

- Sterligova I.A. (ed.). *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Velikogo Novgoroda. Hudozhestvennyj metall 11–15 vv. (Decorative and applied art of Veliky Novgorod. Artistic metal of the 11th–15th century)*. Moscow, Nauka Publ., 1996. 511 p. (in Russian).
- Suvorov N. *Opisanie Vologodskogo kafedral'nogo Sofijskogo sobora. (Description of the Vologda St. Sophia Cathedral)*. Moscow, Tip. Bakhmeteva Publ., 1863. 191 p. (in Russian).
- Tikhomirov M.N. *Rossiya v 16 stoletii (Russia in the 16th century)*. Moscow, Izdatel'stvo akademii nauk SSSR Publ., 1962. 583 p. (in Russian).
- Tikhomirov M.N. *Russkoe letopisanie (Russian Chronicle)*. Moscow, Nauka Publ, 1979. 383 p. (in Russian).
- Usachev A.S. Vologda diocese and Ivan IV. *Vestnik Permskogo universiteta. Istorija (Bulletin of the Perm University. History)*, 2022, no.2 (57), pp.190–199 (in Russian).
- Vasiliev Yu. S., Malysheva E.A. (ed.). "Povest' o chudesah" Gerasima Vologodskogo. *Vologda. Kraev. al'manah (Vologda. Local History Almanac)*. Vologda, Rus Publ., 1997, vol. 2, pp.604–619 (in Russian).
- Vzdornov G.I. *Vologda*. Leningrad, Aurora Publ., 1978. 131 p. (in Russian).
- Zimin A.A. (ed.) *Akty feodal'nogo zemlevladieniya i hozyajstva. (Acts of feudal land ownership and economy)*. Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1956. Part 2. 663 p. (in Russian).
- Zimin A.A. *Oprichnina Ivana Groznogo (Oprichnina of Ivan IV)*. Moscow, Mysl Publ., 1964. 535 p. (in Russian).
- Zimin A.A. *V kanun groznyh potryasenij. Predposylki pervoj krest'yanskoj vojny v Rossii. (On the eve of terrible shocks. Prerequisites of the first peasant war in Russia)*. Moscow, Mysl Publ., 1986. 386 p. (in Russian).

О.Е. Полушкина

Протоевангельский цикл в стенописи Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве: особенности иконографии в контексте последних реставрационных открытий

© 2023

УДК 27-526.62(470.24-25)
ББК 85.14(2)
П53

Поступила в редакцию 05.11.2023

Протоевангельский цикл, представляющий историю рождения и жизни Богородицы, сформировался в византийском искусстве и был чрезвычайно востребован на Руси. Одним из первых сохранившихся примеров являются фрески дьяконника киевского Софийского собора (40-е гг. XI в.). Динамично распространяясь и эволюционируя в домонгольский период, впоследствии цикл *Жития Богородицы* укрепился как один из доминирующих в монументальной живописи русского Средневековья, получив во многом литургико-символическое звучание. Основной расцвет мариологическая тема получила в конце XV — первой половине XVII в. на фоне общего интереса к иллюстративной повествовательности и агиографическому жанру в целом, как образцу святой жизни. Развитие происходило под влиянием укрепившейся идеи особого покровительства Царицы Небесной Русской земле, а также строительства и украшения храмов и монастырей богородичного посвящения, для которых активно заказывались дарственные иконы. Все это привело к поиску и созданию новых иконографических формул, основной целью которых было воспевание Богоматери [Тема освещалась: Брюсова, 1984. С. 11; Евсеева, 1994. С. 69; Громова, 2005. С. 218–220; Квливидзе, 2009. С. 205–206; Шалина, 2017. С. 19–20; Захарова, 2019. С. 365]. Особую позицию в памятниках этого круга занимает Смоленский собор Новодевичьего монастыря в Москве, как наиболее масштабный ансамбль рубежа XVI–XVII в., основная система росписей которого, заметно выделяясь оригинальностью своего состава, по сути, является гимном в красках, прославляющим Богоматерь.

Рассматриваемый в этой статье протоевангельский цикл Смоленского собора насчитывает семнадцать композиций, расположенных на сводах подкупольного средокрестия. Ранее он никогда не был предметом отдельного исследования, публиковался фрагментарно и его состав полностью описан не был. Не способствовало изучению стенописи и то, что до недавнего времени она находилась под плотными слоями разновременных поновительных записей, практически полностью скрывавших древнюю живопись. Живопись на сводах, как правило, подвергается сильной деструкции (под влиянием влажности, осадков, образования конденсата). Исходя из этого, в советское время цикл было принято считать более поздними поновлениями, относительно основного ансамбля росписей. В частности, Л.С. Ретковская предполагала, что в результате позднейших поновлений верхние зоны (своды и арки), хоть и с ориентиром на авторский замысел, но были полностью изменены [Ретковская, 2012. С. 323, 333]. В дальнейшем Н.В. Квливидзе, рассматривая храмовую иконографию собора, упоминала протоевангельский цикл лишь в общем контексте, не заостряя на нем особого внимания [Квливидзе, 2012. С. 352].

Возможность более достоверно изучить памятник появилась в результате проводимых с 2017 по 2024 г. реставрационных работ, позволивших проанализировать сохранность живописи на сводах, полностью выявив все произошедшие изменения. Штукатурное основание рассматриваемых сводов по манере нанесения, толщине и фактуре полностью совпадает с авторским грунтом собора «годуновского» периода. Нахлестов штукатурки, указывающих на возможность более позднего происхождения описываемых участков, также не было обнаружено [Макарова, Полушкина, 2023. С. 215]. Специалистами было выявлено, что сохранившиеся сейчас росписи на сводах, несмотря на позднейшие разновременные внедрения, выполнялись одновременно с основным объемом монументальной декорации, т.е. в 1598 г., соответствуя летописной надписи, опоясывающей интерьер над регистром полотенец в четверике. Обилие разновременных поновлений, за небольшим исключением, о котором будет сказано ниже, не исказило сюжетного состава цикла, дав возможность оценить подлинную иконографию.

