работу иконописца над фресками. Эпизод с созданием композиции «Страшный суд» в Успенском соборе г. Владимира демонстрировался на одном из промежуточных рабочих эскизов, представленных на выставке.

Не исключено, что при составлении программы своей иконы Кириков опирался на мнение В.И. Антоновой. Состав и последовательность выполнения икон Андреем Рублевым на его триптихе наиболее близка именно ее точке зрения [Антонова, Мнев, 1963. С. 264–267, 345]. В.И. Антонова с 1958 г. была заведующей отделом древнерусского искусства Третьяковской галереи, не исключено что она могла консультировать Василия Осиповича в процессе создания его произведения.

Окончательному замыслу предшествовали другие варианты. В статье опубликованы сохранившиеся архивные фотографии рабочих акварельных эскизов<sup>2</sup>, их анализ показывает, как постепенно менялся замысел художника.

<sup>2</sup> Архив семьи Кириковых.

По первоначальному замыслу автор планировал рассмотреть житие Андрея Рублева в контексте современных ему событий русской истории, об этом свидетельствуют сцены Куликовской битвы в раннем эскизе. Продумывая свой первый эскиз, В.О. Кириков еще во многом опирался на художественный опыт исторических работ П.Д. Корина в творчестве которого было несколько произведений на тему событий русской истории [Зелюкина, 1963. С. 74, 83–84, 88–89]. Из них наиболее известны мозаические панно «Александр Невский» и «Дмитрий Донской», выполненные в 1951 г. для вестибюля станции «Комсомольская» Московского метрополитена. П.Д. Корин, выходец из потомственных иконописцев Палеха, в 1960–1964 гг. был художественным руководителем ГЦХРМ имени академика И.Э. Грабаря, где под его руководством работал В.О. Кириков. Именно Кирикову Корин доверял наблюдение над своей обширной первоклассной коллекцией иконописи. Несомненно, оба мастера общались друг с другом на творческие темы. В клеймах первого эскиза к будущей иконе В.О. Кирикова просматриваются близкие к коринским иконографические мотивы: воинские стяги, образ белокаменных построек на заднем плане, воинские одежды.

Но при создании следующего промежуточного эскиза и окончательного варианта иконы-триптиха он мог ориентироваться на творчество Дионисия<sup>3</sup>. Это заметно и в основных принципах композиционного построения, и в слегка удлинённых фигурах персонажей с маленькими головами. В те годы, когда иконописное творчество практиковалось в очень узкой среде, творчество Дионисия для иконописцев стало отправной точкой. В.О. Кириков не стал исключением. Создавая житийную икону Андрея Рублева, он обратился к не живописным традициям эпохи Андрея Рублева, а ориентировался на творчество Дионисия, хотя он владел знаниями о приемах и технике письма Андрея Рублева: участвуя в реставрации рублевской иконы «Святая Троица», он воспроизвел некоторые приемы мастера при создании ее точной копии.

Каталог выставки завершён альбомом. Сюда вошли все представленные на выставке памятники. Под иллюстрацией каждого клейма иконы-триптиха воспроизведены авторские надписи, выполненные Кириковым на русском языке. Интерес представляет оборот иконы-триптиха, где в квадратных рамках, украшенных орнаментом, повторяющим аналогичный на одной из заставок Евангелия Хитрово, указаны дата начала и окончания работы, а между ними надпись в такой же рамке: «Посвящаю великому русскому художнику Андрею Рублеву. Василий Кириков».

В статье упоминались и другие иконописные работы В.О. Кирикова.

<sup>3</sup> Все используемые краски на триптихе В.О. Кирикова химического происхождения, поэтому интенсивные по оттенку. Исследование микропроб пигментного состава и связующего красочного слоя, покровного слоя выполнены И.Ф. Кадиковой (ГосНИИР).

#### КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

Размышление о Рублеве. Две иконы художника-реставратора В.О. Кирикова: [кат. выст.] / Сост. Г.А. Назарова; вступ. сл. М.Б. Миндлин; авт. ст. Г.В. Попов; Б.Н. Дудочкин, О.Е. Труфанова; Г.А. Назарова; науч. ред. Н.И. Комашко. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, 2022. 93 с.

#### EXHIBITION CATALOGUE

Nazarova G.A. (ed.) *Razmyshlenie o Rubleve. Dve ikony khudozhnika-restavratora V.O. Kirikova. [Katalog vystavki] (Reflection on Rublev. Two icons of the artist-restorer V.O. Kirikov [Exhibition Catalog])*. Moscow, The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art Publ., 2022, 93 p. (in Russian).

#### ЛИТЕРАТУРА

- Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. [в Государственной Третьяковской галерее.] Опыт историко-художественной классификации. В 2 т. Т. 1: XI — начало XVI века. М.: Искусство, 1963. 394 с.
- Баранов В.В., Свердлова С.В., Першин Д.С. Сравнительный анализ технико-технологических особенностей «Троицы» А. Рублева и икон Звенигородского чина // Саввинские чтения. Сб. трудов по истории Звенигородского края. Вып. 4. Звенигород, 2019. С. 156–195.
- Павел Дмитриевич Корин, 1892–1967: к столетию со дня рождения. Каталог / Гос. Третьяковская галерея, Дом-музей П.Д. Корина; отв. ред. Т.С. Зелюкина. М.: Эпифания, 1993. 96 с.

#### REFERENCES

- Antonova V.I.; Mneva N.E. (eds.). *Gosudarstvennaia Tretiakovskaia galereia. Katalog drevnerusskoi zhivopisi. Opyt istoriko-khudozhestvennoi klassifikatsii (State Tretyakov Gallery. Catalogue of the Old Russian Painting. Experience of Historical and Artistic Classification)*, vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1963. 570 p. (in Russian).
- Baranov V.V., Sverdlova S.V., Pershin D.S. Comparative analysis of the technical and technological features of the “Trinity” by Andrei Rublev and the Zvenigorod icons. *Savvinskie chteniia. Sbornik trudov po istorii Zvenigorodskogo kraia (Savvin Readings. Collection of articles on the history of Zvenigorod land)*, issue 4. Zvenigorod, 2019, pp. 156–195 (in Russian).
- Zelyukina T.S. (ed.). *Pavel Dmitrievich Korin, 1892–1967, k stoletiiu so dnia rozhdeniia (Pavel Dmitrievich Korin, 1892–1967, on the centenary of his birth)*. State Tretyakov Gallery. Catalogue, House-Museum of P.D. Korin. Moscow, Epiphany Publ., 1993. 93 p. (in Russian).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Назарова Галина Андреевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора станковой и монументальной живописи отдела хранения (научно-фондового), Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Андроньевская пл., 10, Москва, Российская Федерация, 105120; доцент Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, Новокузнецкая ул., 23б, Москва, Российская Федерация, 115184. g.nazarova@rublev-muzeum.ru

#### AUTHOR

Nazarova, Galina Andreevna — Ph. D, senior researcher of the sector of easel and monumental paintings of the Department of storage. The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Andronjevskaya pl., 10, 105120, Moscow, Russian Federation; Associate professor, Saint Tikhon's Orthodox University, Novokuznetskaya ul., 23b, 115184, Moscow, Russian Federation. g.nazarova@rublev-muzeum.ru

А.В. Яганов, Е.И. Рузаева

*Соловьев К.А.* История и архитектура Успенского кафедрального собора г. Дмитрова: проблема датировки строительства // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: История и политические науки. 2020. № 1. С. 115–126. DOI: 10.18384/2310-676X-2020-1-115-126

Статья К.А. Соловьева, опубликованная в журнале «Вестник Московского государственного областного университета. Серия: История и политические науки» (№ 1. 2020 г.), заявлена как историко-архитектурное исследование. Учитывая, что к данной теме неоднократно проявляли интерес специалисты по древнерусской архитектуре и живописи, от этой работы следовало ожидать каких-то новых данных, корректирующих вопросы времени создания памятника, или оригинальной трактовки строительной истории на основании ранее неизвестных письменных источников или архитектурно-археологических данных.

Дмитровский Успенский собор — памятник уникальный во многих смыслах. Это образец каменного строительства начала XVI в., возведенный при участии итальянского зодчего, работавшего по заказам великого князя Василия III и создавшего в столице удельного княжества Юрия Ивановича Дмитровского храм с редкой объемно-пространственной композицией и ренессансным фасадным декором. Исследователи всегда подчеркивали важность этого памятника, сопоставляя его с главными постройками Московской Руси — кремлевскими соборами, обращались к находившимся в нем памятникам, таким как керамические фасадные композиции и иконостас, в основе современной постройке собора [Аренкова, 1967. С. 224–231; Воронец, Воронов, 1916. С. 87–97; Попов, 2007; Рындина, 1970. С. 461–472; Сорочатый, 1984. С. 243–252]. Недавние комплексные исследования позволили проследить историю здания и церковной территории вплоть до середины XII в. Казалось бы, уже сформировался принципиальный подход к «темному» периоду существования дмитровского храма, но, судя по преамбуле к статье К.А. Соловьева, она ставит новые — или, скорее, хорошо забытые старые — проблемы.

При первом рассмотрении становится ясным, что никакой новизны в работе К.А. Соловьева нет: в ней повторяются ранее бытовавшие версии, большинством из которых давно не оперирует даже популярно-краеведческая литература, другие же определенно беспочвенны из-за отсутствия подтверждающих их натуральных и письменных данных. Противоречия заметны уже при знакомстве с аннотацией статьи. По замыслу автора, целью его рабо-

ты является «соотнесение теории возможного существования на территории Дмитровского кремля<sup>1</sup> домонгольского белокаменного собора с материалами современных исследований по данному вопросу». Но, представляя свои методы, он почему-то больше упоминает не гипотетическое здание XII–XIII вв., а церковь, возведенную в XVI в.

В описании результатов проведенного автором исследования вновь возникает «проблематика строительства в Дмитровском кремле белокаменного храма», возможность существования которого якобы косвенно подтверждают археологические исследования, — хотя при обзоре вопросов, связанных с историей здания, говорится только «об итальянских влияниях в его архитектуре». После чего К.А. Соловьев, обращаясь к предмету рассмотрения, делает вывод «о предположительном времени возведения домонгольского белокаменного храма не ранее 1212 г., в правление Великого князя Владимирского, Киевского и Всея Руси Всеволода III» [Соловьев, 2020. С. 115].

Заинтригованные таким странным смешением исторических эпох, мы не преминули углубиться в чтение труда К.А. Соловьева и излагаем замечания по порядку. Начнем с письменных источников, которым автор уделяет если не главное, то, по крайней мере, не последнее внимание. При проверке лишь только одну ссылку можно признать корректной — на духовную грамоту угличского князя Дмитрия Ивановича 1521 г., где впервые упоминается его вклад в дмитровскую соборную церковь [ДДГ, 1950. № 99. С. 409]. Приводимые в статье цитаты из летописей или не соответствуют действительности, не находятся на указанных страницах, или приведены в искаженном виде по другим изданиям<sup>2</sup>.

Небрежность автора граничит с фальсификацией. Это относится к «Запискам о Московии» С. Герберштейна, где приведен лишь общий обзор географического положения Дмитрова, которое «представляет большие выгоды купцам, которые без большого труда ввозят товары из Каспийского моря по Волге в различные страны и даже в самую Москву» [Герберштейн, 1866. С. 118]. Но К.А. Соловьев предлагает свой вариант прочтения этого отрывка — С. Герберштейн якобы был «поражен „великими богатствами“ Дмитровских купцов Коршуновых, Толчёновых, Сычёвых, Клятовых...» [Соловьев, 2020. С. 122]. Причем для издания 1866 г. автор привел страницы цитируемого текста в диапазоне от 180 до 222, где ни слова о Дмитрове нет.

Несмотря на имеющуюся обширную библиографию памятника, автор демонстрирует избирательный подход к литературе. Основу составляют по большей части работы, косвенно относящиеся к истории и архитектуре Успенского

- 1 «Дмитровский кремль» — позднее (не ранее 1930-х гг.) название территории городища средневекового Дмитрова [Милонов, 1937. С. 147–168].
- 2 В цитируемой автором Типографской летописи на указанных страницах [ПСРЛ. Т. 24. С. 108–113] читается Житие Михаила Тверского, в публикациях Первой Софийской летописи [ПСРЛ. Т. 6, вып. 1] страница 647 отсутствует, упоминания же об основании Дмитрова в Новгородской Карамзинской [ПСРЛ. Т. 42. С. 102] и Новгородской Четвертой летописях [ПСРЛ. Т. 4, ч. 1. С. 153] не содержит сведений о «церкви Дмитрия Солунского».

собора, краеведческие издания, публикации в популярных журналах. К тому же К.А. Соловьев весьма оригинален и в ее использовании.

Более всего досталось авторским текстам, особенно связанным с археологическими вопросами. В попытке подтвердить существование «домонгольского белокаменного храма» результатами раскопок Дмитровского городища 2001–2002 гг. К.А. Соловьев приводит цитаты из статьи А.В. Энговатовой [Энговатова, 2005. С.148–158], которые в ней отсутствуют. Удивляет и ссылка на работу Л.А. Беляева и И.И. Елкиной, где никаких упоминаний о Дмитрове мы вовсе не нашли [Беляев, Елкина, 2016. С.131–149]. Впрочем, и почти все другие извлечения из различных научных публикаций перефразированы в угоду автору, не соответствуют действительным текстам или снабжены неточными либо придуманными ссылками. Например, мнение В.М. Сорокатого о датировке Деисусного чина Успенского собора началом XV в. приводится не по оригинальному тексту, а в переложении И.В. Пятилетовой [Пятилетова, 2017]; а пассаж О.М. Иоаннисяна о находках «плинфы» на Дмитровском городище — со ссылкой на статью С.П. Хохловой [Хохлова, 2009. С.137–158], где, впрочем, подобного чтения вообще нет.

Странна отсылка автора к истории спасения иконостаса Успенского собора в 1930-х гг., связанной с его предком К.А. Соловьевым и директором Дмитровского музея В.В. Мининым [Соловьев, 2020. С.120]. Возможно, эти факты представляют интерес для исследований по новейшей истории или генеалогии, но никак не соответствуют тематике, заявленной в заголовке статьи, и выглядят здесь не вполне уместно.

Из-за отсутствия структуры статьи и логики повествования текст воспринимается очень тяжело. Фактически он распадается на отдельные незаконченные блоки, не связанные между собой, поэтому переходы от одного сюжета к другому иногда совершенно непредсказуемы, из-за чего мы подвергнем разбору лишь некоторые тезисы исследования К.А. Соловьева.

1. Ясность в вопрос о постройке Дмитрова и о первом его храме была внесена еще М.Н. Тихомировым. Отмечая, что свидетельств об основании города в домонгольских сводах нет, он характеризовал заметки летописей XVI в. как позднейшее припоминание и предполагал, что они объединяли два близких по времени события [Тихомиров, 1925. С.5–6].

В этих летописцах наиболее ранние повествования о Дмитрове содержатся в двух видах — кратком: «В лето 6662 заложи князь Юрьи град Дмитров на реце Яхроме» [ПСРЛ. Т.15. С.21] и пространном, объединяющем основание города и рождение Всеволода [ПСРЛ. Т.7. С.60; ПСРЛ. Т.15. С.221]<sup>3</sup>. Упоминание

3 В домонгольском Летописце Переяславля Суздальского имеется близкое по структуре свидетельство, отмеченное под 1189/1190 г., которое, возможно, послужило образцом для конструирования летописной заметки о Дмитрове: «В лето 6698... Того же лета родися у великого князя у Всеволода сын в граде Переяславли месяца февраля в 8 день, на память святого пророка Захарии, и нарекоша и в святем крещении Феодор, тогда сущу великому князю в Переяславли в полюдьи» [ПСРЛ. Т.41. С.120].

летописи о постройке церкви под 1154 г. фиксируется единожды, его можно трактовать как логическую вставку, не нарушающую общее построение заметки<sup>4</sup>. Других известий об этом не находится, поэтому гипотезы, строящиеся на противоречиях терминов «заложил» — «срубил», которые, по мнению автора, могут указывать на существование каменных стен (sic!) дмитровской крепости, лишены исторической основы.