Повествование протоевангельского цикла кругом опоясывает своды, а сцены, не разделяясь разгранками, следуют одна за другой, последовательно сменяясь в хронологическом порядке. Архитектурные членения дополнительно задают тематические секции. Начинается цикл в северной части восточного склона северного свода, блоком из двух сюжетов, предвосхищающих уход Иоакима в пустыню. На южном своде находятся четыре композиции, иллюстрирующие *Молитву Анны*. Далее повествование переходит на вытянутый западный свод, проходя с востока на запад. Начинается блок на южном склоне сценами *Благовестия супругам* и их *Встречи у городских ворот*, а затем переходит на северный, где представлены сюжеты, объединенные радостью Иоакима и Анны об обретении долгожданного чада. Заканчивается цикл на западном склоне северного свода двумя композициями на тему *Введения в Иерусалимский храм*. При рассмотрении примеров житийных богородичных

циклов того времени — Троицкого (до XVII в. Покровского) собора в Александровой слободе (1570-е гг.)¹, Благовещенского собора Сольвычегодска (1601 г.), Успенского собора в Свияжске (1605 г.), а также богородичных икон с житием Марии и ее праведных родителей, — сразу бросается в глаза их ориентированность передать всю полноту жизни Богородицы. На сводах же Смоленского собора заметна попытка переосмысления отработанных нарративных форм в историю, актуализирующую биографические эпизоды жизни именно Боготец Иоакима и Анны.

Исключительность подбора сюжетов протоевангельского цикла побуждает дать их подробное описание.

В первой композиции на восточном склоне северного свода трансепта, праведный Иоаким стоит с двумя жертвенными голубями за группой людей. Первосвященник у алтаря жестом показывает, что его приношение отвергнуто. Традиционный для начала данного повествования сюжет *Отвержения даров*, в целом, типичен по своей иконографии. Однако имеется одна нехарактерная деталь — рядом с мужем отсутствует Анна, как правило, стоящая за его спиной. Примеры иконографической схемы, где супруги вместе приносят дары, главным образом и были распространены на Руси, начиная с XII в.², перейдя в памятники XVI — начала XVII столетия³. Присутствие праведной Анны в композиции принято объяснять отсылкой к рассказу Кирилла Иерусалимского, по версии которого праведные супруги вдвоем шли в храм, чтобы умолить Бога прекратить их безчадие [Lafontaine-Dosogne, 1964. P. 62]. Искусству рубежа XVI–XVII в. в целом было характерно повышенное внимание к тексту, иллюстративность и последовательность повествования. Основными источниками о жизни Богородицы, на которые опирались изографы того времени, являлись «Протоевангелие Иакова»⁴, «Житие Богородицы» монаха Епифания⁵

- 1 Росписи Троицкого (ранее Покровского) собора в Александровой слободе принято датировать 1570-е гг.: [Бочаров, Выголов, 1971. С. 14–15; Rogov, 1979. P. 58–70; Квливидзе, 2012. С. 369].
- 2 Например, в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря или Георгиевском соборе в Старой Ладоге.
- 3 Такие как Троицком (до XVII в. Покровском) соборе в Александровой слободе (1570-е гг.), Благовещенском соборе Сольвычегодска (1601 г.), Успенском соборе в Свияжске (1605 г.), Рождественском соборе в Суздале (1635–1636 гг.) и др.
- 4 Раннехристианский апокрифический текст о жизни Богородицы, приписываемый ап. Иакову, брату Господню. На Востоке «Протоевангелие Иакова» было широко известно и стало основой для введения в литургический год праздников Зачатия (9 декабря), Рождества (8 сентября) и Введения во храм Богородицы (21 ноября), а также памяти Иоакима и Анны (9 сентября). Его текст использовался в гимнографии этих праздников (а также частично в гимнографии праздника Благовещения Пресвятой Богородицы). На Руси на этот текст начали ссылаться с XII в. [См. текст: Великия Минеи Четии собранные митрополитом Макарием. Сентябрь: 1–13, 1868. С. 352–363 (далее — ВМЧ. Сентябрь: 1–13, 1868. С. 352–363); Свенцицкая, 1996. С. 147–158].
- 5 Переведенный с греческого агиографический памятник, также называемый «Иже во святых отца нашего Епифания слово на Рождество святых Богородицы, о житии Ея,

и различные гимнографические и гомилетические тексты, также читаемые на богородичных праздниках и включенные в состав русских Минеи-Четы XIV–XVII вв.⁶ Представленное в Смоленском соборе изображение Иоакима, без Анны, соответствует точному следованию житийных богородичных текстов, где праведный муж в одиночку приносит дары. Интересно отметить, что подобная редкая иконографическая схема встречается в одном из древнейших памятников с многосюжетным протоевангельским циклом — рельефе колонны в церкви Сан-Марко в Венеции (выполнен в XIII в. по образцу VI в.). В тексте Протоевангелия Иакова говорится, что Иоаким один приносит свои дары в Иерусалимский храм, а жена ждала его дома: «В двенадцати коленах Израиля был некто Иоаким, очень богатый человек, который приносил двойные дары Богу, говоря: Пусть будет от богатства моего всему народу, а мне в отпущение в умилоствление Господу. Наступил великий день Господень, когда сыны Израиля приносили свои дары. И выступил против него (Иоакима) Рувим, сказав: Нельзя тебе приносить дары первому, ибо ты не создал потомства Израилю» [Протоевангелие Иакова: Свенцицкая, 1996. С. 147; ВМЧ. Сентябрь: 1–13, 1868. С. 352].

Подпись над этой композицией сообщает: «**ИОАКИМ ПРИНЕСЕ ДАР ЕВСЕЙ ЖЕ НЕ ПРИЯ**». Как показала последняя реставрация, здесь и во всех последующих композициях цикла надписи были полностью выполнены при реставрационно-поновительных работах Н.М. Софонова в 1901–1903 гг., когда исторические подписи XVI в. уже не сохранились даже в минимальном объеме, на уровне отливов или графы⁷. Наименование здесь первосвященника Евсея указывает на поздний источник. Первосвященника, отказавшегося принимать жертву, вспоминая рассказ Иакова, иногда ассоциируют с Рувимом, как в схожем сюжете Троицкого (Покровского) собора в Александровой слободе (1570-е гг.), где над головой иерея имеется соответствующая надпись. Однако, согласно самому тексту и другим греко-восточным источникам, это был обычный человек, один из принесших в тот день свои дары [Lafontaine-Dosogne, 1964. P. 61].

Еще более явное несоответствие текста подписи изображению видно в следующей композиции цикла, подписанной: «**ЕВРЕИ С ПРОЧИМИ УКОРЯЮТ ИОАКИМА В БЕЗЧАДИИ**». Очевидно, что к моменту работ софоновской

и рождестве и об успении», атрибутируемый Епифанию, монаху монастыря Каллистрата в Иерусалиме. Как полагают, текст был написан в XI–XII вв., на славянские языки переведен в XIV в. и распространился на Руси в XV в., а в XVI столетии вошел в богослужебные тексты богородичных праздников, даже сменяя в ряде Торжественников текст Протоевангелия Иакова [Творогов, 1987. С. 137–138; См. текст: ВМЧ. Сентябрь: 1–13, 1868. С. 363–379].

6 Например, такие как Великие Минеи-Четы святителя Макария (ВМЧ) и Минеи-Четы Чудовские (Годуновские).

7 По материалам реставрационных отчетов: Макарова А.Л., Полушкина О.Е. Отчет о реставрации монументальной живописи Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве. Сезон 2020–2021 г. Москва. Архив МНРХУ. 2021. С. 18–23; Полушкина О.Е. Отчет о реставрации монументальной живописи Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве. Сезон 2022–2023 гг. Москва. Архив МНРХУ. 2023. С. 19–27.

артели в начале XX в. понимание источников, на которые опирались мастера в конце XVI в., было утрачено, чем можно объяснить встречающееся в Смоленском соборе несоответствие подписей и изображения, древний текст на тот момент был уже очевидно невосстановим.

Здесь, на фоне пейзажа, изображен Иоаким, стоящий напротив многофигурной группы мужей [илл. 1]. Этот, не сразу угадываемый в силу своей редкости, сюжет повторяет клеймо древнего шитого воздуха «Евхаристия с житиями Иоакима, Анны, и Богородицы» (1410–1413 гг., ГИМ) из суздальского собора Рождества Богородицы [см.: Маясова, 1971. Табл. 10–11] и дублирующий его шитый воздух из Успенской церкви г. Переяславля Рязанского (1485 г.) [см.: Маясова, 1971. Табл. 24–25]. Его принято определять как момент, когда Иоаким обращается к представителям двенадцати колен израилевых и ищет, все ли праведники оставили потомство, в чем усматривается символ обращения к книге родословия двенадцати колен [Lafontaine-Dosogne, 1964. P. 67]. Такая трактовка восходит к восточно-христианским вариантам перевода Протоевангелия, согласно которым Богоотец, после порицания его Рувимом, обращается к двенадцати представителям иудейских праведников [см.: ВМЧ. Сентябрь: 1–13, 1868. С. 352; Lafontaine-Dosogne, 1964. P. 62]. Схожая сцена имеется в протоевангельском цикле Троицкого (Покровского) собора в Александровой слободе (1570-е гг.), только в ней проиллюстрирован уже следующий момент, когда Иоаким отходит от группы иудеев и следует в пустыню.

На восточном, уходящем в алтарь, своде повествование о праведных супругах прерывается композицией *Троица Ветхозаветная*, как бы венчающей весь протоевангельский цикл. Образ Святой Троицы обращает зрителей к истории Авраама, которую как раз и вспоминал Иоаким перед тем как удалиться в пустыню. Дарование Сарре сына Исаака вспоминает в своих молитвах и Анна. Напомним, что Исаак, со смирением шедший на жертву со своим отцом, символизирует Спасителя. Эта сцена, на первый взгляд не соответствующая основным элементам мариологической программы росписей, образует особые тематические линии, объединяя протоевангельское повествование, выступающее предвестием Евангельских событий, с Ветхим Заветом.

За столом восседают три ангела, центральный одет в вишневый хитон и синий гиматий — традиционное облачение Христа, как бы указывая на Боговоплощение, произошедшее по промыслу Святой Троицы, через Богородицу.

Расположенный рядом южный свод полностью посвящен блоку сюжетов плача праведной супруги о безчадии. В первой композиции *Разговор Анны со служанкой Юдифью в дому* действие разворачивается на фоне архитектурных кулис, служащих фоном, обозначающим место действия — дом праведных супругов. Анна подносит руку к лицу, утирая слезы, а служанка, утешая, протягивает красный плат, знак праздничного облачения. Этот, известный с доиконоборческих времен⁸, сюжет не получил большого распространения.

8 Впервые также встречающийся в церкви Сан-Марко в Венеции (выполнен в XIII в. по образцу VI в.).



1



2

ил. 1 Смоленский собор Новодевичьего монастыря. Восточный склон северо-восточного свода
Композиция *Иоаким обращается к представителям двенадцати колен Израилевых* (1598)
fig. 1 Smolensky Cathedral of the Novodevichy Convent. The eastern side of the northeastern
vault. The composition *Joachim addresses the representatives of the twelve tribes of Israel* (1598)

ил. 2 Смоленский собор Новодевичьего монастыря. Западный склон юго-восточного свода
Композиция *Анна перед зверьми* (1598)
fig. 2 Smolensky Cathedral of the Novodevichy Convent. The western side
of the southeastern vault. The composition *Anna before the animals* (1598)

Интересно, что к нему, хоть и с отхождениями в деталях, возвращались в монументальной живописи XVII в.: в Благовещенском соборе Сольвычегодска (1601 г.) и Успенском соборе Кирилло-Белозерского монастыря (1641 г.).