Политический, а следом и исторический интерес к городу Дмитрову начинает проявляться не ранее рубежа XIV–XV вв., когда он из земель Великого княжества переходит в распоряжение князей московского дома и на долгое время становится предметом внутрисемейных споров, перераставших в серьезные конфликты. Чтобы обосновать значение этой ранее малоизвестной крепости, сводчики летописей предпринимали довольно неуклюжие попытки связать основание города с именем родоначальника, в числе прочих, и ветви Ивана Калиты — великого князя Всеволода III, тем самым желая возвысить его статус среди других московских удельных центров. В подтверждение этого заметим, что с 1388 по 1504 г. Дмитров четырежды становился центром княжества, из них два раза выделялся во владение второму сыну великого князя.

2. Возможность существования в Дмитрове белокаменного или плинфяного храма второй половины XII — начала XIII в. или начала XV в. предполагали многие исследователи, как второй половины XIX в., так и наши современники. Это началось со времен архимандрита Леонида (Кавелина) [Леонид, архим. 1878. С.17–18], продолжено описателем местных древностей Н.И. Быловым [Былов, 1905. С.6] и, наконец, получило научное обоснование в студенческой работе М.А. Ильина, которая, как ни странно, популярна и востребована до сих пор [Ильин, 1928. С.8–10]. Но проведенное при реставрации 2000–2003 гг. натурное изучение существующего здания Успенского собора начала XVI в. убедительно доказало отсутствие в его составе разновременных частей, поэтому новую постановку вопроса о воображаемых каменных церквях Всеволода III или князя Петра Дмитриевича считаем беспочвенной и в некоторой степени спекулятивной [Яганов, Рузаева, 2003. С.31–33]<sup>5</sup>.

Результаты археологических раскопок, проведенных в 2001–2008 гг., не выявили следов каменной стройки с начала отложения культурного слоя во второй половине XII в. вплоть до времени возведения Успенского собора в начале XVI в., поэтому говорить о том, «что археологические исследования косвенно подтверждают возможность существования на территории Кремля более древнего белокаменного храма» [Соловьев, 2020. С.115], не приходится.

4 «В лето 6662. Родися Юрью сын Дмитрей, а он в тоу пороу был с княгиней на реце на Яхроме в полюдии и заложи церковь и град в имя сына своего Дмитров, сына же нарече Всеволодом» [ПСРЛ. Т.39. С.60].

5 Ранее на одновременность возведения нижней и верхней частей собора XVI в. было указано Б.Л. Альтшуллером в докладе, прочитанном на заседании Сектора древнерусского искусства Института истории искусств 27 февраля 1968 г. [Полов, 1972. С.200. Примеч.17].

3. Из затрагиваемых автором частных вопросов следует остановиться на функциональном назначении нижних ярусов Успенского собора. Автор считает, что собственно подклетный этаж использовался под хозяйственные нужды, а в подвале планировалась усыпальница. Он солидарен с мнением С.П. Хохловой, считавшей, «что нижний белокаменный ярус изначально двухэтажного подклета дмитровского собора был задуман как усыпальница предполагаемой новой династии князя Юрия Ивановича» [Хохлова, 2009. С. 151]. Продолжая эту тему, К.А. Соловьев указывает, что «в большинстве подобных усыпальниц существовали престолы так называемых подклетных церквей» [Соловьев, 2020. С. 124]. При этом он приводит один из «аналогов», упоминаемый С.П. Хохловой, — Зачатьевский собор Высоцкого монастыря в Серпухове.

Здесь придется разбирать каждую изложенную позицию. Во-первых, планировка нижних ярусов Успенского собора никак не подразумевает наличия усыпальницы, так как они состояли из четырех палат, имевших отдельные входы. Подобное решение не уникально. Например, в соборах Перемышля и Одоева, построенных князьями Воротынскими во второй половине XVI в., подклеты были разделены на три-четыре автономных помещения соответственно, предназначались для безопасного хранения имущества ктиторов, сдавались внаем и даже были предметом вклада или дарения. Вообще, внутри двух-трехъярусных храмов XVI в. усыпальницы, как правило, не устраивались [Яганов, 2021. С. 272].

Исключение составляют церкви двух крупнейших женских монастырей — Покровского в Суздале и московского Новодевичьего, где подклет изначально использовался для погребений, что, вероятно, было связано со специфической особенностью таких обителей. Ктиторские захоронения в храмах XVI в., даже имеющих подвалы, обычно находились вне здания, иногда в палатке, расположенной у его стены<sup>6</sup>. Из примеров, приводимых С.П. Хохловой [Хохлова, 2009. С. 151], подклет Успенской церкви в Крутицком подворье изначально не был усыпальницей, но при перестройках архиерейского дома туда были вынужденно перемещены погребения крутицких владык, находившиеся вблизи церкви. Под Спасо-Преображенским собором Спасского монастыря в Ярославле 1515 г. никогда не было «крипты», а мощи ярославских чудотворцев, обретенные в храме начала XIII в., не покидали его даже после нескольких капитальных перестроек.

Во-вторых, утверждение К.А. Соловьева о «подклетных церквях»-усыпальницах, где существовали престолы, также требует комментария. В средневековых письменных источниках название «подклетный» применялось к селам, принадлежавшим великокняжескому или царскому дворцу (дворцовые села), использование же его по отношению к церковным зданиям

6 Например, Серапионова палатка в Троице-Сергиевом монастыре, могилы И.Ю. Шигоны-Поджегина и его жены при Успенской церкви Иванишского монастыря, палатка у южной стены Спасо-Преображенской церкви Спасо-Воротынского монастыря [Беляев, 1995. С. 68].

нам неизвестно. Возможно, изобретая этот «термин», автор считает, что им определяется композиционная схема, где в одной постройке комбинируются теплый (нижний) и холодный (верхний) храмы. Она получила распространение во второй половине XVII в. и была популярна, в частности, на Русском Севере. Для более древних (до XVII в.) зданий мы знаем лишь примеры позднейшего (в XVIII–XIX вв.) приспособления их нижних этажей под храмы<sup>7</sup>.

В-третьих, вызывает недоумение трактовка К.А. Соловьевым и С.П. Хохловой выдвигаемого ими курьезного тезиса о «предполагаемой новой династии князя Юрия Ивановича» [Соловьев, 2020. С. 124]. Как известно, смыслом сложной многолетней политики, проводимой дмитровским князем, было достижение великокняжеского престола, что при бездетном старшем брате было вполне реальным. В случае положительного решения этого вопроса Юрий Дмитриевский вряд ли планировал возвращаться в Дмитров, и тем более не думал переносить сюда из Москвы столицу великого княжества, а следовательно, для теоретической «новой династии» не было нужды в «родовой усыпальнице» под Успенским собором.

Некрополь в московском Архангельском соборе вмещал погребения почти всех представителей рода Ивана Калиты, в том числе опальных, среди которых впоследствии оказался и сам князь Юрий. Исключение составляли один из сыновей Владимира Андреевича Серпуховского, князь Константин Дмитриевич Угличский и дети Бориса Васильевича Волоцкого, погребенные соответственно в Троицком, Симонове и Иосифове монастырях<sup>8</sup>.

Внимательно прочитав статью, мы не увидели самого главного, в чем заключается смысл работы К.А. Соловьева, — какого-либо последовательного доказательства факта существования на Дмитровском городище белокаменного храма, построенного «не ранее 1212 г., в правление Великого князя Владимирского, Киевского и Всея Руси Всеволода III» [Соловьев, 2020. С. 115]. Создается впечатление, что автор перепутал аннотации к разным своим работам и та, с которой мы ознакомились, посвящена памятнику другой эпохи — каменному Успенскому собору, возведенному, по мнению К.А. Соловьева, «не ранее 1507 и не позднее 1515 гг.» на средства дмитровского князя Юрия Ивановича «и близких ему людей: городского дворянина Михайлы Елизарова, боярина Ивана Полянинова, боярина Михайлы Гусева-Добринского и боярина Воронцова» [Там же. С. 120]. В каких письменных источниках имеются указания на причастность этих лиц к постройке собора, автор, конечно же, не сообщает.

Но совершенно ставит нас в тупик неожиданный главный вывод автора, считающего, что «логично предположить, что либо существующий Успенский собор Дмитровского кремля возведен над подклетом, в котором могло планироваться создание усыпальницы княжеского рода и должен был быть

7 Что, кстати, произошло с подклетом Успенского собора, где в 1714 г. одна из пустующих палат была приспособлена для размещения теплой церкви Димитрия Солунского.

8 В разных монастырях похоронены наследники опальных князей — Василия Ярославича Боровского и Андрея Васильевича Угличского.

освящён престол, либо собор мог быть возведён на подклетах более раннего храмового сооружения» [Там же. С. 125]. Про «домонгольский белокаменный собор», заявленный в аннотации как основная тема статьи, не сказано ни слова.

Как видим, в последнее время все чаще и чаще приходится наблюдать примеры возвращения к давно показавшим свою несостоятельность идеям, которые в том числе имели место в истории изучения дмитровского Успенского собора. Не имея опоры на достаточно скудную источниковедческую базу, игнорируя или будучи незнакомыми с результатами проведенных на памятнике натурных исследований, авторы укрепляют свои положения лишь ссылками на некогда опубликованные нашими предшественниками гипотезы, не прошедшие проверку временем и опровергнутые в процессе накопления фактических знаний о русском средневековом зодчестве. Попытки их «реанимации» могли бы показаться курьезными, но эта сомнительная практика, к сожалению, показательна для нынешнего состояния науки.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Аренкова Ю.И. О происхождении изразцовых рельефов Успенского собора в г. Дмитрове // Советская археология. 1967. № 2. С. 224–231.
- Беляев Л.А. Спасский «на Усть-Угры» монастырь в XVI веке (Археология, история, архитектура) // Реставрация и архитектурная археология. Новые материалы и исследования. М.: Мейкер, 1995. Вып. 2. С. 55–72.
- Беляев Л.А., Елкина И.И. «Усыпальница Романовых» в Знаменской церкви Новоспасского монастыря: работы 2014 г. // КСИА. М.: ИА РАН, 2016. Вып. 245. Ч. II. С. 131–149.
- Былов Н. Дмитровский Борисоглебский монастырь. Исторический очерк. М.: Типолитография И. Ефимова, 1905. 44 с.
- Воронец М., Воронов В. Изразцовые Распятия Успенского собора в Дмитрове // Сб. ст. в честь графики П.С. Уваровой. М.: Тов-во скоропечатни А.Л. Левенсон, 1916. С. 87–97.
- Герберштейн С. Записки о Московии. СПб.: Тип. В. Безобразова и комп., 1866. 229 с. Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV–XVI вв. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. 585 с.
- Ильин М.А. Успенский собор в Дмитрове // Материалы по истории русского искусства. Искусство XVI века. М.: Изд-во 1-го МГУ, 1928. Вып. 1. С. 8–10.
- Леонид, архимандрит. Исторический очерк города Дмитрова в связи с историей его соборного храма и монастырей его области до XVIII столетия // ЧОЛДП. М., 1878. Кн. 4. С. 17–29.
- Милонов Н.П. Дмитровское городище (Кремль города Дмитрова) // Советская археология. М.; Л., 1937. № 4. С. 147–168.
- Подъяпольский С.С. Итальянские строительные мастера в России в конце XV — начале XVI века по данным письменных источников (опыт составления словаря) // Реставрация и архитектурная археология. Новые материалы и исследования. М.: ВНИИТАГ, 1991. Вып. 1. С. 218–233.
- Попов Г.В. Из истории древнейшего памятника города Дмитрова // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М.: Наука, 1972. С. 198–216.
- Попов Г.В. Московские художники в Дмитровском княжестве. Конец XIV — первая треть XVI века. М.: Северный паломник, 2007. 237 с.

- ПСРЛ. Т. 4, ч. 1: Новгородская четвертая летопись. М.: Языки русской культуры, 2000. 728 с.
- ПСРЛ. Т. 6: Софийские летописи. СПб.: Тип. Э. Праца, 1853. 358 с.
- ПСРЛ. Т. 6, вып. 1: Софийская первая летопись старшего извода. М.: Языки русской культуры, 2000. 312 с.
- ПСРЛ. Т. 7: Летопись по Воскресенскому списку. М.: Языки русской культуры, 2001. 360 с.
- ПСРЛ. Т. 15: Рогожский летописец. Тверской сборник. М.: Языки русской культуры, 2000. 432 с.
- ПСРЛ. Т. 24: Типографская летопись. М.: Языки русской культуры, 2000. 282 с.
- ПСРЛ. Т. 39: Софийская первая летопись по списку И.Н. Царского. М.: Наука, 1994. 208 с.
- ПСРЛ. Т. 41: Летописец Переславля Суздальского (Летописец русских царей). М.: Археографический центр, 1995. 184 с.
- ПСРЛ. Т. 42: Новгородская Карамзинская летопись. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. 224 с.
- Пятилетова И.В. Дмитровский Успенский кафедральный собор: история и святыни. Дмитров: Успенский кафедральный собор, 2017. 647 с.
- Рындина А.В. Историко-художественное значение изразцов Успенского собора в Дмитрове // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств XIV–XVI вв. М.: Наука, 1970. С. 461–472.
- Соловьев К.А. История и архитектура Успенского кафедрального собора г. Дмитрова: проблема датировки строительства // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: История и политические науки. 2020. № 1. С. 115–126.
- Сорокатый В.М. Деисусный чин начала XV в. из Успенского собора в Дмитрове // Древнерусское искусство. XIV–XV вв. М.: Наука, 1984. С. 243–252.
- Тихомиров М.Н. Город Дмитров от основания города до половины XIX века. [Труды Музея Дмитровского края. Вып. II]. Дмитров: Изд. Дмитровского отделения Союза работников просвещения, 1925. 81 с.
- Хохлова С.П. Успенский собор города Дмитрова (к вопросу об итальянских влияниях в древнерусской архитектуре первой трети XVI века) // Архитектурное наследство. 2009. № 50. С. 137–158.
- Энговатова А.В. Средневековые городские некрополи на территории Дмитровского кремля // КСИА. М.: ИА РАН, 2005. Вып. 219. С. 148–158.
- Яганов А.В., Рузаева Е.И. Успенский собор в Дмитрове. М.: Северный паломник, 2003. 301 с.
- Яганов А.В. О периодизации пространственно-планировочной структуры собора Чудова монастыря 1501–1503 годов // Археология Подмосковья: Материалы науч. семинара. М.: ИА РАН, 2021. Вып. 17. С. 263–273.

#### REFERENCES

- Arenkova Iu.I. About the origin of the tiled reliefs of the Assumption Cathedral in the city of Dmitrov. *Sovetskaia arkheologija (Soviet Archaeology)*, 1967, no. 2, pp. 224–231 (in Russian).
- Beliaev L.A. Spassky “on Ust-Ugra” monastery in the 16<sup>th</sup> century (archeology, history, architecture). *Restavratsiia i arkhitekturnaia arkheologija. Novye materialy i issledovaniia (Restoration and architectural archaeology. New materials and research)*. Moscow, Meiker Publ., 1995, vol. 2, pp. 55–72 (in Russian).
- Beliaev L.A., Elkina I.I. “Tomb of the Romanovs” in the Znamenskaya Church of the Novospassky Monastery: research of 2014. *Kratkie soobshcheniia Instituta arkheologii (Brief*

reports of the Institute of Archaeology). Moscow, Instituta arkheologii Publ., 2016, vol. 245, part 2, pp. 131–149 (in Russian).

Bylov N. *Dmitrovskii Borisoglebskii monastyr'. Istoricheskii ocherk (Dmitrovsky Borisoglebsky Monastery. Historical essay)*. Moscow, Tipolitografiia Efimova Publ., 1905. 44 p. (in Russian).

Cherepnin L.V., Bakhrushin S.V. (eds.). *Dukhovnye i dogovornye gramoty velikikh i udel'nykh kniazei XIV–XVI vekov (Wills and contracts of the great and appanage princes of the 14<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries)*. Moscow, Leningrad, Akademii nauk USSR Publ., 1950. 585 p. (in Russian).

Engovatova A.V. Medieval city necropolises on the territory of the Dmitrov Kremlin. *Kratkie soobshcheniia Instituta arkheologii (Brief reports of the Institute of Archaeology)*. Moscow, Instituta arkheologii Publ., 2005, vol. 219, pp. 148–158 (in Russian).

Gerbershtein S. *Zapiski o Moskovii (Notes on Muscovite Affairs)*. Saint-Petersburg, Tipografiia Bezobrazova i kompanii Publ., 1866. 229 p. (in Russian).

Iaganov A.V., Ruzaeva E.I. *Uspenskii sobor v Dmitrove (Assumption Cathedral in Dmitrov)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2003. 301 p. (in Russian).