Затем действие переходит в сад, где обе героини изображены на фоне лавровых деревьев. Анна в молитве обращает взгляд за спину служанки и видит на дереве гнездо с двумя птенцами, к ним с неба слетает птица-мать. Этот сюжет можно условно назвать — *Анна видит в саду птичье гнездо*. В памятниках древнерусского искусства такая деталь, как дерево с птичьим гнездом, чаще встречается в сцене *Благовестия Анне*, выступая напоминанием о ее плаче и молитве. Например, в Успенском соборе Свяяжского монастыря (1605 г.). Однако схожая композиция имеется в памятнике XII в. — в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря (1130–1140-е гг.). Причем в общем контексте циклов эпизод с птичьим гнездом приобретает прообраз будущего Благовестия.

На западном склоне южного свода помещены еще две мизансцены, которые можно объединить названием *Моление Анны*. Первая из них зеркально повторяет находящуюся на противоположном склоне свода композицию *Анны со служанкой, видящих птичье гнездо*. Однако у края западного склона композиция продолжается мизансценой с изображением одной Анны, сидящей под деревом и в молитве, с вознесенной к небу рукой. На южном своде с иллюстративной детальностью отражается скорбь праведной жены о безчадии. Особенно это заметно в помещенном левее уникальном сюжете, изображающем *Анну перед зверьми* [ил. 2]. Праведница изображена смотрящей на отару овец, пасущихся рядом, правее и ниже — водоем с рыбами, а в ногах головы трех выползающих из пещер змей. В этом сюжете можно увидеть точное следование тексту Протоевангелия Иакова, где Анна, плача, перечисляет всех тварей, имеющих потомство на земле: «Горе мне, кому я подобна? Не подобна я птицам небесным, ибо и птицы небесные имеют потомство у Тебя, Господи. Не подобна я и тварям бессловесным, ибо и твари бессловесные имеют потомство у Тебя, Господи. Не подобна я водам этим, ибо и воды приносят плоды у Тебя, Господи. Горе мне, кому подобна я? Не подобна я и земле, ибо земля приносит по поре плоды и благословляет Тебя, Господи» [Протоевангелие Иакова: *Свенцицкая*, 1996. С. 148; ВМЧ. Сентябрь: 1–13, 1868. С. 353].

Нужно отметить, что в русском изобразительном искусстве позднего Средневековья житийные богородичные циклы, сразу после сцен *Принесения* и *Отвержения даров*, практически всегда продолжались *Благовестием Иоакиму ангелом*, как в росписях Троицкого (Покровского) собора в Александровой слободе (1570-е гг.) и практически во всех монументальных ансамблях первой половины XVII в. Отметим, что подобный ход событий не соответствует тексту Протоевангелия Иакова, в котором история моления супруга в пустыне и благой вести ему рассказывается Анне вестниками, посланными мужем, когда тот уже собрался возвращаться домой. Именно праведная жена в этой части повествования является ведущим персонажем. Возможно, отхождение в хронологии было связано с использованием в качестве основного источника



3



4

ил.3 Смоленский собор Новодевичьего монастыря. Южный склон западного свода
Композиция *Анна получает известие о возвращении Иоакима* (1598)

fig.3 Smolensky Cathedral of the Novodevichy Convent. The southern side
of the western vault. The composition *Anna receives news of Joachim's return* (1598)

ил.4 Смоленский собор Новодевичьего монастыря. Южный склон западного свода
Композиция *Встреча Иоакима и Анны* (1598)

fig.4 Smolensky Cathedral of the Novodevichy Convent. The southern side
of the western vault. The composition *The Meeting of Joachim and Anna* (1598)

текста «Жития Марии» монаха Епифания, с конца XV в. сильно повлиявшего на иконографию богородичных циклов [Евсеева, 1994. С.74; Квливидзе, 2009. С.208; Шалина, 2017. С.20; Захарова, 2019. С.367], где первыми как раз описываются события, связанные с Иоакимом, а затем уже с Анной.

С южного свода история родителей Марии переходит на западный, протягиваясь с востока на запад по южному склону. Этот блок сюжетов объединен темой Благовестия супругам и их радостной встречи. В первой композиции — *Благовестие Анне*. Мольбы праведной супруги услышаны, к ней слетает ангел. У ног Анны начинает струиться ручей, как символ *воды жизни* или рая, часто изображаемый в этой сцене в виде фиалов-бассейнов⁹ [Lafontaine-Dosogne, 1964. P.74–75]. Такой атрибут может напоминать о сразу данном Анной обете посвятить чудом данное чадо Богу, ведь через эту жертву человечество получило спасение.

Следующая композиция, где Иоаким посылает вестников к Анне, выбивалась из иллюстративного ряда событий текста Протоэвангелия Иакова. Надпись начала XX в. на находящейся вверху сцены гипсовой вставке сообщает: «**ИОАКИМ ИДЕ В ПУСТЫНЮ К ПАСТЫРЕМ СТАД СВОИХ И ТУ СКОРБЕЩЕ О БЕЗЧАДИИ**». При последних реставрационных работах, в результате удаления наслоения позднейших поновительных шпаклевок и штукатурок, чуть левее центрального изображения Иоакима, был раскрыт фрагмент нимба и белого головного платя, а ниже — часть ярко-красной одежды, что указывает на изображенную здесь, рядом с двумя вестниками, Анну на авторском грунте конца XVI в. Таким образом, после раскрытия авторскую композицию можно определить, как более традиционный для протоевангельского цикла сюжет, в котором *Анна получает известие о возвращении Иоакима* [ил.3]. Этот момент встречается в протоевангельских циклах, как, например, в уже упоминаемом шитом воздухе «Евхаристия, с житиями Иоакима, Анны, и Богоматери» (1410–1413 гг., ГИМ) из суздальского собора Рождества Богородицы [см.: Маясова, 1971. Табл.10–11], а также в клейме иконы «Рождество Богоматери, с житием Иоакима, Анны и Богоматери» (1540-е — ок. сер. XVI в., Новгородский музей) из местного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы *Антониева монастыря* [см.: Искусство великого Новгорода. Эпоха Святителя Маркария, 2016. С.80–81].