Iaganov A.V. On the periodization of the spatial planning structure of the Cathedral of the Chudov Monastery of 1501–1503. *Arkheologiia Podmoskov'ia: Materialy nauchnogo seminara (Archeology of the Moscow region: Materials of a scientific seminar)*. Moscow, Instituta arkheologii Publ., 2021, vol. 17, pp. 263–273 (in Russian).

Il'in M.A. Assumption Cathedral in Dmitrov. *Materialy po istorii russkogo iskusstva. Iskusstvo XVI veka (Materials on the history of Russian art. The art of the 16<sup>th</sup> century)*. Moscow, 1 Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 1928, vol. 1, pp. 8–10 (in Russian).

Khokhlova S.P. Assumption Cathedral of the city of Dmitrov (on the question of Italian influences in Old Russian architecture of the first third of the 16th century). *Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage)*, 2009, no. 50, pp. 137–158 (in Russian).

Leonid, arkhimandrit. A historical sketch of the city of Dmitrov in connection with the history of its cathedral church and monasteries of its region before the 18<sup>th</sup> century. *Chteniia v obshchestve ljubitelei dukhovnogo prosveshcheniia (Lectures in the Society of Lovers of Spiritual Enlightenment)*. Moscow, 1878, no. 4, pp. 17–29 (in Russian).

Milonov N.P. Dmitrov hillfort (Kremlin of the city of Dmitrov). *Sovetskaia arkheologiia (Soviet Archaeology)*, Moscow, Leningrad, 1937, no. 4, pp. 147–168 (in Russian).

Piatiletova I.V. *Dmitrovskii Uspenskii kafedral'nyi sobor: istoriia i sviatyni (Dmitrov Assumption Cathedral: history and shrines)*. Dmitrov, Uspenskii kafedral'nyi sobor Publ., 2017. 647 p. (in Russian).

Pod'iapol'skii S.S. Italian construction masters in Russia at late 15<sup>th</sup> – early 16<sup>th</sup> century according to written sources (experience in compiling a dictionary). *Restavratsiia i arkhitekturnaia arkheologiia. Novye materialy i issledovaniia (Restoration and architectural archaeology. New materials and research)*. Moscow, VNIITAG Publ., 1991, vol. 1, pp. 218–233 (in Russian).

*Polnoe sobranie russkikh letopisei. T. 4, chast' 1. Novgorodskaya chetvertaya letopis' (The Complete collection of Russian Chronicles, vol. 4, part 1)*. Moscow, lazyki russkoi kul'tury Publ., 2000, 728 p. (in Russian).

*Polnoe sobranie russkikh letopisei. T. 6. Sofijskie letopisi (Complete Collection of Russian Chronicles, vol. 6)*. Saint Petersburg, E. Prats Publ., 1853. 364 p. (in Russian).

*Polnoe sobranie russkikh letopisei. T. 6, chast' 1. Sofijskaya pervaya letopis' starshogo izvoda (The Complete collection of Russian Chronicles, vol. 6, part 1)*. Moscow, lazyki russkoi kul'tury Publ., 2001, 312 p. (in Russian).

*Polnoe sobranie russkikh letopisei. T. 7. Letopis' po Voskresenskomu spisku (The Complete collection of Russian Chronicles, vol. 7)*. Moscow, lazyki russkoi kul'tury Publ., 2001, 360 p. (in Russian).

*Polnoe sobranie russkikh letopisei. T. 15. Rogozhskii letipisets. Tverskoi sbornik (The Complete collection of Russian Chronicles, vol. 15)*. Moscow, lazyki russkoi kul'tury Publ., 2000, 432 p. (in Russian).

*Polnoe sobranie russkikh letopisei. T. 24. Tipogrfskaya letopis' (The Complete collection of Russian Chronicles, vol. 24)*. Moscow, lazyki russkoi kul'tury Publ., 2000, 282 p. (in Russian).

*Polnoe sobranie russkikh letopisei. T. 39. Sofijskaya pervaya letopis' po spisku I.N. Tsarskogo (The Complete collection of Russian Chronicles, vol. 39)*. Moscow, Nauka Publ., 1994, 208 p. (in Russian).

*Polnoe sobranie russkikh letopisei. T. 41. Letopisets Pereslavlya Suzdalskogo (The Complete collection of Russian Chronicles, vol. 41)*. Moscow, Arkheograficheskii tsentr Publ., 1995, 184 p. (in Russian).

*Polnoe sobranie russkikh letopisei. T. 42. Novgorodskaya Karamzinskaya letopis' (The Complete collection of Russian Chronicles), vol. 42*. Sankt-Peterburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2002, 224 p. (in Russian).

Popov G.V. From the history of the oldest monument of the city of Dmitrov. *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia kul'tura domongol'skoi Rusi (Old Russian art. The artistic culture of pre-Mongol Russia)*. Moscow, Nauka Publ., 1972, pp. 198–216 (in Russian).

Popov G.V. *Moskovskie khudozhniki v Dmitrovskom kniazhestve. Konets XIV – pervaiia tret' XVI veka (Moscow artists in the Dmitrov Principality. Late 14<sup>th</sup> – the first third of the 16<sup>th</sup> century)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2007. 237 p. (in Russian).

Ryndina A.V. Historical and artistic significance of the tiles of the Assumption Cathedral in Dmitrov. *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia kul'tura Moskvy i prilozhashchikh k nei kniazhestv XIV–XVI vekov (Old Russian art. The artistic culture of Moscow and the adjacent principalities of the 14<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 1970, pp. 461–472 (in Russian).

Solov'ev K.A. The history and architecture of the Assumption Cathedral of the city of Dmitrov: the problem of construction dating. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Serii: Istoriia i politicheskie nauki (Bulletin of the Moscow State Regional University. Series: History and Political Sciences)*, 2020, no. 1, pp. 115–126 (in Russian).

Sorokatyi V.M. Deesis of the beginning of the XV century from the Assumption Cathedral in Dmitrov. *Drevnerusskoe iskusstvo XIV–XV vekov (Old Russian art of the 14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 1984, pp. 243–252 (in Russian).

Tikhomirov M.N. *Gorod Dmitrov ot osnovaniia goroda do poloviny XIX veka. [Trudy Muzeia Dmitrovskogo kraia. Vypusk II] (The city of Dmitrov from the foundation of the city to the half of the 19<sup>th</sup> century. [Proceedings of the Dmitrov Krai Museum. Issue 2])*. Dmitrov: Dmitrovskogo otdeleniia Soiuza rabotnikov prosveshcheniia Publ., 1925. 81 p. (in Russian).

Voronets M., Voronov V. Tiled Crucifixes of the Assumption Cathedral in Dmitrov. *Sbornik statei v chest' grafini Uvarovoi (Collection of articles in honor of Countess Uvarova)*. Moscow, Tovarischestvo skoropechatni Levenson Publ., 1916, pp. 87–97 (in Russian).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Яганов Андрей Викторович — научный сотрудник, Институт археологии РАН, ул. Дм. Ульянова, 19, Москва, Российская Федерация, 117292. yagav@yandex.ru  
 Рузаева Екатерина Ивановна — младший научный сотрудник, Институт археологии РАН, ул. Дм. Ульянова, 19, Москва, Российская Федерация, 117292. ruzaeva-ei@mail.ru

#### AUTHORS

Yaganov, Andrey Viktorovich — research assistant Institute of Archaeology Russian Academy of Sciences, ul. Dm. Ulyanova, 19, Moscow, 117292, Russian Federation. yagav@yandex.ru  
 Ruzayeva Ekaterina Ivanovna — junior research assistant Institute of Archaeology Russian Academy of Sciences, ul. Dm. Ulyanova, 19, Moscow, 117292, Russian Federation. ruzaeva-ei@mail.ru



*О.А. Захарова*

Юбилейная конференция, посвященная 100-летию научно-хранительского отдела «Музеи-соборы»

С 25 по 27 октября 2022 г. в Мироваренной палате Патриаршего дворца прошла юбилейная конференция, посвященная 100-летию отдела «Музеи-соборы» — одного из старейших хранительских отделов Музеев Московского Кремля.

В столетней истории отдела выделяются два больших этапа. Первый приходится на 1920–1930-е гг., когда были заложены основные направления его деятельности. В ведение отдела «Музей Кремлевских соборов», позже — «Памятники Кремля»<sup>1</sup>, образованного в 1922 г. из сотрудников Комиссии по приему церковного имущества Московского Кремля, попали соборы, церкви, дворцы, монастыри, башни и стены Кремля (всего — 34 здания) [Качалова, 2002. С.183]. Первыми задачами были сохранение и реставрация самих зданий и художественных памятников, исторически принадлежавших этим комплексам, так как на протяжении 1920-х несколько раз были сделаны попытки изъятия произведений искусства, в том числе и прежде всего — из драгоценных металлов, — в Помгол, Гохран, Госторг, Антиквариат. Наиболее яркой фигурой этого периода стал первый заведующий отделом Н.Н. Померанцев — всесторонне образованный человек, сотрудник Комиссии по сохранению и раскрытию древних памятников, знаток музейного дела и собиратель древнерусского искусства. С его именем также связан вывоз погибающих памятников из ризницы превращенного в лагерь Соловецкого монастыря: они получили приют в кремлевском собрании. Н.Н. Померанцев и архитектор Д.М. Сухов предпринимали отчаянные попытки спасения Чудова и Вознесенского монастырей. В начале 1930-х гг. первый состав отдела был подвергнут «чисткам», Н.Н. Померанцев переведен на другую работу и позже репрессирован, а в 1936 г. отдел был упразднен [Там же. С.183].

Второй этап — современный — начался в 1962 г., когда отдел под именем «Памятники Кремля» был воссоздан вскоре после передачи Музеев Кремля из ведомства Комендатуры под управление Министерства культуры СССР<sup>2</sup>. Воссоздание отдела сопровождалось возрождением большинства направле-

<sup>1</sup> Или «Управление музеями-соборами Кремля» [Петухова, 2002. С.23].

<sup>2</sup> Для посетителей Успенский и Архангельский соборы были открыты уже в 1955 г.

ний деятельности, определенных еще в 1920-е гг. Для 1960-х гг. основной задачей было проведение полной инвентаризации фондов, оказавшихся в зоне ответственности «Памятников Кремля». Заново составлялись топографические описи, зафиксировавшие происхождение вещей, и прежде всего икон, из того или иного собора или дворца, либо — других церквей Кремля, упраздненных в связи с революционными событиями или уничтоженных в конце 1920-х гг., как храмы Чудова и Вознесенского монастырей. Эта работа велась под руководством профессиональных искусствоведов, выпускниц Московского университета О.В. Зоной и Т.Б. Уховой, возглавлявших отдел соответственно с 1963 по 1968 и с 1968 по 1984 г. Для этого направления деятельности был особенно важен приход в отдел уже опытного сотрудника и знатока древнерусских памятников Н.А. Маясовой, ранее служившей в Сергиево-Посадском (тогда — Загорском) музее, а также — возвращение в Кремль после долгого перерыва В.Н. Иванова, возглавлявшего «Памятники Кремля» в довоенный период и теперь занявшего должность заместителя директора по научной работе. Одновременно сотрудники были заняты созданием первых научных экспозиций в соборах и Патриаршем дворце, устройством временных выставок, составлением методических разработок для экскурсий, подготовкой и изданием популярной литературы, в том числе первых в советский период путеводителей по соборам. Тогда же было положено начало научной каталогизации собрания икон, масляной живописи и деревянной скульптуры, продолжающейся до настоящего времени. Принципы каталогизации вырабатывались в процессе раскрытия и натурального изучения памятников, их истории, в тесном взаимодействии с реставраторами и коллегами из других музеев и научных учреждений. В частности, при работе с иконами за основу был взят принцип принадлежности памятника тому или иному собору или церкви. Основная тяжесть начального этапа этой работы, в том числе — выработка приемов музейного и научного описания памятника — легла на плечи молодых сотрудников, преимущественно выпускников МГУ, пришедших на работу в отдел во 2-й половине 1960-х — начале 1970-х гг.: И.Я. Качаловой, Т.В. Толстой, Е.Я. Остащенко, Н.Д. Маркиной, Л.А. Щенниковой, И.А. Журавлевой, И.М. Соколовой, В.Г. Чубинской, Т.С. Борисовой. Эти специалисты наряду с пришедшими позже Т.Б. Власовой, В.А. Меньяло и Т.Е. Самойловой, отдавшие музейной работе многие десятилетия своей жизни, до сих пор составляют плеяду авторитетных исследователей в области древнерусского искусства. Их знания и профессиональные навыки оттачивались в ежедневном общении с «живыми» памятниками.

Еще одним направлением деятельности отдела с начала 1960-х гг. стала реставрация стенописи в кремлевских храмах, не прекращающаяся и в настоящее время. Для этих работ привлекались и привлекаются наиболее авторитетные в этой области организации. В 1960-е гг. это были Центральные научно-реставрационные мастерские (ЦНРМ), а с 1970-х гг. — Межобластное научно-реставрационное художественное управление (МНРХУ).

В начале 1990-х гг. после кардинальных перемен, произошедших в жизни нашей страны, отдел был призван к активному взаимодействию с Русской

православной церковью, поскольку в соборах были восстановлены богослужения.

В 1990–2010-е гг. сотрудники «Музеев-соборов» являлись кураторами успешных выставочных проектов, реализованных с участием других музеев России и получивших отражение в каталогах. Наибольший резонанс вызвали выставки «Москва и греческая культура» (1997, кураторы Е.Я. Осташенко, Т.В. Толстая и др.), «Иконописцы царя Михаила Романова» (2007, куратор В.А. Меняйло), «Вера и Власть: эпоха Ивана Грозного» (2007–2008, куратор Т.Е. Самойлова), «Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря» (2012, куратор Т.Е. Самойлова), «Великий князь и государь всея Руси Иван III» (2013, куратор Т.Е. Самойлова), «Закат династии. Последние Рюриковичи. Лжедмитрий» (2021, кураторы С.П. Орленко и Ю.М. Зыбалов). Очень значимыми событиями стали также два выставочных проекта, посвященные реставрации в Музеях Кремля (2013 и 2019 гг., кураторы И.М. Соколова, Т.В. Атамуратова, И.А. Масленникова).

Программу конференции составили два основных тематических блока.

Первый был связан с историей отдела, его персоналиями и деятельностью на разных этапах и направлениях музейной жизни. Тематика докладов отразила ее интенсивность и многогранность. Конференцию открыло выступление И.Я. Качаловой, возглавлявшей отдел в конце 1980-х — начале 2000-х гг. В жанре «живого рассказа» она поделилась своими воспоминаниями о малоизвестных страницах истории отдела. Другие доклады первого дня были посвящены довоенному периоду его истории. Е.Н. Сергеева на основании материалов, хранящихся в Отделе рукописных и графических фондов Музея, выстроила хронику первых лет жизни отдела под руководством Н.Н. Померанцева, обнаружив ранее неизвестные документы. Т.В. Атамуратова рассказала о недолгом периоде середины 1920-х гг. (до 1929 г.), когда в ведении отдела были кремлевские монастыри, Чудов и Вознесенский, включенные в процесс создания нового музея как особые культурные объекты и выставочные пространства. М.К. Павлович сделала сообщение о В.Н. Иванове как одном из руководителей отдела в самые трудные времена его существования в первой половине 1930-х гг. И.А. Алексеев представил этапы существования Патриаршего дворца — «Никоновских палат» — в качестве музейного пространства, последовательно охарактеризовав концепции создававшихся для него экспозиций с 1930-х гг. по начало XXI в. Сообщение И.Л. Кызласовой было посвящено выдающемуся реставратору древнерусской живописи и художнику, выходцу из иконописной мастерской, В.О. Кирикову, с работой которого связана реставрация происходящих из Успенского собора икон «Св. Георгий» с образом «Богоматери Одигитрии» на обороте конца XI — начала XII в., «Спас на престоле, с припадающим Варлаамом Хутынским» конца XIV — начала XV в. и «Петр и Павел» первой четверти XV в.

Второй день конференции в значительной степени был посвящен современной истории отдела, начавшейся в 1962 г. и тоже связанной в ряде своих сюжетов с личностью Н.Н. Померанцева, являвшегося в этот период научным

консультантом и членом Ученого совета музея. Ю.М. Зыбалов рассказал о его роли в истории музеефикации церкви Ризоположения, сделав акцент на позиции Померанцева, настаивавшего на необходимости сохранения временного единства ансамбля иконостаса, которая осталась актуальной до настоящего времени. И.А. Масленникова представила уникальные сведения об истории реставрации стенописи Золотой Царицыной палаты Большого Кремлевского дворца, у истоков которой также стоял Николай Николаевич еще в 1920-е гг., он же — как консультант — курировал эти работы в послевоенный период. Рассказ об очень значимых и уже ушедших людях отдела продолжили Е.В. Исаева и О.А. Захарова. Е.В. Исаева посвятила свой доклад талантливому исследователю и основоположнику изучения орнамента древнерусской рукописной книги в Музеях Кремля Татьяне Борисовне Уховой, возглавлявшей отдел «Памятников» с 1968 по 1984 г. О.А. Захарова обратилась к личности и научному наследию О.В. Зоной — первого заведующего возрожденного отдела, позже — его старшего научного сотрудника, труды которой являются основой современного этапа изучения стенописи Успенского собора. Л.А. Щенникова в жанре рассказа-воспоминания представила эмоциональное повествование о непростых буднях хранителя Благовещенского собора, которым ей довелось быть в период реставрации собора конца 1970-х — начала 1980-х гг. И.А. Журавлева рассказала о недолгом, но очень интересном периоде устройства временных выставок на северо-западной галерее Благовещенского собора. Эти выставки были подготовлены молодыми сотрудниками отдела с 1997 по 2002 г.

Второй тематический блок был посвящен актуальным проблемам изучения памятников, находящихся в ведении «Музеев-соборов». Он объединил выступления самых опытных и авторитетных сотрудников, отдавших работе в отделе многие десятилетия своей жизни, а также — приглашенных исследователей, научные интересы которых связаны с соборами и их убранством. Кроме того, со своими докладами и сообщениями выступили действующие сотрудники отдела.

Благовещенскому собору посвятили свои выступления И.А. Стерлигова и О.Г. Мироненко. И.А. Стерлигова (в соавторстве с Т.А. Туовой) наметила основные этапы еще ненаписанной истории бытования и экспонирования крестов-мощевигов и пангий из ризницы Благовещенского собора на протяжении XVII–XIX вв., и вплоть до 1922 г., когда к ним был проявлен особый интерес в связи с изъятием церковных ценностей в Помгол. При участии Н.Н. Померанцева и его коллег эти вещи были спасены.

В докладе О.Г. Мироненко была внимательно прослежена история изучения стенописи Благовещенского собора и сформулированы основные проблемы, с которыми сталкиваются ее современные исследователи, в частности, — проблема датировки существующих росписей, в последнее время подвергшейся попыткам пересмотра в пользу более поздней по отношению к середине XVI в. дате.

Основные этапы реставрации стенописи Архангельского собора на протяжении XVIII–XX вв., включая 1960–1990-е гг., когда реставрация стенопи-

сей соборов была одним из основных направлений деятельности «Музеев-соборов», представила в своем выступлении Ю.Н. Бузыкина. Авторскую манеру Назария Истомина Савина, создававшего иконы для церкви Ризположения, охарактеризовала в своем докладе О.А. Цицинова, в результате чего в иконах праздничного ряда иконостаса ей удалось отделить авторские вещи мастера от написанных другими изографами.

Наибольшее количество сообщений было посвящено иконам и монументальной живописи Успенского собора. Т.С. Борисова в результате сравнения программ парных икон митрополитов Петра и Алексея, происходящих из Успенского собора и связываемых с творчеством Дионисия, подтвердила их датировку 1480-ми гг. и предположила, что они предназначались для размещения в алтаре собора. Е.Я. Остащенко, исходя из выявленных ею этапов развития стиля искусства второй половины XV в., обосновала принадлежность большинства ранних росписей Успенского собора 1480-м гг., времени создания под руководством Дионисия первого иконостаса собора и ряда других икон, принадлежащих его первоначальному убранству (в частности, «Митрополит Петр, с житием» и «Преподобный Сергий Радонежский, с житием»). Т.В. Толстая на основе данных описей и других письменных источников реконструировала этапы изменения облика местного ряда иконостаса Успенского собора в XVII в. Т.Е. Самойлова в своем докладе предложила и обосновала новую датировку иконы «Апокалипсис» из Успенского собора Кремля, предположив, что ее мастер был знаком с иллюстрациями Боттичелли к «Божественной комедии» Данте, созданными в 1492–1500 гг.

Проблемы изучения монументальной живописи объединили доклады А.С. Преображенского, А.Г. Баркова и С.А. Трофимовой. А.С. Преображенский обратил внимание на значительный временной разрыв между строительством на Руси храмов, связанных с итальянской традицией — и прежде всего Успенского и Архангельского соборов, — и датами их первого полного украшения монументальной живописью. Им была высказана гипотеза, согласно которой причиной значительной временной дистанции между построением и росписью могла быть принципиально новая архитектура храмов, родившаяся в результате работы в Московском государстве приглашенных итальянских мастеров и воспринимавшаяся как уникальный художественный образ, построенный на концепции интерьера, свободного от сплошной фигуративной росписи. А.Г. Барков представил подробный аналитический отчет об открытиях в соборе ранее неизвестных росписей, которые произошли в 2017–2022 гг. благодаря комплексной реставрации собора. Новые участки ранее известных композиций и новые сцены и фигуры конца XV и XVII вв. были обнаружены в древнем Похвальском приделе, на западных гранях алтарных столбов и стене за главным иконостасом. В презентации была показана первая цифровая реконструкция пространственной организации восточной части собора, центром которой были утраченный иконостас Дионисия и новооткрытые росписи на алтарных столбах и стене за иконостасом. С.А. Трофимова проанализировала генезис и смысл редкой иконографической особенности декорации

центрального купола Успенского собора, которая представляет собой кольцо из Небесных сил, обрамляющее образ Христа Вседержителя.

Т.В. Житкова представила новый памятник из фонда иконописи Музеев Кремля: частично раскрытую из-под записей икону Христа Вседержителя в окладе, которую она предположительно датировала первой половиной XVII в.

К юбилейной дате сотрудниками отдела в содружестве с коллегами из Научного архива и «Музейного видео» был подготовлен фильм: «Отдел „Музей-соборы“. Из века в век». В сенях Патриаршего дворца была открыта выставка «Отдел „Музей-соборы“: 100 лет истории, служения, памяти» (кураторы О.Г. Мироненко, Е.Н. Сергеева), представившая историю отдела с момента его создания и до настоящего времени. Экспозицию составили документы, фотографии и негативы из архива Музеев Кремля и частных собраний, повествующие о первом периоде истории отдела с 1922 по начало 1930-х гг. и его сотрудниках. В Мультимедийный раздел были включены фотоматериалы, освещающие наиболее значимые работы по каждому собору с 1950 по 2020-е гг. В Мироваренной палате проходила выставка печатных трудов, авторами которых стали сотрудники отдела во 2-й половине XX — начале XXI в. Выставка была подготовлена Научной библиотекой Музеев Кремля. Главное место было отведено академическим каталогам собрания икон, масляной живописи и деревянной скульптуры, которые увенчали научные изыскания целого поколения сотрудников отдела и явились заметной вехой в развитии науки о древнерусском искусстве.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Качалова И.Я. История отдела памятников Кремля // ФГУ «Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Сокровищница России. Материалы и исследования. Вып. XIV. М., 2002. С. 178–195.
- Петухова А.В. Музей в Кремле как Государственное учреждение // ФГУ «Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Сокровищница России. Материалы и исследования. Вып. XIV. М., 2002. С. 12–29.

#### REFERENCES

- Kachalova I. Ya. History of the Department of the Kremlin Monuments. *Gosudarstvennye Muzei Moskovskogo Kremli: Materialy i issledovaniia (State Museums of the Moscow Kremlin: Materials and Research)*. Moscow, 2002, vol. XIV, pp. 178–195 (in Russian).
- Petuhova A. V. The Kremlin Museum as a State Institution. *Gosudarstvennye Muzei Moskovskogo Kremli: Materialy i issledovaniia (State Museums of the Moscow Kremlin: Materials and Research)*. Moscow, 2002, vol. XIV, pp. 12–29 (in Russian).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Захарова Ольга Александровна — научный сотрудник, Музеи Московского Кремля, Кремль, Москва, Российская Федерация, 103132. zakharova@kremlin.museum.ru

#### AUTHOR

Zakharova, Olga Aleksandrovna — researcher, Moscow Kremlin Museums, Kremlin, 103132 Moscow, Russian Federation. zakharova@kremlin.museum.ru

Всероссийская научная конференция «Судьбы средневековой традиции в петровское время», 25–26 октября 2022 года

Сектор Древнерусского искусства ГИИ провел 25–26 октября 2022 г. всероссийскую научную конференцию «Судьбы средневековой традиции в петровское время», приуроченную к 350-летию первого российского императора Петра I. Несмотря на юбилейный повод, задачей было не столько «отпраздновать» очередную дату, сколько поставить новые вопросы, взглянуть на известные факты и памятники в новых ракурсах, предложить новые сквозные хронологические обзоры тех и иных явлений, так же как и выявить ранее неизвестные или не привлекавшие внимания исследователей факты и памятники.

Задачей конференции было показать процесс обновления с разных сторон и в различных ракурсах, поэтому ее важной особенностью стала принципиальная междисциплинарность, разноплановость тем и их разномастшбность: мы приветствовали смену оптики от широкого обзора до исследования одного небольшого, но малоизвестного памятника и не настаивали на жестких хронологических границах — хотя за основу был взят «московский» период царствования Петра Алексеевича, в некоторых случаях доклады касались и начала XVII, и конца XVIII в., авторы пользовались даже отсылками к искусству XI в. и более раннему. Такой подход позволил дать мозаичную, но многоаспектную и перспективную картину — она представляется, в той или иной мере, продуктивной для развития исследований искусства рубежа XVII–XVIII вв. В общей сложности конференция включила 21 доклад от ведущих профессионалов в различных областях. Помимо московских специалистов, в работе участвовали ученые из Архангельска, Великого Новгорода, Ростова и Ярославля.

Разномастшбность тематики докладов показала себя, начиная с серии выступлений, посвященных живописи. А.С. Преображенский взглянул на тему развития портретной живописи в русском искусстве второй половины XVII в. с новой стороны — изучив портреты в пространстве храмов, икон, церковных предметов. Среди знаменитых произведений, таких как «Насаждение Древа государства Российского», были показаны и менее известные, к примеру, икона Алексия Человека Божия из ГТГ с изображением в молитвенном предстоянии фигуры, которую можно предварительно идентифицировать как более позднее изображение царевича Алексея Петровича.

Не менее масштабный обзор, от живописного ансамбля Введенского собора Толгского монастыря до ростовских и вологодских памятников 1720-х гг., содержался в докладе Т.Л. Никитиной. Т.Л. Никитина познакомила слушателей как с хронологией, так и с визуальным рядом и особенностями ростово-ярославской живописи времени 1690–1720-х гг. В этот период нарастает яркость, дробность и нарративность композиций, появляются новые сюжеты,

восходящие как к живописи собора Толгского монастыря, так и к росписи Успенского собора Ярославля (речь о сюжете Явления Богоматери перед апостолами по Успении). Не менее интересны исторические нюансы, в частности связь ряда сюжетов со старообрядческой полемикой, будь то укрупненное изображение рук с двуперстным благословением или подчеркнуто детализированное изображение Пира блудного сына из Библии Пискатора.

Несколько другому роду обзора памятников были посвящены доклады, связанные с историей благочестия Петра I и императорской семьи. М.А. Маханько рассказала о перевозе московских святынь к новому петербургскому двору, прежде всего в составе имущества женщин царской семьи, и об их последующем бытовании. Данная практика хорошо иллюстрирует связность эпох и наследуемость культуры, особенно связанной с почитанием старых семейных святынь.

Доклад Т.М. Кольцовой был посвящен деятельности Петра I на Русском Севере: царским вкладам, основанию крепостей и проч.; так же как и не менее важной для этих земель активности архиепископа Холмогорского и Важского Афанасия. Сообщение включило в себя внушительный документированный обзор реликвий, привезенных на Север и созданных там; среди памятников благоволения царской семьи — не только штандарт Иерусалимского флага Петра I, но и серебряный голубь, подаренный царевной Софьей, и многие другие предметы. «Побочным» эффектом строительства петровского флота стало формирование северных артелей резчиков по дереву: время, свободное от работы на стапелях, мастера посвящали украшению иконостасов. Между тем части иконостасов нередко привозили из Москвы; но золотили уже на Севере. Архиепископ Афанасий также создает крупную живописную мастерскую (около 20 мастеров). По признанию Т.М. Кольцовой, именно к докладу удалось установить происхождение иконы Зосима и Савватий с монастырем в житии с изображением приезда Петра I на Соловки в 1702 г. — икона происходит из Николо-Карельского монастыря, при Никольском порте, более древнем, чем Архангельский.

Отдельный блок составили доклады, посвященные произведениям декоративно-прикладного искусства, истории их бытования и атрибуции. В докладе И.А. Стерлиговой рассмотрены царские приклады к иконам: от монет-подвесов, до цат и корун, начиная от истоков данной практики, восходящих к византийской и романской традиции — в частности, обычаю коронования статуи Богоматери папой римским, — и древнерусским памятникам домонгольского времени. Основным сюжетом сообщения стала трансформация традиции царских прикладов в петровское время: практика прикладов не исчезает полностью, но изменяется. Полностью отказываются от привесов-монет, старые украшения снимают и заменяют, нередко используя те же драгоценности, новыми ансамблями, трактованными «в духе времени», вероятно, по барочной моде. В то же время происходит переоценка церковных драгоценностей, которые разделяются на «курьезные», вызывающие исторический интерес — таким образом намечается тенденция к «музеефикации» старины.

В.В. Игошев предложил обоснованную датировку и атрибуцию Корсунского креста из Переславля, связав его создание со строительством и освящением собора Никольского монастыря «На болоте» и деятельностью бывшего расколоучителя, а затем сторонника никонианства, митрополита Питирима. Сообщение включало обзор истории Корсунских крестов, известных на Руси, что важно, в частности, потому, что в XIX в. переславский крест датировали очень разным временем, включая XI в. Изготовление запрестольного Корсунского креста могло быть, по версии В.В. Игошева, мотивировано полемикой Питирима со старообрядцами Керженского монастыря; значимой для такой полемики могла быть, в частности, равноконечная форма креста. Появление на поверхности дробниц-мощевиков, не типичное для запрестольных крестов, в отличие от напрестольных, также может быть попыткой заручиться поддержкой святых в полемике, направленной против старообрядцев.

Больше сорока церковных предметов, созданных в Ярославле в конце XVII в., были объединены А.В. Зубатенко в одну группу на основании сходства их очень качественного и детализированного исполнения. Помимо пышной и тщательной, роскошной чеканки, свойственной и другим ярославским вещам этого времени, предметы связывает между собой убедительность изображения фигур и «реалистичная», «почти портретная» трактовка лиц. К сожалению, идентифицировать мастеров не удастся: известно более 200 имен ярославских серебряников, но нет ни рядных записей, ни подписных вещей, которые позволили бы так или иначе связать группы вещей с мастерскими. Участники обсуждения пришли к выводу: указывать на сходство почерка — продуктивный путь изучения памятников, но определить, относятся ли вещи к работе одной мастерской или нескольких, и даже уточнить, работали ли над чеканкой и гравировкой одни и те же мастера, невозможно.

Доклады, посвященные истории архитектуры, также в той или иной степени представляли обзоры и тематические срезы. М.В. Вдовиченко рассказала о типологии «вписанного креста» и ее новом ответвлении, в котором четыре столпа свободно располагаются в интерьере, а иконостас приложен к восточной стене. Автор указывает на царский собор Покрова в Измайлове как на первопамятник, несмотря на то, что известны два других храма с четырьмя свободными столбами: Рождественский собор в Солигаличе и Крестовоздвиженский собор в Романове, которые имеют более ранние даты начала строительства (1668 и 1658 соответственно). По словам М.В. Вдовиченко, типология сопоставима по значению с другими новациями архитектуры конца XVII в., такими как собор Донского монастыря.