В следующих двух сценах повествование возвращается к праведному мужу. Оригинально представлено *Благовестие Иоакиму*, состоящее из двух частей: на первом плане стоит Иоаким и указывает на небольшую, помещенную чуть правее и выше мизансцену, в которой он изображен в молитвенной позе, смотрящим на слетающего к нему ангела с благой вестью. В центре

⁹ Например, в сценах Благовестия Анне в росписях Успенской церкви в Волоотово (80-е гг. XIV в.), шитой пелене «Рождество Богородицы» из Воскресенского собора г. Волоколамск (1510 г., ГТГ) [Свирин, 1963. С.65–67]; иконе «Рождество Богоматери, с клеймами жития Богородицы» (конец 1520-х — 1530-е гг., из собрания наследников А.П. Бойцова) [Шалина, 2017. С.18–27].

следующей композиции — *Иоаким уходит из пустыни*¹⁰ — изображается Боготец, идущий на фоне насыщенного пейзажа с горками и обилием деревьев и кустов. Оба представленных здесь сюжета по своей компоновке напоминают книжную миниатюру из Гомилий Иакова Коккиновафского (второй четверти XII в.).

Последний сюжет на южном склоне западного свода был подписан софоновскими мастерами как *Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот*. Иерусалимские Золотые ворота, как место встречи супругов, упоминаются лишь в тексте Евангелия Псевдо-Матфея [см.: «Евангелия Псевдо-Матфея». Мильков, 1999. С. 752]. Этот латиноязычный апокрифический источник, хоть и был известен на Руси еще с домонгольских времен, однако большого влияния на иконографию не оказал, в отличие от западного [см.: Lafontaine-Dosogne, 1964. P. 82]. В Протоевангелии Иакова точное место не указано, хотя говорится, что встреча произошла у ворот при въезде в город. Композиция с прильнувшими друг к другу Иоакимом и Анной относится к одной из наиболее рано сформировавшихся¹¹. Изображением Встречи супругов принято символизировать *Зачатие Марии* — праздник, который начал зарождаться около VIII в., а в XII столетии, когда император Мануил I Комнин присоединил его к числу особо почитаемых, уже обладал целым рядом гимнографических сочинений.

На заднем плане сцены *Встречи*, как правило, изображались ворота — ветхозаветный символ Богородицы (Пс. 117:20 и Иез. 44:2–4), воспетый в гимнографии [Алешкина, 2013. С. 77]. В Смоленском соборе изображение ворот в архитектурных кулисах заднего плана было воссоздано в правом углу, на гипсовой вставке начала XX в. Однако при раскрытии композиции на грунте конца XVI в., за головой Иоакима, была обнаружена авторская графья, скругляющаяся вверх, напоминая очертание врат [ил. 4].

Подробно представленное в протоевангельском цикле Смоленского собора моление праведных супругов о даровании им ребенка возвращает нас к истории основания Новодевичьего монастыря Василием III. Призывая сюда сестер, царь просил их молиться о рождении у него долгожданного наследника, после чего появился на свет Иван Грозный. Такой повествовательный акцент созвучен тексту духовного завещания первой игуменьи монастыря Елены Девочкиной, бывшем несколько столетий уставом Новодевичьего монастыря, в котором она просит сестер молиться о даровании государству наследника и пастыря: «Вспомните, госпоже, еже к вам, паче ж к моему окоянству, слезы и моление теплое и горкое воздыхание государя нашего великого князя Василия Ивановича всея России: Молите Господа Бога о чадородии. И услы-

- 10 Данный сюжет иконографически схож с аналогичными из Троицкого (Покровского) собора в Александрове (1670-е гг.), Благовещенского собора в Сольвычегодске (1601 г.) и более поздним из Успенского собора Московского Кремля (1642–1643 гг.).
- 11 Первые примеры такой композиции: рельеф колонны в церкви Сан-Марко в Венеции (выполнен в XIII в. по образцу VI в.) и фресках капеллы праведных Иоакима и Анны в Кызылчукуре (850–860 гг.), на Руси впервые встречается в Софийском соборе в Киеве (1043–1046 гг.).

ша Господь веру его и моление раб своих всего мира, вопиющих к нему день и ночь: дарова ему Господь сына, а всему православию государя, нам ж убо пастыря, и кормителя, и прошленика во всем» [цит. по: Духовная грамота преподобной Елены Московской с наставлениями о монастырском уставе, 2012. С. 141].

Протоевангельский цикл Смоленского собора продолжается в восточной части северного склона западного свода, как и на южном, протягиваясь с востока на запад. Этот блок сюжетов можно обобщить темой домашней радости супругов о зачатии и рождении Марии. Первая сцена — *Совет Иоакима и Анны* [ил. 5]. Супруги изображены сидящими за разговором друг напротив друга. Левее Анны стоит группа девушек, выступающих свидетельницами чудесных событий. Отмечено, что еще византийские художники любили вводить в свои сюжеты вторичные фигуры — слуг или случайных свидетелей, демонстрируя священное через конкретное, как чудо, воплощаемое в жанровой композиции [Попова, 2006. С. 637].

Этот достаточно редкий сюжет также выступал прообразом Зачатия, как правило, дополняя¹², а иногда даже заменяя Встречу у ворот¹³. В первой половине XVII столетия эта сцена смоленского цикла была достаточно точно повторена в протоевангельском цикле на сводах Богородице-Рождественского собора в Суздале (1635–1636 гг.).