М.А. Мерзлютина сосредоточилась на типологии традиционного пятиглавого бесстолпного четверика и новаторского храма восьмерик на четверике в сочетании с осевой композицией «кораблем». Предварив сообщение экскурсом развития обоих вариантов объемно-пространственного решения для второй половины — конца XVII в., автор посвятила свой доклад двум утраченным, и потому малоизвестным, храмам Нижнего Новгорода: церкви Благовещения (1696–1697) и Св. Георгия (1702), — которые она фактически

вводит в контекст истории архитектуры конца века. Были показаны чертежи 1920-х гг. обоих памятников, хранящиеся в нижегородском музее, и сделан обзор как предшествующих, так и последующих аналогий, причем одним из прообразов Благовещенской церкви названа церковь Григория Неокессарийского на Полянке — благодаря фризу полихромных изразцов и осевой композиции, а Георгиевская церковь оказывается одним из очень качественных представителей своего направления.

Доклад Ю.В. Тарабариной был посвящен предыстории безопорных залов со сводами на распалубках. Действительно масштабные безопорные пространства появляются в конце XVII в. — в частности, в трапезных Симонова, Новодевичьего, Троице-Сергиева, Высокопетровского монастырей. В процессе обсуждения Г.С. Евдокимов высказал предположение, что это стало возможным благодаря появлению русских заводов по производству железа и, соответственно, удешевлению материала — что надо признать очень вероятным. Но не менее важен сам процесс поиска новой типологии. По версии автора доклада, одним из первых примеров большепролетных пространств, связанным с готико-ренессансными прообразами, мог стать Золотой Чердак Теремного дворца. Выявлено три памятника, они почти полностью совпадают в размерах (14,5 × 7,5 м, что лишь немного крупнее Теремка): это трапезные церкви Федора Студита у Никитских ворот, собора Алексеевского монастыря в Чертолье и собора Печерского монастыря в Нижнем Новгороде. Все они связаны с работой подмастерий каменных дел или с царским и патриаршим заказом.

А.В. Можаяев, изложив подробную хронологию гражданской архитектуры от 1682 г. до конца XVII в., акцентировал значение фигуры князя В.В. Голицына, главы Посольского приказа, и, сославшись на статью М.В. Вдовиченко, посвященную истории строительства Набережных приказов, сопоставил с Поместным приказом изображения собственного дома Голицына на Охотном Ряду: его второй и, вероятно, деревянный третий этаж и лестницу, которую автор, в противовес открытому круглому маршу в реконструкции Д.П. Сухова, представляет в виде круглой лестничной башни, подобной башне Поместного приказа и множеству башен в палатах царевен к северу от Теремного дворца. Для второй части хронологии, связанной с Великим посольством 1698 г., А.В. Можаяев считает показательной историю строительства Монетного двора, нижняя часть которого была завершена и начала функционировать в 1697 г., а верхняя достраивалась позднее и обладает иными стилистическими признаками. Исходя из гипотезы, что Монетный двор так и не был достроен к 1703 г., автор предложил его реконструкцию как симметричного здания с шатром по центру. Завершением доклада стал обзор московских палат, построенных после 1701 г. и, вероятно, восходящих к зданию Монетного двора. Общие черты: симметрия фасада, расположение проездной арки по центру и разделение окон колонками; впрочем, к 1712 г. владение декором Нового времени становится намного более уверенным.

Объемный обзор типологии деревянных храмов от конца XVII до конца XVIII в., был предложен в докладе И.Н. Шургина. Начиная от известного

феномена ярусных композиций (церкви Иоанна Богослова на Ишне, Тихвинской церкви в Торжке, церкви Иоанна Предтечи Ширкова погоста), автор переходит к типу церквей с четырехскатной кровлей и ступенчатой ярусной главой, которые подобны бесстолпным каменным храмам и, вероятно, воспроизводят их. Такие примеры обнаруживаются и в Ногинске, и в Боровске, вероятно, они были распространены в Москве, но встречаются и на Соловках. В клетских церквях этого времени также встречаются ярусные барабаны глав и имитации лотковых сводов. Кроме того, в петровское время продолжают свое существование шатровые церкви «восьмерик на четверике», восходящие к типологии XVI в. — их строят до конца XVIII в. В XVIII в. также появляются варианты совмещения шатра и ярусности, примером которого может служить утраченная недавно церковь Успения в Кондопоге, характерная для своего региона. Наконец, самый пышный вариант типологии XVIII в. — храмы с четырьмя прирубями, над которыми ступенчато нарастают бочки с главами, самый известный пример таких храмов — церковь Преображения в Кижях. Из этого ряда выпадает отчетливый голландизм деревянной церкви Петра и Павла (1719) в Петрозаводске. Подобную же схему построения объемов дает нам церковь Тихвинского погоста под Ферапонтово (1755); ее отличает устройство в западной части двух «лестничных башен», собранных в кубический объем; входы расположены с боковых сторон. И.Н. Шургин определяет деревянную архитектуру конца XVII — XVIII в., в противовес понятию «фольклорная», как «народную»: она развивалась, в значительной степени, самостоятельно, впитывая часть новаций, но в целом придерживаясь известных вариантов типологии, а после запрета строительства деревянных церквей при Павле I была утрачена из-за перерыва в работе и распада артелей.

Отдельный блок составили доклады, посвященные истории царских резиденций. Рассказ М.В. Николаевой раскрыл нюансы религиозной жизни малолетнего царевича Петра в хоромы, построенных для царицы Натальи Кирилловны вместе с церковью Петра и Павла, чей иконостас был выполнен мастерами Оружейной палаты по образцу иконостаса церкви Воскресения Словущего и которую юный Петр предпочитал другим дворцовым храмам. Религиозная жизнь царского двора была очень насыщенной и лишь позднее, после смерти матери в 1694 г., Петр стал решительно сокращать «время церкви». В докладе содержалось много архивных подробностей об обустройстве царских хором, в том числе о росписи полотен для стен и стеклярусе, который планировалось «насыпать по холсту».

История восстановления подмосковных царских дворцов перед коронацией Екатерины I стала темой доклада А.В. Топычканова. Основываясь на ранее малоизученных архивных данных (многие материалы на последние 30 лет не просматривали ни разу) автор показал, что, с одной стороны, в 1690-е начинается «исход» царской семьи из Кремля. Те царевны и царицы, которых не постригли в монастырь, отправляются в подмосковные дворцы: Прасковья Федоровна — в Измайлово, Наталья Алексеевна — в старый Преображенский дворец. Судя по документам, дворцы требовали ремонта минимум раз в 2 года;

но для некоторых комплексов считался достаточным простой ремонт, в то время как для других — Коломенского, Измайловского, Преображенского — в конце 1710-х гг., как и для Кремлевского дворца, царь потребовал ремонта с восстановлением «прежнего вида», что, вероятно, было связано с подготовкой к коронации Екатерины I.

С позиции Л.А. Беляева, рубеж XVII–XVIII вв. вовсе не существует как резкий перелом, а развитие культурного пространства с точки зрения археологии продолжалось непрерывно между серединой XVII и второй половиной XVIII в. (1657–1771 гг.). К примеру, случаи обозначения даты смерти одновременно от Сотворения мира и от Рождества Христова, созвучные европейским спорам о временном отсчете, встречаются с середины столетия. В то же время в середине XVIII в. можно встретить надгробие, шрифт которого оформлен созвучно XVII в., орнамент отсутствует, и только дата от РХ говорит о принадлежности к позднему времени. Все это указывает на то, что указы не всегда соблюдались, традиции проявляли жизнеспособность, новшества давали о себе знать несколько ранее, чем мы предполагаем.

Специальный сюжет составили доклады, посвященные недавним архивным и реставрационным исследованиям отдельных памятников архитектуры конца XVII в. О.Г. Ким осветила историографию палат дьяка Украинцева в Хохловском переулке, Г.С. Евдокимов рассказал о реставрационном исследовании памятника, проведенном архитектурной мастерской «Гинзбург Архитектс». Палаты Украинцева расположены на углу Хохловского переуллка, на склоне берега речки Рачки, на сложном рельефе со значительным перепадом высот. Вероятно поэтому, вопреки существовавшим ранее гипотезам о палатах князя Одоевского 1660-х гг., участок не был застроен до конца XVII в. Наиболее вероятная дата постройки дома — конец XVII в. Этот вывод происходит из документальной истории: жалованье Е.И. Украинцева, фактического главы Посольского приказа, в конце 1680-х повысилось в достаточной мере для покупки участка и строительства палат. Датировку подтверждают и особенности архитектуры дома: очень простой, рациональной, раннепетровской, с минимальным декором в виде рамочных обрамлений окон и консолей карниза. Вероятно, откликом на сложный рельеф стало обилие металлических креплений в кирпичной кладке, притом что кирпич использовался не лучшего качества. Одна из особенностей дома — четыре круглых столба в палатах нижнего яруса. Прослеживается три строительных периода, незначительно отстоящих друг от друга.

Другой памятник, представленный на конференции, — палаты В.Ф. Нарышкина на Маросейке, 11. Е.Г. Одинец работала над исследованием реставрации здания в 2017–2022 гг.. Здание 1692–1694 гг. дошло до нас в перестройке 1820-х гг.; были найдены остатки фасадного декора конца XVII в., как и времени перестройки палат при М.Д. Кантемире; однако при реставрации было решено сохранить ампирный облик. Изучены и частично докомпонованы остатки оконных обрамлений боковых торцов ризалита, выходившего во двор, так же как и три колонки на северо-восточном углу. Среди интересных

находок — окошки «крепостной» типологии, со ступенчатым напуском кладки, во внешней стене западного крыла. Согласно предположению Е.Г.Одинец, эта стена могла появиться в период, когда в здании размещалась школа пастора Глюка, и служить для его охраны. На северной стене восточного крыла также обнаружены остатки декора XVII в., возможно, принадлежавшие к периоду, предшествовавшему времени постройки палат.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

*Тарабарина Юлия Валентиновна* — старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, Российская Федерация, 125009. Главный редактор сайта Archi.ru (archi.ru). juliaarchiru@gmail.com

#### AUTHOR

*Tarabarina, Iulia Valentinovna* — senior researcher, State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, 125009 Moscow, Russian Federation. juliaarchiru@gmail.com

## ДИСКУССИИ

*Л.И. Лифшиц*

### Размышления о результатах технико-технологического исследования икон «Звенигородского чина»

Читая статьи В.В.Баранова, С.В.Свердловой, Л.В.Нерсесяна, посвященные памятникам живописи, связанным с именем Андрея Рублева, слушая их доклады, невольно задаешься вопросами: а) какой вид деятельности авторы рассматривают — технический или художественный? б) каковы цели, которые они преследуют, и задачи, которые хотят решить: стоят ли перед ними вопросы определения подлинности памятника или они обсуждают общие принципы атрибуции, установления авторства в тех случаях, когда речь идет о произведениях средневекового искусства? Вот как определяет характер такой деятельности В.В.Баранов: «Анализ и интерпретация признаков внешнего порядка (подчеркнуто мной. — Л.Л.) — то есть стиля, иконографии и т.д., — как метод идентификации индивидуальной художественной манеры мастера на настоящем этапе развития науки в значительной мере себя исчерпали...» [Баранов, 2012. С.16-24]. По его мнению, необходимый результат (непонятно, что в данном случае имеется в виду: авторство, подлинность, датировка? — Л.Л.) может дать только «приборно-технологический анализ», предполагающий последовательное послойное изучение основы, паволоки, грунта, авторского красочного слоя, лакового покрытия, реставрационных напластований. *Критерием подлинности* (курсив мой. — Л.Л.) является плотность связи слоев, их однородность и, конечно, приемы наложения красок, посредством которых создавалось изображение. К этому добавляется «изучение патины (признаков долгого бытования авторского материального комплекса), состояния сохранности памятника с выявлением микрорельефа подлинного красочного слоя, фиксация видоизменений материалов в ходе их старения и взаимодействия, а также классификация разновременных воздействий» [Там же. С.16-24]. Декларируя эти положения, автор забывает сказать о том, на какой основе будут строиться исследования, если их задача не только установление подлинности, но и атрибуция, к какой измерительной шкале он собирается прибегать. Без такой шкалы памятник, чья подлинность не вызывает сомнения, оказывается в обезличенном пространстве — вне истории, вне времени, вне культуры.

В цитируемой статье речь идет об иконе «Троица», являющейся, по общепринятому мнению, эталоном творчества Андрея Рублева. На этом

основании с ней сравнивают «Звенигородский чин», иконы иконостаса Троицкого собора, росписи Успенского собора во Владимире 1408 г. Но при этом те свойства, которые определяют и то, что можно назвать «рублевским началом» в них, и то, что их различает, с трудом поддается определению. Вне большого стилистического контекста, без сравнений с памятниками того же времени, как русскими, так и греческими, нам не удастся создать необходимую для измерений шкалу. Более того, даже если с помощью «приборно-технологического анализа» мы установим факты использования разного набора пигментов и других материалов, а также разных исполнительских приемов, нам все равно надо будет понять причины их применения в каждом отдельном случае. Без попытки ответить на этот вопрос, без понимания того, имеем ли мы дело с приемом сугубо техническим или приемом художественным, направленным на достижение определенного выразительного эффекта, задачи атрибуции памятника и его датировки не будут выполнены. Все детали, в том числе исполнительские приемы, обретают для нас смысл, только будучи помещенными в контекст стилистической проблематики, одной из целей которой является отслеживание процесса построения и видоизменения канонических форм. На относительно больших отрезках времени можно наблюдать медленное, но непрерывное видоизменение и технико-технологической (т. е. собственно ремесленной) традиции.

Однако, согласно еще одному базовому принципу, на котором основывают свою концепцию В.В. Баранов и его единомышленники, «индивидуальные приемы работы у русских средневековых изографов» не предполагают возможности каких-либо изменений. Они «в той или иной мере повторяются и в других произведениях, созданных ими на протяжении многих лет... Особенности творческого процесса не позволяли [мастерам], согласно какому-то чувственному порыву, существенно менять в целом манеру работы или значительно изменять арсенал приемов... Каждый опытный мастер с устоявшейся системой приемов работы повторял их в каждом своем произведении практически неизменно, чуть ли не машинально...» [Баранов, 2019. С. 199–200]. Согласно данной концепции, при решении вопросов атрибуции речь может идти только о чисто технических вещах: способах приготовления грунта, исполнении послойного подготовительного рисунка на левкасе, пигментном составе санкирей, приемах получения колеров и исполнения охрения личного. Вопрос о том, какие цели ставят перед собой мастера, каких художественных эффектов они хотят достичь и достигают, используя тот или иной прием, не поднимается. Совершенство мастера может оцениваться только по мере владения им набором ремесленных приемов. Он только ремесленник в самом прямом смысле этого слова, чья деятельность не предполагает воплощения индивидуального творческого замысла. О таком явлении авторы не упоминают. Для них пластическая форма, колорит и композиция — явления, определяемые только ремесленной традицией и требованиями заказа. Таким образом, и этот тезис заводит исследователя в тупик, поскольку не предполагает необходимости рассмотрения принципа связи приемов, использу-

емых мастером, с создаваемыми им формами и, соответственно, образами, поскольку образ возникает в процессе воплощения формы в материале, что и представляет собой процесс реализации художественной идеи, в результате которого материал преобразуется и оживает. Рассмотрение технико-технологических приемов вне стилистического контекста не позволяет понять, за счет чего искусство существует, развивается, проходя множество самых разных стадий.

В свое время М.В. Алпатов обращал внимание на то, что «не меньшее значение, чем технические приемы исполнения, имеет общий характер произведений как художественного целого. Но этот критерий часто игнорируется...» [Алпатов, 1972. С. 150]. И далее он эту мысль развивает: «Нельзя думать, что сперва следует произвести атрибуцию (в данном случае под атрибуцией он подозревал технико-технологические исследования. — Л.Л.) ... и лишь затем приступить к стилистическому анализу. Атрибуция и стилистическое изучение должны идти рука об руку» [Там же. С. 153–154]. Такая постановка вопроса исходит из того, что движение стиля непременно сопровождается поиском новых изобразительных возможностей и соответственно появлением новых технических приемов, а в некоторых случаях и новых технологий.