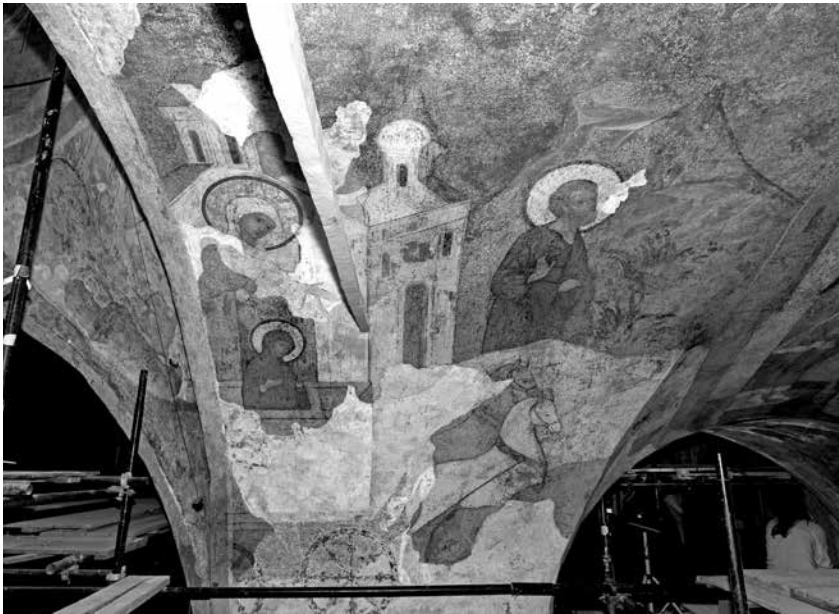
Следующая композиция *Принятия даров*. Здесь, как и в сцене *Отвержения* с северного свода, Иоаким изображен один, без Анны. В качестве жертвы он привел несколько тельцов. В тексте Иакова данный сюжет описан подробно, как кульминация предшествующих событий: «Утром он понес свои дары, говоря: Если Господь смилостивился ко мне, то золотая пластина жреца покажет мне. И принес Иоаким свои дары, и смотрел пристально на пластину, подошедши к жертвеннику Господню, и не увидел греха в себе. И сказал Иоаким: теперь я знаю, что Господь смилостивился ко мне и отпустил мне все грехи, и вышел из храма, оправданный, и пошел в дом свой» [Протоевангелие Иакова: ВМЧ. Сентябрь, 1868. С. 354; Свенцицкая, 1996. С. 149].

Как уже отмечалось, в протоевангельском цикле Смоленского собора подробно изложена история вымаливания праведными супругами долгожданного чада. От *Отвержения даров Иоакима в храме* и заканчивая победным *Принятием* их после Зачатия — всего тринадцать композиций. Ближайшим памятником, где также детально и точно проиллюстрирован текст Протоевангелия Иакова, является икона «Рождество Богородицы, с житием Иоакима и Анны» (первая треть XVII в.) из церкви Рождества Богородицы Большого Кремлёвского дворца [см.: Искусство сохранять искусство, 2013. С. 132–135; Захарова, 2019. С. 371]. В ней четырнадцать сцен из двадцати повествуют о предшествующих

- 12 Например, в Богородичном приделе Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря (XII в.), где в центре композиции за круглым столом сидит Иоаким, по правую руку от него Анна, а по левую им прислуживает слуга [Сарабянов, 2017. С. 147].
- 13 В церкви Спаса на Нередице (1199 г.) Иоаким сидит на скамье, а Анна стоит рядом. Сцена находится на месте отсутствующей *Встречи Иоакима и Анны* [см.: Lafontaine-Dosogne, 1964. P. 88].



5



6

ил. 5 Смоленский собор Новодевичьего монастыря. Северный склон западного свода
Композиция *Совет Иоакима и Анны* (1598)

fig. 5 Smolensky Cathedral of the Novodevichy Convent. The northern side
of the western vault. Composition *The Council of Joachim and Anna* (1598)

ил. 6 Смоленский собор Новодевичьего монастыря. Западный склон северо-восточного свода
Композиция *Иоаким и Анна везут Марию в Иерусалимский храм* (1598)

fig. 6 Smolensky Cathedral of the Novodevichy Convent. The western side of the north-eastern
vault. The composition *Joachim and Anna take Mary to the Jerusalem Temple* (1598)

рождению Марии событиях. Сюжеты, пусть и не идеально, повторяют друг друга, но идут в общей последовательности с соблюдением одинаковых деталей повествования. В иконографии обоих памятников прослеживается архаичность, обращение к старым образцам. Например, в сценах *Отвержения* и *Принятия даров* Иоаким изображен без жены. В обоих памятниках изображена редчайшая сцена, где Иоаким взывает к представителям двенадцати колен Израилевых. Сюжеты размеренно и в четком хронологическом порядке сменяют друг друга. Внутри некоторых композиций соединяется несколько мизансцен. Книжная иллюстративность текста и характер размещения сюжетов и композиционные построения наводят на мысль об общем источнике в виде иллюминированных рукописей. Подобное влияние на монументальные росписи XVI–XVII вв. книжных миниатюр не раз упоминалось исследователями [см.: Евсеева, 1994. С. 79; Квливидзе, 2009. С. 219; Захарова, 2018. С. 371].

Праздничный эпизод *Рождества Богородицы* относится к краткому изводу: праведная Анна сидит на ложе, слева к ней подходит девушка, подносящая золотую чашу, чуть поодаль за происходящим наблюдает Иоаким. Основной акцент композиции сделан на зрительном диалоге обоих супругов. Присутствие в иконографической схеме на втором плане служанки можно соотнести с моментом возвещения ею Анне о рождении у нее дочери [Царевская, 2007. С. 130].

Целесообразно сравнить эту композицию с иконой «Рождество Богородицы» из праздничного ряда центрального иконостаса Смоленского собора Новодевичьего монастыря (1598 г.), где Анна возлежит в окружение пяти служанок, помогающих ей и подносящих еду и питье. С XI–XIII вв. в композиции *Рождества Марии* число девушек, окружающих Анну, постепенно увеличивается от трех и более, и к XVII в. формируется в многофигурную свиту. Изображение их процессии с приношениями стало частью иконографии *Рождества Богоматери*, основанной на существовавшей традиции поздравления византийских цариц с рождением ребенка знатными женщинами-патрицианками. Однако в церковном искусстве образы девушек с дарами не столько отражали исторические реалии придворной жизни, сколько прославляли праведную Анну и Богоматерь [Lafontaine-Dosogne, 1964. P. 97–98]. На иконе Иоаким отсутствует, акцент сделан на торжественности события. Очевидно, для стенописи был выбран сокращенный вариант, подчеркивающий важность происходящего для супругов.

На иконе и в стенописи собора на первом плане внизу помещена мизансцена *Купания Марши*, где собственно и изображается омываемая двумя служанками новорожденная. Этот сюжет сформировался в византийской традиции в X–XI вв.¹⁴, став неотъемлемой частью рождественских композиций.