Правда, еще в начале 1970-х гг., когда М.В. Алпатов писал свою монографию о Рублеве, по его собственному признанию, не были выработаны строгие стилистические критерии, «по которым можно отличить работы Рублева... обычно каждому автору приходится опираться на свое чутье...» [Там же. С. 150]. За прошедшие десятилетия было сделано очень много для преодоления такого положения, но недоверие к методам стилистического анализа, путаница в понятиях сохраняются. Например, характеризуя существующие в отечественном искусствознании противоречия, касающиеся «рублевской проблематики», Л.А. Беляев делает такое заключение: «...следует признать ограниченность возможностей стилистической датировки, которая, не исключено, уже перешла предел своих возможностей... Шансы на точную датировку, а тем более на персональную атрибуцию икон невысоки» [Беляев, 2017. С. 41]. Впрочем, к первейшим он относит задачу «верифицировать даты сохранившихся произведений (не только «круга Рублева». — Л.Л.), относимых к первым столетиям Московского княжества» [Там же. С. 38]. В данном случае Л.А. Беляев больше полагается на «археологический», или по-другому, «инструментальный метод» изучения всех памятников, так или иначе связанных с Москвой конца XIV — первой четверти XV в. Имея это в виду, обратимся прежде всего к вопросам методологии.

Главная цель авторов упомянутых выше статей и докладов, сделанных на основании проведенных ими исследований «Троицы», фрагментов фресок церкви Успения «на Городке» в Звенигороде и икон «Звенигородского чина», утвердить мысль, что эти произведения были созданы разными мастерами. Тут сразу следует отметить противоречие в их исходных концептуальных позициях. В.В. Баранов, С.В. Свердлова, Д.С. Першин и развивающий их взгляды Л.В. Нерсесян<sup>1</sup> считают, что обнаруженные ими отличия в приемах



письма автора «Троицы» и авторов «Звенигородского чина» свидетельствуют не просто о «принципиальном отличии в базовых навыках мастеров, но более того — о различии художественных традиций, которые легли в основу формирования их художественных манер» [Баранов, Свердлова, Першин, 2019. С.182]<sup>2</sup>. Во-первых, понятия «художественная традиция», «художественная манера» неразрывно связаны с таким явлением, как стиль, роль которого, как уже было сказано выше, они отрицают. Во-вторых, какие художественные традиции имеются в виду, авторы статьи не сообщают. Они сравнивают друг с другом отдельные черты технических приемов и манер письма, не установив предварительно систему координат, не ограничив круг описываемых явлений, не обозначив реперные точки, которые давали бы читателю и зрителю возможность ориентироваться во времени и пространстве, соотносить масштабы фиксируемых отклонений от явлений, принятых за эталонные величины. Да и сами эти величины ими не названы и не описаны. Опираясь, по сути, хрестоматийными понятиями о памятниках, относящихся к позднепалеологовской эпохе, авторы не определяют специфические особенности художественного явления, к которому вроде бы обращаются, не предлагают свои критерии анализа, позволяющие на заявленном ими же «молекулярном» уровне сравнений отличать их как от произведений середины — второй половины XIV в., так и от произведений первой трети XV в. В основном они ограничиваются весьма обобщенными характеристиками, подходящими практически ко всем памятникам живописи 1390–1420-х гг.: «Получает распространение письмо более тонкое и сплавленное, с небольшими по площади высветлениями теплых оттенков, сближенными по тону с остальными слоями личного. Присутствие света выражается не за счет большого количества белил, а благодаря интенсивности и светоносности самих цветов... (Положение весьма спорное, если не сказать — неверное! — Л.Л.). Белильная моделировка чаще всего сохранялась лишь в виде тонких параллельных или веерообразно расходящихся мазков, в основном на лбу и вокруг глаз... „Сглаживание“ реального объема достигается благодаря тонкости и сплавленности красочных слоев, а также общей сближенности тональной гаммы (А как же «интенсивность и светоносность самих цветов»?! — Л.Л.). Повышение выразительности рисунка, который становился более тонким и подвижным»<sup>3</sup>. Очевидно, что с такими критериями должной для целей авторов точности достичь невозможно.

Казалось бы, первое, что надо было сделать для решения поставленной задачи, сравнить материалы и технику живописи памятников, традиционно относимых к «рублевскому кругу», с аналогичными свойствами живописи близких по времени и по ряду стилистических примет греческих памят-

1 Имеется в виду текст совместного доклада Л.В. Нерсесяна и С.В. Свердловой, сделанного ими на заседании атрибуционного совета Гос. Третьяковской галереи в марте 2022 г.

2 Впрочем, в докладе, прочитанном в марте 2022 г. в ГТГ, на этой мысли авторы не настаивали.

3 Цитируется по печатному тексту доклада.

ников, таких как иконы «Высоцкого чина» и даже «Большого чина» Ватопедского монастыря, упоминаемого в качестве произведения, близкого по стилю Звенигородскому чину, в статье Е.Я. Осташенко [Осташенко, 2017. С.74–115], на которую в своем докладе ссылаются Л.В. Нерсесян и С.В. Свердлова. Этого они не сделали. А ведь именно соотношение произведений, связанных с именем Рублева, и памятников, в разной степени близких к ним, как проблему первостепенную рассматривали и В.Н. Лазарев, и М.В. Алпатов. Именно в этой связи М.В. Алпатов писал о необходимости мысленно представить «концентрические круги», в центре которых «следует расположить „Троицу“ — самое бесспорное произведение в наследии Рублева, — может быть еще „Звенигородский чин“» и далее по мере отдаления от центра [Алпатов, 1972. С. 153]. Г.В. Попов сравнил такой метод с «собираемостью личности», поскольку только такой образ не конкретной, а «идеальной художественной личности» создает базу для последующего уяснения ее эволюции [Попов, 1992. С.199].

Развивая эту идею и несколько корректируя ее, Е.Я. Осташенко замечает, что «принципиально верным было бы в первую очередь не выделять индивидуальные приемы письма, а описать художественное явление, с наибольшей ясностью и чистотой воплощающее стиль своего времени... Скорее всего, в Москве этого времени мы имеем дело, причем последовательно, со „школой Феофана Грека“ и со „школой Рублева“, а по сути с одной и той же мастерской на разных этапах ее существования» [Осташенко, 2005. С. 38]. Таким образом, предлагается принципиально иная логика проведения исследований — не приписывание приема отдельному мастеру, а определение самой сути рассматриваемого художественного явления, отталкиваясь от которого, можно уточнять своеобразие приемов, прочно связанных с этим явлением, оценивать их индивидуальную выразительность.

Принципы смысловой интерпретации «технических приемов» образуют другой, не менее важный круг проблем. Выше уже говорилось о том, что целый ряд исследователей понимают такие приемы как атрибуты наследуемого или постепенно вырабатываемого иконописцами ремесленного мастерства, не связанного напрямую с осмысленной трактовкой формы, с решением поставленных мастером задач, то есть с созданием замысленного им художественного эффекта. В их понимании мастер — всего лишь носитель приема или некоторого набора приемов. Замечу попутно, что в том же контексте особенностей художественного мышления находится проблема отличий между техническими приемами мастеров, работающих в границах одной и той же стилистической идиомы, но связанных с разными художественными традициями. В свое время на эту проблему обратил внимание А.И. Комеч, отмечавший, что терминологически следует различать понятие «искусство Византии» как явление, связанное с деятельностью греческих мастеров и мастеров, напрямую с ними сотрудничающими, работающими по заказам византийских заказчиков, и понятие «византийское искусство», представляющее собой род стилистической категории.

Непонимание сути художественных поисков и задач, решаемых мастером, не позволяет исследователю различать тонкие особенности самих технических приемов и не только правильно описать, но правильно оценивать их назначение и смысл. Этого можно добиться лишь путем сочетания методов изучения стиля как сложной поэтической системы и органически связанных с ней принципов формообразования, реализуемых с помощью разных исполнительских приемов.

Авторы статьи, посвященной анализу икон, входящих в «Звенигородский чин», провели тщательное исследование технических приемов живописи каждой иконы, сделали подробное описание особенностей использованных при их написании материалов, включая структуру досок. В результате выяснилось, что на иконах архангела Михаила и апостола Павла подготовительный рисунок (В.В. Барановым и С.В. Свердловой он относится к числу «характерных авторских признаков») [Баранов, Свердлова, Першин, 2019. С.165] несколько расходится с окончательным [Там же], а на иконе Спасителя верхние описи точно соответствуют нижним [Там же. С.167]. Манера письма первых двух икон отличается «значительной протяженностью линий, проведенных практически без отрыва кисти от поверхности. При этом линии сохраняют относительно равномерную ширину. На концах крупных линий присутствует едва заметное уплотнение, связанное с остановкой и (легким) возвратным движением кисти» [Там же. С.166]. На иконе же Спасителя исполнение первоначальной прорисовки лика «отличается от двух других икон отсутствием уплотнений на концах линий, ширина линий варьируется плавно, наполненность кисти распределяется более равномерно». Правда, и о рисунке первых двух икон сказано, что он сохраняет «относительно равномерную ширину» [Там же. С.167]. Что же касается характера графики в «доличном» письме», авторы статьи признают ее сходство во всех трех иконах «Деисуса» «по равномерной ширине и тоновой насыщенности большинства линий» [Там же. С.166].

Следующий этап их наблюдений касается различий в трактовке санкиря. Авторы статьи признают, что санкирь в каждой из трех икон обладает своими особенностями. На иконе архангела Михаила он плотный, почти непрозрачный, зеленоватого оттенка. В изображении апостола Павла санкирь чуть более темный за счет увеличения доли примеси угля [Там же. С.168]. В иконе Спаса «санкирь смотрится светлее и имеет теплый коричневатый оттенок... Здесь [он] нанесен неплотным, полупрозрачным слоем (курсив мой. — Л.Л.), через который просматривается подготовительный рисунок» [Там же. С.169]. При этом отмечается «общий у всех икон характер мазка — крупными полосами, проложенными зачастую вертикальными мазками кисти» [Там же]. Различие в составе и плотности слоев отмечается и при описании характера охрения в личном письме. Если в «боковых» иконах оно нанесено в «три-четыре приема с промежуточной подрумянкой между первым и вторым слоем», то «на иконе Вседержителя техника в целом сходна, но насчитывает лишь три слоя на самых светлых участках» [Там же. С.170]. Есть и другие не-

большие отличия, но главная особенность моделировки живописи «личного» центральной иконы заключена, по словам авторов исследования, в «более явной прозрачности слоев (курсив мой. — Л.Л.), в большей светлости колерных смесей (в них больше белил и светлой охры) и в «особой тонкости приемов (в частности, значительно выше дисперсность частиц пигментов)» [Там же. С.171]. Несколько отличается здесь и манера наложения движков — «они практически не имеют фактуры, наносились более разбавленным колером, почти вплавлены в верхний слой охрения» [Там же].

Если бы речь шла об отдельных произведениях, то версию о том, что все особенности письма икон «Звенигородского чина» объясняются индивидуальной манерой работавших над ним мастеров, можно было бы с большой натяжкой, но принять. Но в данном случае мы имеем дело с ансамблем, где исключительное значение имеет продуманное соотношение света и цвета, усиление их звучания и постепенное снижение, угасание тона. Ровно это мы и имеем в трех сохранившихся иконах Деисуса. Представить, чтобы все они могли быть написаны абсолютно одинаково невозможно. У каждой из них есть своя «партия». Совершенно закономерно, что в боковых иконах заметно выше контрастность света и тени, более определенно выражен желтый тон карнации, теснящий цвет подрумянки, тогда как в лике Спасителя интенсивность света снижается, в карнации большую роль начинает играть киноварь. Очевидно, что мы имеем дело не с простой приметой манеры письма, а с тонко осмысленным приемом, направленным на достижение определенного художественного эффекта. Создается образ такого тонкого прозрачного света, который в вечернем молитвенном песнопении именуется «Свете тихий» и сравнивается со светом предзакатным — «пришедшим на запад солнцем». Несомненно, теми же причинами объясняется сложный и даже по-своему изысканный подбор пигментов, призванных передать постоянно изменяющуюся гамму и плотность оттенков цвета, окрашивающих свет: желтая охра с примесью коричневых и оранжевых частиц, киноварь и уголь, глауконит двух видов — насыщенного темного оттенка и полупрозрачного, бирюзового оттенка; натуральный азурит; белила и ультрамарин [Там же. С.168–169].

Логике моделировки личного полностью соответствуют принципы «доличного» письма. В одеждах Христа звучание красочного слоя более приглушенное, чем у архангела Михаила и даже у апостола Павла, «синяя одежда намного темнее. Завершающий этап моделировки не такой интенсивный, высветления мало контрастны по отношению к базовому тону» [Там же. С.175–176]. Движение света и цвета организовано по музыкальному принципу, «как отношения между высотой звуков», на что в свое время указывал Н.М. Тарабукин, характеризуя „Троицу“».

Но авторы статьи не рассматривают ни высотно-тональные, ни композиционно-ритмические соотношения и взаимодействия выделяемых ими приемов с пластическими формами и друг с другом. Представляя каждый прием вырванным из стилистического контекста, как нечто статичное и неизменное,

они считают возможным сравнивать их с приемами, характеризующими живопись иконы «Троица». Условия, диктуемые такими факторами, как меняющиеся требования заказа и времени, особенности иконографии, условия работы и другие, ими в расчет не принимаются.

Что же было выявлено в результате проведенного сравнительного анализа и к каким выводам пришли исследователи? Основные отличия икон «Звенигородского чина» и «Троицы», по их наблюдению, дают о себе знать на уровне исполнения подслоного рисунка. «Мастер „Троицы“ ищет правильное построение формы часто несколькими линиями, стараясь каждой мелкой детали придать свой контурный очерк (здесь и далее курсив мой. — Л.Л.)... Линии рисунка местами почти дублируют друг друга, таким образом художник пытается более точно определить построение формы. Сами линии не всегда уверенные и ровные, движения кисти, чуть вибрирующие» [Баранов, Свердлова, Першин, 2019. С.179–180]. Чем же, если не разницей авторских исполнительских манер можно объяснить имеющиеся расхождения? По опубликованным фотоснимкам, сделанным в инфракрасной области спектра, нетрудно увидеть, что линии не всегда дублируются и проведены твердой рукой замечательного художника. Выделенные мною места цитируемого текста указывают на то, как и пишут его авторы, что в процессе работы мастер искал наиболее точного решения. То есть она сопровождалась раздумьями, следовательно, и остановками, которые были вызваны вовсе не его недостаточным опытом рисовальщика. Их можно объяснить различием задач, решаемых художником в первом и втором случае. При написании «Звенигородского чина» мастер, безусловно, руководствовался византийскими образцами поясных Деисусов, вроде «Хиландарского», «Высоцкого» и «Ватопедского чина»<sup>4</sup>, что во многом определяло выбор приемов письма и уверенное их применение. При написании «Троицы» таких образцов у него не было, что подтверждает сравнение иконографии иконы со множеством произведений конца XIV — первой трети XV в., не в последнюю очередь с изображением Троицы в клейме иконы «Архангел Михаил в деяниях» из Архангельского собора Московского Кремля, ок. 1399 г. [Попов, 2007. С.12]. Очевидно, что своего рода эскизный вариант композиции правился им прямо на доске, примерно так, как это делают на стене художники-монументалисты. В свою очередь, такая работа требовала от автора решения задач, связанных с организацией и гармонизацией общего композиционного ритма множества деталей. То, что композиционный ритм немного меняется в сторону его усложнения, чуть заметно увеличения его длительности, можно видеть и без использования специальной аппаратуры. Это дает о себе знать не только в направлении рисунка наслаивающихся друг на друга, падающих или развевающихся складок одежд, в рифмованных повторах линий контуров, но и в характере разворотов фигур, ставших чуть менее глубокими, в пульсации интервалов про-

<sup>4</sup> На это было указано Е.Я. Осташенко. См.: [Осташенко, 2017. С.74–115].

странственных цезур, просвечивающих между фигурами ангелов и за ними. Показательно, что аналогичные изменения характера композиционного ритма можно видеть и при сравнении икон «Чина» с росписями Успенского собора во Владимире 1408 г.

Изменения такого рода были напрямую связаны с трактовкой пластической формы и характером ее взаимоотношения с композиционным пространством. Сравнивая лики Архангела Михаила из «Чина» и левого ангела «Троицы», можно заметить, что в живописи первой иконы в большей мере выражены контрасты света и тени, разница между освещенными и затененными частями лика. Более отчетливо выражена тема нарастания интенсивности света, проступающего через пелену теней и полутеней, выходящего из глубины карнации, но нигде не ложащегося поверх нее. В «Троице» свет более ровный, его интенсивность умерена, перепадов его силы нет, он мягко разлит по поверхности всех ликов. Столь продуманному уровню освещенности полностью соответствует мера неглубокого пространственного разворота фигур ангелов. Они обращены и в глубину композиционного пространства, к золотому фону, и одновременно выходят из него непосредственно к переднему плану. В этом отношении активность объемных форм в «Звенигородском чине» выражена более определенно. Помимо контрастов освещенных и затененных частей ликов и присутствия легкого теневого ореола, в который погружаются края ликов, что особенно заметно в изображении апостола Павла, художник подчеркивает глубину рельефа объемной формы, прорезая складки тканей «трещинами» и расселинами теней, вводя мотивы немного раздутых, подобно парусу, частей драпировок. Такие мотивы есть и в «Троице», и во Владимирских фресках, но там ритм их движения отличается большей сдержанностью.

Всякий раз индивидуальному художественному замыслу (именно замыслу!) сравниваемых икон соответствует выбор приемов его воплощения. В «Троице» с ее более тонким пространственным слоем и более сложным движением фигур мы видим, что «в ликах „Троицы“ санкирь довольно тонкий, положен широкими мазками» [Баранов, Свердлова, Першин, 2019. С.183]. Охрение также неплотное, нанесено «широкими мазками» двумя «довольно тонкими слоями». Фактура первого «выражена слабо», примесь белил во втором слое заметно больше. Общий эффект напоминает плавь [Там же. 2019. С.188]. О том, что свет не уходит в глубину карнации и близок к ее поверхности, напоминают пятна подрумянки, положенные прямо по охрению, и короткие, узкие, но относительно корпусные и чуть подцвеченные белильные движки [Там же]. Напротив, в лике архангела из «Чина» с его более глубоким пространственным разворотом «санкирь довольно плотный, непрозрачный», сложно составленный [Там же. 2019. С.183–184], «охрение нанесено плотно положенными отдельными мазками... Этапы моделировки как бы переплетаются друг с другом, создавая сложнейшую фактуру... Движки наносились не по последнему слою охрения, а по дополнительно нанесенным очень тонким небольшим пятнам... Хотя и довольно крупные... они как бы *впяны в красочный слой*» (курсив мой. — Л.Л.) [Там же. 2019. С.188–189]. Все эти и дру-

гие особенности техники письма, трактуемые авторами цитируемой статьи как черты сугубо авторского почерка, отличного от почерка автора «Троицы», в действительности являются приметамы тех стилистических поисков и сдвигов, которые шли постоянно в самом «верхнем слое» искусства рубежа столетий и последующих десятилетий<sup>5</sup>. Наиболее ярким свидетельством тому является сравнение произведений, обычно включаемых в круг деятельности Феофана Грека и Андрея Рублева, друг с другом и с более или менее корректно датируемыми произведениями греческих мастеров. Важнейшей особенностью стиля живописи конца XIV в. является преобладание ритма линий, активно входящего в композиционное пространство, охватывающего и подчиняющего себе замедленное движение пластической формы [Осташенко, 2017. С. 109]. В качестве ближайшей стилистической аналогии «Звенигородскому чину» Е.Я.Осташенко привела большой поясной «Деисусный чин» кафоликона Ватопедского монастыря на Афоне, который доказательно датировала рубежом XIV–XV вв. [Там же. С. 102–103]. Главное, что объединяет эти два ансамбля, — стремление их авторов превратить цветовой объем в объем световой. Это стремление определяет самую структуру их живописи, в которой «разрастающийся» свет растворяет и постепенно замещает собой цвет, изменяя исходные свойства красочной материи путем использования сложных и тонких смесей разных пигментов, в которых важнейшую роль играют белила. (Это ровно то, что пропустили авторы статьи и доклада, в своей краткой характеристике стиля рубежа столетий.) Сколь последовательно византийские художники шли к воплощению этой идеи показывает сравнение «Ватопедского чина» [Цигаридас, Ловерду-Цигарида, 2016. С. 119–131. Ил. 94–95, 99–104] с «Хиландарским чином» 1360-х гг. [Богдановић, Ђуричић, Медаковић, 1978. С. 106–108. Ил. 84–87], еще не утратившим «характерную для палеологовского времени материальную плотность и весомость» [Осташенко, 2017. С. 88]. Как было справедливо отмечено, в таком эталонном памятнике конца XIV в., как росписи церкви Св. Андрея (Андреаш) на Треске 1389 г., свет будто и «не служит строению формы», а «прямо-таки „отливается“ в статуарной форме», которая как бы без него существует в завершенном виде, заполняя ее», и просвечивает сквозь поверхность объема [Там же].

Самостоятельная жизнь света, являющегося субстанцией, наполняющей форму, дающей ей жизнь, объясняет нам и ту роль, которую в произведениях этой фазы развития стиля призваны играть линии разделки складок и внешних контуров. Можно заметить, что по сравнению с произведениями третьей четверти XIV столетия их число заметно возрастает, наряду с этим

5 При этом они не рассматривают такие действительно индивидуальные черты исполнительской манеры, как характерные очерки небольших складок, имеющих, например, форму удлиненных крючков (см. складку на плече архангела Михаила слева и на плече левого ангела «Троицы» справа) или веерообразных пробелов, признанных авторами рассматриваемой статьи уникальным приемом автора иконы «Архангел Михаил» [Баранов, Свердлова, Першин, 2019. С. 174], хотя они применены также и в живописи «Троицы».

возрастает их графическая определенность. Они являются конструктивными частями, своего рода «ребрами» формы, удерживающими ее в пространстве. Одновременно они обладают той степенью гибкости, которая придает им способность улавливать ритм пространственного движения и не противодействовать ему. Эти черты также заметно отличают «Чин» из Ватопеда от «Хиландарского чина» и сближают его с иконами «Высоцкого чина» (ГТГ) и конечно же со «Звенигородским чином», с чем, надо заметить, согласны авторы упомянутого ранее доклада (Л.В.Нерсисян и С.В.Свердлова), сделанного на атрибуционном совете Государственной Третьяковской галереи. Но именно это столь заметное сходство «Высоцкого», «Ватопедского» и «Звенигородского чина» стало для них, наряду с другими предлагаемым наблюдениями, поводом для обоснования вывода последнего из круга произведений Андрея Рублева, и даже его мастерской, и предложением для новой атрибуции, признающей возможность того, что «Чин» является произведением византийского мастера. Надо напомнить, что данный аспект проблемы не нов. Вопрос возник не случайно, он зрел давно. Но, как правило, ответы на него лежат в основном в области образных характеристик икон. Так, задав вопрос: «В чем именно можно видеть национальный стержень живописи „Звенигородского чина“?», Э.С.Смирнова сформулировала ответ следующим образом: «Несвойственная византийскому искусству повышенная роль силуэта, свежесть колорита, интенсивность светлых красок, лежащих широкими пятнами, и особая эмоциональность, сердечность каждого образа в отличие от более закрытых и величественных византийских указывают на русское происхождение этого замечательного ансамбля» [Сарабянов, Смирнова, 2007. С. 418]. К сожалению, такого рода замечания, во многом прозорливые, в глазах приверженцев более точных методов атрибуции не обладают достаточной определенностью предлагаемых критериев. Но их можно уточнить.

Хотя автор «Звенигородского чина» очень точно следует требованиям версии позднепалеологовского стиля, представленной иконами из Ватопеда, в его трактовке она приобретает новые черты, говорящие об ином понимании им пластики и цвета, а в конечном счете о ином характере художественного мышления. Сравнивая изображение апостола Павла из «Звенигородского чина» с иконой Иоанна Богослова из Ватопеда, можно заметить, что их создатели по-разному понимали принципы соотношения пластической формы с пространством фона. Греческий мастер остро ощущает материальную, можно даже сказать архитектурную сущность идеально ровной, широкой и изначально неподвижной поверхности фона и статуарную структуру подчеркнуто крупной объемной формы. Фон ему надо преобразить в пространственную среду, а объем в нее погрузить, а в данном случае было бы правильнее сказать — надо вывести из этого пространства на передний план композиции и даже немного за ее пределы. Этим во многом объясняется несколько напряженное, почти драматическое сопряжение пластики и пространства друг с другом. Изображение довольно резко отделяется от фона, разворот фигуры евангелиста начинается прямо от кромки поля, к которой

оно примыкает, а абрис ее не сводится мягко к плоскости средника, не ступевывается с ней, а описывается хорошо читаемым, довольно широким контуром. Движение пластики здесь доминирует, рельеф складок отличается заметной глубиной. Судя по форме пробелов, художнику было важно показать не только то, что свет изнутри наполняет форму, но и саму силу его давления на поверхность объема, заставляющего свечение местами проступать наружу в виде сильных бликов, обозначающих наиболее выпуклые части лика и растекающихся по поверхности складок.

Немалую роль в решении задачи сопряжения пластики с композиционным пространством играет построение колористической гаммы, в которой тон плотного золота фона, имеющего легкий зеленоватый оттенок, является своего рода камертоном. Плотная золотая поверхность фона преобразуется благодаря тонко выстроенной системе перекличек с более темным по тону коричневато-зеленым санкирем, слоем желтой охры, положенным под блики света, а также с просвечивающими прозрачными слоями краски, по которым ведется моделировка «доличного»<sup>6</sup>. Она обретает свойство зеркала, обладающего иррациональной пространственной глубиной, и одновременно отражающего свет, чьи отсветы можно видеть в золотых обводах переплета Евангелия.

Важнейшая особенность стиля икон «Ватопедского деисуса» дает о себе знать в том, что его создатели, как носители классической традиции, даже изображая отдельную и как бы статичную фигуру, представляют действие, обозначают его цель, исходную точку и — в определенной мере — точку его завершения.

У автора иконы «Апостол Павел» из «Звенигородского чина», который, о чем было сказано выше, следует основным принципам позднепалеологовской живописи, между пониманием пластики и пространства нет принципиального различия, изначально нет между ними конфликта, они не противостоят друг другу, а органично включаются в общий композиционный ритм движения, распространяющегося во все стороны пространства. Это именно движение, а не действие, имеющее конкретную цель, точка его начала не указана, оно нигде не прерывается и не останавливается. Показательно в этом отношении, что, в отличие от фигуры евангелиста Иоанна, плотно примыкающей к краю ковчега, между краем фигуры апостола Павла и полем иконы мастер оставил хорошо читаемый просвет фона. Рельеф складок понижается, они больше прижимаются друг к другу. Столь же характерны для организации композиции мотивы и ритмы явно преобладающего разнонаправленного пространственного движения. Показателен в этом отношении мотив пада-

<sup>6</sup> Близкие, хотя и не адекватные, приемы соотношения пластической формы применяли создатели «Высоцкого чина» рубежа XIV–XV вв. (ГТГ, ГРМ).

<sup>7</sup> Такой же мотив складок, раздутых ветром, можно видеть в иконе «Благовещение» из Ватопеда. Но там им придан более динамичный ритм и более острый рисунок. См.: [Цигаридас, Ловерду-Цигарида, 2016. № 42. Ил. 140].

ющей с плеча Павла складки гиматия, как будто раздутой ветром, подобно парусу, замедляющей движение, лишаящего его однозначности действия, делающего его вектор несколько неопределенным<sup>7</sup>.

Иначе строится и колористическая композиция. Хотя излучение объема, «представляющего собой неделимое световое ядро», как и в «Ватопедском чине» сопоставимо с сиянием золотого фона, или «света» иконы [Осташенко, 1997. С.132]. Иконы «Звенигородского чина» отличаются от них тоном этого излучения и отсутствием давления света на форму изнутри: «...нигде, кроме этих памятников нет такого абсолютного равновесия между цветовым и световым наполнением красочного тона, когда невозможно решить, свет ли это полностью окрашенный, либо цвет, превратившийся в свет» [Там же. С.128]. Этим объясняется то, что цвет здесь, в отличие от живописи ватопедских икон, не является преградой, которую свет должен преодолевать. Золото фона лишено зеркальной плотности, а его свечение — блеска, оно отличается мягкостью и светлостью тона, с которым почти незаметно «списан» лишенный блеска, немного матовый тон «доличного» письма. Вся композиция строится не на основании одновременно звучащих сложно составленных хроматических аккордов, столь характерных для византийской живописи, а подбором и сопоставлением цветов, по тону легко переходящих друг в друга и сближенных по силе света. Мягкость и тонкость этих переходов в иконе «Апостол Павел» по контрасту оттеняют небольшие пятна матово-белых страниц и холодного по тону розово-красного обреза приоткрытого Евангелия, которое апостол держит в руках. Они играют роль своеобразного музыкального акцента, подчеркивающего глубину светового наполнения объемной формы, отсутствие контрастов, мягкость и неяркость излучения света. Все вместе эти элементы манеры письма, находящиеся в полной гармонии, создают совершенно особый образный строй иконы, заметно отличный от образов, создававшихся греческими мастерами, работавшими одновременно и параллельно с Рублевым. Прежде всего это имеет отношение к таким памятникам, как «Высоцкий чин».

Помимо рассмотренных выше доводов авторы упомянутых докладов и статей приводят и другие замечания, не позволяющие, по их мнению, связывать «Звенигородский чин» с именем Рублева. Главное из них, формулируемое в виде вопроса, касается не технико-технологических особенностей живописи, а манеры и даже стилистики их исполнения, что, по сути, находится в противоречии с их основной концепцией: почему иконы «Звенигородского чина», по сравнению с «Троицей», отличаются большей монументальностью, тогда как ее живопись кажется более легкой, местами почти эскизной? Ответ, который они сами же на него дают, прост, категоричен, но не подкреплен никакими доказательствами. По их мнению, приемы личного письма автора «Троицы» и создателей «Звенигородского чина» «свидетельствуют о принципиальном отличии в базовых навыках мастеров, а также о различии художественных традиций, которые легли в основу формирования их художественных манер» (курсив мой. — Л.Л.) [Баранов, Свердлов, Першин, 2019. С.182].

При этом ни слова не говорится о том, какую именно традицию они имеют в виду. Если же мы сопоставим такое заключение с их же основополагающим утверждением о неизменности авторской манеры письма, то должны будем признать, например, что письмо икон иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, которые они считают произведениями Рублева и мастеров его круга, никак не может этим художникам принадлежать, настолько резко манера их исполнения отличается от манеры исполнения «Троицы». Однако В.В. Баранов не сомневается в том, что в их написании принимали участие и Рублев, и Даниил Черный. Более того, по его утверждению, именно Рублев писал одну из створок «Царских врат» Троицкого собора [Баранов, 2014. С.183-184]. Но даже простые визуальные наблюдения показывают, что разница между этими памятниками намного превосходит различия между «Троицей» и «Звенигородским чином». Решить это очевидное противоречие можно только двумя путями: первый — признав, что Рублев не имел никакого отношения к иконам Троицкого иконостаса; второй — что его манера и манера письма художников его круга на протяжении времени постепенно видоизменялась, а следовательно, «Троица» была написана на 10, а то и более лет ранее работы мастера и его артели над иконостасом Троицкого собора. Происходившие изменения манеры письма по большей части неразрывно связаны с изменениями стилистических тенденций. В жизни они происходят постоянно, но скрытно. Явными они становятся по прошествии 10–15 лет, а нередко и ранее. Наглядный пример таких изменений был получен в результате сравнительного изучения миниатюр «Евангелия Хитрово», около 1400 г. (РГБ) и «Морозовского Евангелия» (Евангелие Успенского собора), датированного 1410-ми гг. (ГММК), проведенного Г.З. Быковой. С одной стороны, они показывают совпадение материалов и последовательности ведения письма [Быкова, 2002. С.95]. С другой, при практически полном сходстве технологии заметно различаются приемы формообразования, прежде всего приемы личного письма. Г.З. Быкова отмечает, что, по сравнению с «Евангелием Хитрово», где «объем выявлен посредством лессировок, в Евангелии Успенского собора белила положены более плотным слоем, что приводит к образованию уплотнения красочной поверхности» [Там же]. Живопись его миниатюр отличается большей контрастностью, усилено насыщение цветовых тонов в тенях, пространственные планы резче различаются друг от друга, их число увеличивается, а ритм чередования усиливается. Света выходят на поверхность карнации, утрачивается эффект внутреннего свечения, они накладываются неравномерно с большими асимметричными сдвигами, отмечаются перепады светосилы цветов, завершающие мазки белил интенсивнее по тону, контурные описи резче отделяются от объема. Кроме того, заметно изменяются пластические акценты, форма перестает быть сбалансированной. Объемы голов делаются массивнее и компактнее, они немного сплюсываются, втягиваются в плечи. Композиционное движение не замыкается в пределах изображения, а выходит за его границы. В результате нарушается то тонко сбалансированное равновесие, которое отличает как миниатюры

«Евангелия Хитрово», так и иконы «Звенигородского чина», росписи Успенского собора во Владимире, «Троицу». В свою очередь, тенденция, столь заметно проявившаяся в миниатюрах «Морозовского Евангелия», в полной мере дает о себе знать в иконах Троицкого иконостаса.