14 Впервые представлено в Менологии Василия II (986 г.), а на Руси встречается уже в Софийском соборе в Киеве (1043–1046 гг.), Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря (XII в.) и жертвеннике собора Рождества Богоматери новгородского Антониева монастыря (XII в.).

Омовение являлось не только бытовой зарисовкой, связанной с привычными детскими хлопотами, но и символом духовной чистоты младенца и прототипом крещения [Lafontaine-Dosogne, 1964. P. 94–95; Алешкина, 2013. С. 26].

Заключительная сцена западного свода — *Благословение Марии иерееми*. Здесь проиллюстрирован момент, когда Пречистой исполнился год и Иоаким устроил большой пир, созвав на него священников, книжников и весь иудейский народ. Во время праздника отец поднес Марию к первосвященникам, и те благословили дитя. Сцена, изображающая благословение иудейских священников, вошла в протоевангельский цикл с XII в.¹⁵, став неотъемлемой его частью.

Композиционная схема смоленского цикла типична для своего времени. Справа изображены Иоаким и Анна, перед ними стоит Мария на небольшом постаменте. Рядом, за накрытым столом, восседают трое иереев, крайний из которых благословляет отроковицу. Богородица в этой сцене в основном изображается младенцем на руках родителей¹⁶, однако здесь Мария самостоятельно стоит перед священниками и выглядит как отроковица¹⁷, символизируя готовность к своему предназначению. Изначальное отделение от родителей особенно заметно, если обратить внимание на отсутствие в цикле традиционных сцен Ласкания и Первых шагов Марии. Иоаким и Анна как будто все время помнят о своем обете посвятить чудом обретенное дитя Богу и отдать ее в храм.

В этой композиции три благословляющих иерея, в трактовке святоотеческих текстов, считаются аллюзией на образ трех ангелов, гостивших у бездетного Авраама и предрекших ему рождение долгожданного сына [Lafontaine-Dosogne, 1964. P. 131]. Напомним, что изображение самой *Ветхозаветной Троицы*, размещено на восточном своде, как бы входя в протоевангельский цикл и венчая его. Такая компоновка сюжетов напоминает о трактовке сцены Благословения как связующего звена между храмом Ветхого (иереи) и Нового Заветов (Мария), а также о ветхозаветном предопределении Богородицы [см.: Царевская, 1991. С. 47]. Нужно отметить, что провозвестие Марии, как Богоматери еще в Ветхом Завете, в общей иконографической парадигме Смоленского собора, акцентируется за счет расположенных прямо под сводами, на ярусе люнетов, сцен с ветхозаветными пророками. Они прославляют произошедшее через Богородицу Боговоплощение.

Замыкается повествовательный круг на западном склоне северного свода трансепта, где помещены две композиции на тему Введения Пресвятой Богородицы во храм.

- 15 Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря (1130–1140-е гг.), церковь Благовещения в Аркажах (кон. XII в.) и др.
- 16 Например, фрески Благовещенского собора в Сольвычегодске (1601 г.) и икона «Рождество Богородицы, с житием Иоакима и Анны» (первая треть XVII в.) и БКД и др.
- 17 Подобная иконографическая схема есть в стенописи Успенского собора в Свяжске (1605 г.) [Квливидзе, 2009. С. 214].

Первая из них изображает необычный момент — *Иоаким и Анна везут Марию в Иерусалимский храм* [ил. 6]. Размещенная сверху подпись нач. XX столетия гласит: «**ИОАКИМ И АННА С ПРЕЧИСТОЮ ДЩЕРИЮ ГРЯДУЩИЕ ВО ИЕРУСАЛИМ**». Из городских стен выезжает колесница, запряженная двумя лошадьми, в ней едут Анна с Марией. Представленное изображение пути Богородицы от дома к храму напоминает о данном Анной после первых шагов дочери обещании, что та не будет ходить по земле, пока при достижении ею трех лет не войдет в Иерусалимский храм. На заднем плане, за архитектурной кулисой изображены свидетели происходящего — праведные девы. Впереди, на фоне гор и деревьев, идет Иоаким. Как правило, практически во всех известных протоевангельских циклах за сюжетом *Благословения иерееми* следовало *Введение во храм*. Единственное исключение — Гомилии Иакова Коккиновафского (вторая четверть XII в.), где в ряд миниатюр введены сцены подготовки к Введению, но в них запечатлены события, произошедшие в родительском доме, а также призыв праведных дев и их пешую процессию к храму.

При изображении *Введения в храм Богородицы* актуализировалась идея торжественного шествия, и Марии — как царственной особы, что подчеркивалось дворцовой роскошью деталей [Lafontaine-Dosogne, 1964. P. 159; Квливидзе, 2009. С. 214–215]. Текст Протоевангелия Иакова не называет точного места жительства праведных супругов и рождения Марии, а монах Епифаний провозглашает Назарет родным городом Богородицы. Очевидно, художники выделяли концепцию, что Марию именно везли в храм. При этом изображенная колесница напоминает ветхозаветный символ Богоматери как «колесницы Слова» (Иез. 1), проложившей дорогу к Боговоплощению — воспетый в богослужебных текстах богородичных праздников [Алешкина, 2013. С. 86] и упоминаемый в Акафисте Богородицы Романа Сладкопевца (Икос 8: «Радуйся, колесница пресвятая Восседающего на Херувимах»).

Введение во храм представлено в лаконичном варианте. В центре композиции маленькая Мария, за ее спиной слева стоят родители. К Пречистой приветственно протягивает руки стоящий напротив первосвященник Захария. Справа помещена группа праведных иудейских дев с зажженными свечами, сопровождающих Отроковицу в храм. В византийской экзегезе это событие рассматривалось как прообраз дара всего человеческого рода Богу и спасительной жертвы Христа [Алешкина, 2013. С. 36,39], приравниваясь к Рождеству Христову [Lafontaine-Dosogne, 1964. P. 137]. Размах и великолепие этой сцены не случайны, ведь родители Марии были представителями знатных семейств Израиля. Иоаким был «зело богат» и происходил из колена Иудина, из дома царя Давида, а Анна была младшей дочерью священника Матфана, из колена Левиина, рода Ааронова.