Принимая во внимание характер процесса медленных «подвижек» стиля, происходящих в одном и том же художественном кругу, можно с большой долей вероятности предполагать, что тенденция эта наметилась уже на рубеже XIV–XV вв. — с самого начала знакомства русских мастеров с новой идиомой позднепалеологовского стиля, яркое представление о которой дают иконы «Чина» из Ватопеда. В монографии, посвященной Рублеву, Г.В. Попов указывал, как на самые ранние примеры воплощения этого стиля, культивировавшегося мастерами круга Рублева, миниатюры «Евангелия Хитрово» (РГБ), икону «Архангел Михаил в деяниях», около 1399 г. (ГММК), фрески Успенского собора в Звенигороде и «Звенигородский чин» [Попов, 2007]. Особенности стиля, их характеризующие, — монументализм, подчеркнутость пластического начала, живописная энергия, со временем постепенно смягчающиеся, — показывают, что даже десятилетие, отделяющее эти памятники от владимирских фресок 1408 г. и «Троицы», время вполне достаточное для некоторого изменения стилистики.

В конце настоящей рецензии хотелось бы вновь вернуться к проблеме авторства. В средневековом искусстве сохранение индивидуальных особенностей почерка и тем более манеры письма вовсе не было все определяющей задачей. Приведу в этой связи текст из книги Е.Я. Осташенко, посвященной творчеству Рублева: «По отношению к памятникам такого уровня как „Звенигородский чин“ имя автора выступает скорее обозначением уникального художественного явления», границы которого не могут определяться лишь „тождеством технико-технологических примет“» [Осташенко, 2005. С.74.]. Но именно так считают В.В. Баранов, С.В. Свердлова и уже довольно многочисленные апологеты их концепции. К их числу, например, принадлежит А.М. Лидов, заявивший, что «нам предстоит осмыслить [открывшуюся] новую картину [истории русского искусства], уже не построенной вокруг двух гениев — Андрея Рублева и Феофана Грека, — а с множеством выдающихся художников, обладающих своими индивидуальными особенностями, которые работали в одном пространстве в рамках относительно небольшого Московского княжества... Надо показать эпоху, где нет доминирующих гениев, где работают рука об руку вместе византийские и русские мастера, причем мастера разных направлений»<sup>8</sup>. Невольно вспоминается другая эпоха, где действительно было много замечательных поэтов: В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков, Д.В. Веневитинов, А.С. Грибоедов, Ф.И. Тютчев, А.А. Дельвиг, Е.А. Баратынский, но почему-то она называется «Пушкинская эпоха». Видимо, это и имела в виду Е.Я. Осташенко, отметившая, что абсолютно точное

<sup>8</sup> Интервью, данное изданию «Артгид» 26.07.2017.

и полное воплощение художественной идеи, которой жила эпоха, «является тем эталоном, с которым можно сопоставлять другие одновременные произведения, и только при таком подходе проблема авторства перестает носить чисто схоластический характер» [Осташенко, 2005. С. 74].

Конечно, сам по себе вопрос о количестве выдающихся мастеров, работавших в Москве времени великого князя Василия Дмитриевича, митрополита Киприана и митрополита Фотия, вовсе не является праздным. Их число явно не ограничивалось именами Феофана Грека, Симеона Черного, Даниила Черного, Прохора из Городца и Андрея Рублева. Очевидно, что не упомянутыми выше иконописцами были созданы иконы «Высоцкого чина» (ГТГ, ГРМ). Помимо них в Москве были художники, написавшие иконы «Иоанна Предтеча, ангел пустыни с клеймами деяний» и «Сошествие во ад» (обе привезены из Коломны и хранятся в ГТГ), «Страшный суд» из Успенского собора Московского Кремля, «Преображение» из Переславля-Залесского (ГТГ), миниатюры Евангелия 1401 г. (РГБ, Рум. 118) и другие. Но до сих пор ни один историк искусства не включал их в круг произведений, объединяемых вокруг имени Рублева. Более того, авторами рецензируемого исследования они (за исключение икон «Высоцкого чина», упоминаемых, но в деталях не рассматриваемых) не привлекаются, что показательно, для сравнения с кругом памятников, ставших объектом инструментального анализа. А это уже само по себе подтверждает существование «круга Рублева».

Все имеющиеся у нас немногочисленные, но вполне надежные документальные свидетельства лишь подтверждают такой вывод. Известия о выполнении заказов, исходивших из великокняжеского двора и двора митрополита, указывают на то, что мы имеем дело с элитарным кругом мастеров, работавших бок о бок. Об этом говорит как высочайший уровень их искусства, так и общность исповедуемых ими художественных принципов. Эта общность исключает саму возможность разговора о принадлежности «Троицы» и «Звенигородского чина» кисти мастеров, связанных с разными стилистическими традициями. Входя внутрь этого круга, пытаясь соотнести с его центральными памятниками имя мастера, стоит держать в уме вывод, сделанный Г.З. Быковой в результате сравнительного анализа миниатюр «Евангелия Хитрово» и «Морозовского Евангелия»: «Отличия манер художников заключаются не столько в технических приемах, сколько в оттенках внутренней характеристики образов» [Быкова, 2002. С. 95].

#### ЛИТЕРАТУРА

- Алпатов М.В. Андрей Рублёв: 1370–1430. М.: Изобразительное искусство, 1972. 188 с.
- Баранов В.В. Два мастера древнейших Царских врат из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры // Труды ЦМиАР. Т. X: Художник в Византии и Древней Руси. Проблема авторства. М., 2014. С. 173–184.
- Баранов В.В. Микроскопное обследование сохранности иконы «Троица Ветхозаветная» Андрея Рублева. К вопросу об особенностях технико-технологических исследований произведений иконописи // Исследования в консервации культурного наследия. Вып. 3. Материалы междунар. науч.-методической конф. Москва, 9–11 ноября 2010 года. М.: Индрик, 2012. С. 16–24.
- Баранов В.В., Свердлова С.В., Першин Д.С. Сравнительный анализ технико-технологических особенностей «Троицы» Андрея Рублева и икон Звенигородского чина // Саввинские чтения. Сб. трудов по истории Звенигородского края. Вып. 4. Звенигород, 2018. С. 156–195.
- Баранов В.В. Сравнительный анализ технико-технологических особенностей стеновых росписей рублевского времени в Успенских соборах Звенигорода и Владимира // Саввинские чтения. Сб. трудов по истории Звенигородского края. Вып. 4. Звенигород, 2019. С. 197–218.
- Беляев Л.А. Андрей Рублев и проблема реконструкции средневековой художественной личности (заметки археолога) // Труды ЦМиАР. Т. XIV: Неизвестные произведения. Новые открытия. М., 2017. С. 16–53.
- Богдановић Д., Ђуричић В., Медаковић Д. Хиландар. Београд, 1978. 220 с.
- Быкова Г.З. Сравнительное изучение миниатюр Евангелия Успенского собора и Евангелия Хитрово // Евангелие Успенского собора Московского Кремля. М.: Изд-во ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря, 2002. С. 95–117.
- Осташенко Е. Я. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV — первой трети XV века. М.: Индрик, 2005. 416 с.
- Осташенко Е.Я. К проблеме стиля Андрея Рублёва (еще раз о праздничных иконах Благовещенского собора Московского Кремля) // Древнерусское искусство: Исследования и атрибуции. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 113–134.
- Осташенко Е.Я. Звенигородский чин в контексте современного византийского искусства // Труды ЦМиАР. Т. XIV: Неизвестные произведения. Новые открытия. М., 2017. С. 74–115.
- Попов Г.В. Андрей Рублев. М.: Северный паломник, 2007. 216 с.
- Попов Г.В. Андрей Рублев: Явление мастера. О творчестве художника около 1400 г. // Человек. 1992, № 2. С. 119–132.
- Сарабьянов В.Д., Смрнова Э.С. История древнерусской живописи. М.: Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет, 2007. 750 с.
- Цигаридас Е.Н., Ловерду-Цигарида К. Священная Великая Обитель Ватопед. Византийские иконы и оклады / Пер. А.В. Захаровой. М.: ИП Верхов С.И., 2016. 440 с.

#### НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Размышления о результатах технико-технологического исследования икон «Звенигородского чина»

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лифшиц Лев Исаакович — доктор искусствоведения, заведующий Сектором древнерусского искусства. Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, Российская Федерация, 125009. l. i.lifshits@gmail.com

#### АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются вопросы, касающиеся проблем изучения памятников живописи, связанных с именем Андрея Рублева и мастерами его круга. Они приобрели особую актуальность после проведенных больших реставрационно-исследовательских работ на иконах «Звенигородского чина», хранящихся в ГТГ. Не ставя под сомнение технические методы исследования памятников и даже указывая на высокий уровень проведенной работы, автор статьи критически оценивает принципы интерпретации полученных наблюдений, результатом которых стало отведение авторства Рублева. По его мнению, основной методический просчет исследователей, проводивших работы, заключен в том, что в их представлении средневековый мастер является лишь ремесленником, не ставившим перед собой художественных задач, чья манера письма практически не изменялась на всем протяжении его деятельности. Исходя из этого положения, любое наблюдаемое несходство приемов письма в сравниваемых памятниках неизбежно должно объясняться работой разных мастеров. Автор статьи формулирует принципы иного подхода к решению подобной задачи и приводит примеры возможных иных интерпретаций полученных результатов.

#### Ключевые слова

Андрей Рублев, круг мастеров, иконопись, стенопись, книжная миниатюра, техника, технология, манера, стиль, авторство, мастерская, атрибуция, критерии оценки, экспертиза.

#### TITLE

Reflections on the results of a technical and technological study of the icons of the “Zvenigorod Deesis”

#### AUTHOR

Lifshits, Lev Isaakovich — Full Doctor, head of the department, State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, 125009 Moscow, Russian Federation. l. i.lifshits@gmail.com

#### АБСТРАКТ

The article deals with issues related to the problems of studying the paintings associated with the name of Andrei Rublev and the masters of his circle. They acquired a special actualization after the large restoration and research work on the icons of the “Zvenigorod Deesis” kept in the State Tretyakov Gallery. Without questioning the technical methods of studying the monuments and even pointing out the high level of the work done, the author of the article critically evaluates the principles of interpretation of the observations obtained, which resulted in the assignment of authorship to Rublev. In his opinion, the main methodological miscalculation of the researchers who carried out the work lies in the fact that, in their view, the medieval master is only a craftsman who did not set himself artistic tasks, whose manner of writing practically did not change throughout his entire career. Based on this position, any observed dissimilarity in writing techniques in the compared works of art must inevitably be explained by the work of different masters. The author of the article formulates the principles of a different approach to solving such a problem and gives examples of possible other interpretations of the results obtained.

#### KEYWORDS

Andrei Rublev, circle of masters, icon painting, wall-painting, book miniature, technique, technology, style, authorship, workshop, attribution, evaluation criteria, expert assessment.

#### REFERENCES

- Alpatov M.V. *Andrei Rublev: 1370–1430*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1972, 188 p. (in Russian).
- Baranov V.V. Comparative analysis of the technical and technological features of the murals of the Rublev era in the Assumption Cathedrals of Zvenigorod and Vladimir. *Savvinskie chteniia. Sbornik trudov po istorii Zvenigorodskogo kraia (Savvin Readings. Collection of articles on the history of Zvenigorod land)*, issue 4. Zvenigorod, 2019, pp. 197–208 (in Russian).
- Baranov V.V. Microscopic examination of the preservation of the Old Testament Trinity icon by Andrei Rublev. To the question of the features of technical and technological research of icon-paintings. *Issledovaniya v konservatsii kul'turnogo naslediya. Vypusk 3. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-metodicheskoy konferencii. Moskva, 9–11 noyabrya 2010 goda. (Research in the conservation of cultural heritage. Issue 3. Materials of the international scientific and methodological conference. Moscow, November 9–11.11.2010)*. Moscow, Indrik Publ., 2012, pp. 16–24 (in Russian).
- Baranov V.V. Two masters of the oldest Royal Doors from the Trinity Cathedral of the Trinity Lavra of St. Sergius. *Trudy CMiAR. T. X: Hudozhnik v Vizantii i Drevnej Rusi. Problema avtorstva (Proceedings of The Central Andrei Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art. T. X: Artist in Byzantium and Ancient Rus'. The problem of authorship)*. Moscow, 2014, pp. 173–184 (in Russian).
- Baranov V.V., Sverdlova S.V., Pershin D.S. Comparative analysis of the technical and technological features of the “Trinity” by Andrei Rublev and the Zvenigorod icons. *Savvinskie chteniia. Sbornik trudov po istorii Zvenigorodskogo kraia (Savvin Readings. Collection of articles on the history of Zvenigorod land)*, issue 4. Zvenigorod, 2019, pp. 156–195 (in Russian).
- Belyaev L.A. Andrei Rublev and the problem of reconstruction of a medieval artistic personality (archaeologist's notes). *Trudy CMiAR. T. XIV: Neizvestnye proizvedeniya. Novye otkrytiya (Proceedings of The Central Andrei Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art. T. XIV: Unknown Works. New discoveries)*. Moscow, 2017, pp. 16–53 (in Russian).
- Bogdanović D., Đuričić V., Medaković D. *Hilandar*. Belgrade, 1978. 220 p. (in Serbian).
- Bykova G.Z. A Comparative Study of the Miniatures of the Gospel of the Assumption Cathedral and the Khitrovo Gospel. *Evangelie Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremliia (The Gospel of the Assumption Cathedral in Moscow Kremlin)*. Moscow, The Grabar Art Conservation Center Publ., 2002, pp. 95–117 (in Russian).
- Cigaridas E., Loverdu-Cigarida K. *Svyashchennaya Velikaya Obitel' Vatoped. Vizantijskie ikony i oklady (Sacred Great Abode of Vatopedi. Byzantine icons and salaries)*, transl. A.V. Zakharova. Moscow, IP Verkhov S.I. Publ., 2016. 440 p. (in Russian).
- Ostaschenko E.Ia. *Andrej Rublev. Paleologovskie tradicii v moskovskoj zhivopisi konca XIV – pervoj treti XV veka (Andrei Rublev. Paleolog traditions in Moscow painting of the end of the 14<sup>th</sup> – the first third of the 15<sup>th</sup> century)*. Moscow, Indrik Publ., 2005. 416 p. (in Russian).
- Ostaschenko E.Ia. On the Problem of the Style of Andrei Rublev (Once Again About the Feasts Icons of the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin). *Drevnerusskoe iskusstvo: Issledovaniia i atributsii (Old Russian Art: Studies and Attributions)*. Saint Petersburg, 1997, pp. 113–134 (in Russian).
- Ostaschenko E.Ia. “Zvenigorod Deesis” in the context of modern Byzantine art. *Trudy CMiAR. T. XIV: Neizvestnye proizvedeniya. Novye otkrytiya (Proceedings of The Central Andrei Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art. T. XIV: Unknown Works. New discoveries)*. Moscow, 2017, pp. 74–115 (in Russian).
- Popov G.V. *Andrei Rublev*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2002, 72 p. (in Russian and English).
- Popov G.V. Andrei Rublev: The Phenomenon of the Master. About the Artist's Work around 1400. *Chelovek (The Man)*, 1992, no. 2, pp. 119–132 (in Russian).
- Sarab'ianov V.D., Smirnova E.S. *Istoriia drevnerusskoi zhivopisi (The History of Medieval Russian Painting)*. Moscow, Pravoslavnyi Sviato-Tikhonovskii Gumanitarnyi Universitet Publ., 2007. 750 p. (in Russian).



## Список сокращений

**АОКМ**  
Архангельский областной краеведческий музей

**АОМИИ**  
Архангельский областной музей изобразительных искусств

**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

**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

**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

**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

**СГГД**  
Собрание государственных грамот и договоров

**СККДР**  
Словарь книжников и книжности Древней Руси

**СПбГУ**  
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. 05.12.2022. Формат 70x100/16.  
Бумага офсетная. Печать цифровая.  
Гарнитуры PT Astra Sans, Journal. Усл. печ. л. 22,1

Отпечатано в типографии «Буки Веди»  
127018 Москва, Партийный пер., д. 1, корп. 58, стр. 2  
Заказ №

16+

ISSN 2658-543X



9 772658 543000