Показательно отсутствие традиционной мизансцены *Кормления Марии ангелом в Святая Святых*. Например, как в иконе «Введение Богородицы во храм» из праздничного ряда иконостаса Смоленского собора (1598 г.), где сюжет представлен более подробно, масштабно и празднично. В стенописи он не был включен в иконографическую формулу, как уже не имеющий

отношения к истории праведных родителей Богородицы и их жертвы Богу за ответ на их молитвы.

Обращает на себя внимание, что оба двенадцатых богородичных праздника из росписей смоленского цикла никак не выделены в повествовательном ряду. Представленная здесь сокращенная композиционная схема роднит *Введение* с иконографией *Сретения*. Такое сопоставление наводит на параллели между путями Христа и его Матери, так как оба праздника символизируют переход от Ветхого Завета к Новому.

Бросается в глаза, что протоевангельский рассказ об Иоакиме и Анне завершается на северном своде, где и начался. Сцены изгнания за безчадие и непринятия праздничных жертв переходят к триумфальному входу чудом обретенного чада в этот же храм. Подчеркивается воспетый в гимнографии богородичных праздников образ Марии как предначертанного дара Богу, через который в мир пришел Спаситель. В контексте изображенной на восточном своде *Ветхозаветной Троицы*, обращающей к истории Авраама, Сарры и Исаака, тема обета начинает звучать уже и как прообраз жертвы самого Спасителя. История Богоотец Иоакима и Анны повествует в характерной для «годуновского» времени назидательной манере о примере праведной жизни супружеской четы, чья молитва и вера привели их род к вечному прославлению, так как через них спасение пришло ко всему человечеству.

Как уже отмечалось, общее решение сцен протоевангельского цикла, их детальность и многофигурность, встречающееся разделение композиций на мизансцены, а также архаичность в подборе сюжетов, наводят на мысль, что в их основе лежит не дошедший до нас блок книжных миниатюр, иллюстрирующих протоевангельскую историю Иакова. Этот источник, очевидно, был известен мастерам царского круга конца XVI — начала XVII в., хотя и не получил широкого распространения.

Важно подчеркнуть, что развернувшийся на сводах Смоленского собора протоевангельский цикл служит своеобразным обрамлением для центрального образа храма — *Богоматери Смоленской*, запечатленной над алтарем на восточной стене.

С конца XV в. получают распространение иконы с развернутыми житийными богородичными сюжетами в клеймах, окружающие изображение Богородицы или праздника в среднике, также и в системе храмовых декораций конца XVI — первой половины XVII в. мариологические циклы окружают главный храмовый образ, как правило, размещаемый в центральном люнете восточной стены собора. Так сформировалась новая иконографическая программа, где демонстрировался наиболее ясный и последовательный подход к изложению событий.

В этом контексте протоевангельский цикл входит в череду богородичных рассказов, развернувшихся в четверике собора: пророческий, цикл *Акафиста* и *Сказания о Римской-Лиддской иконе Богоматери*. Эти циклы четкими сменяющимися друг друга регистрами идут по стенам, напоминая клейма иконы, опоясывающие центральный образ. Перед зрителем разворачивается система

росписей, частично вобравшая в себя правила агиографического жанра. Храм предстает своеобразной пространственной иконой, полнота житийного изложения при этом уступает идее праздничного мажорного звучания, поэтому в стенописи отсутствует Успенский цикл. Таким образом, общая идея вторит иконе «Богоматерь Смоленская, с житием Марии», происходящей из Новодевичьего монастыря (70-е гг. XVI в., ГТГ) [Антонова, Мнева, 1963. Т.2. № 440. С.78; Евсеева, 1994. С.81], выполненной как вклад при пострижении в обитель в 1564 г. безчадной жены брата Ивана Грозного угличского князя Юрия Васильевича — княгини Ульяны (в иночестве Александры) [Рыбаков, 2015. С.19, 69].

Подводя определенный итог, попробуем обозначить основные тематические линии Смоленского цикла. Первая — история Богоотец Иоакима и Анны, смысловой доминантой в которой выступает мотив моления о безчадии. Достаточно сказать, что в блоке из семнадцати сюжетов десять иллюстрируют именно эти моменты. Предание о создании Новодевичьего монастыря, как места молитвы о непрерывании царской династии и чадородии, естественным образом нашло здесь свое проявление.

При более глубоком погружении в содержание становится заметно, что особое место в повествовании отведено теме жертвенного обета праведных родителей, данного в благодарность за полученное чудо, а также готовности принять посвящение Богу, проявившееся в Пречистой с рождения. Таким образом, еще одна смысловая грань цикла проявляется в воспевании Марии — *Таинства Боговоплощения*, на что прямо указывает венчающая цикл композиция *Ветхозаветной Троицы*. Это логически вписывает протоевангельский цикл в единое поле основной парадигмы стенописи Смоленского собора, направленной на прославление Богородицы.

ЛИТЕРАТУРА

- Алешкина Л.В. Гимнография двенадцатых праздников в богословском и иконографическом осмыслении. М.: Изд-во ООО «Киновек», 2013. 240 с.
- Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи. М.: Искусство, 1963. Т. II. 570 с.
- Бочаров Г.Н., Выголов В.П. Александровская слобода. М.: Искусство, 1971. 127 с.
- Брюсова В.Г. Русская живопись 17 века. М.: Искусство, 1984. 419 с.
- Великие Минеи Читии, собранные всероссийским митрополитом Макарием. СПб: Изд. Археографической комиссии, 1868. VI, 672 с.
- Громова Е.Б. История русской иконографии Акафиста. Икона «Похвала Богоматери с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля. М.: Индрик, 2005. 304 с.
- Духовная грамота преподобной Елены Московской с наставлениями о монастырском уставе // Московский Новодевичий монастырь. К 500-летию основания / [Сост.: А.Л. Баталов, Л.А. Беляев]. М.: Арткитчен, 2012. С.139–141.
- Евсеева Л.М. Московские житийные иконы Богоматери XV–XVI вв. // Искусство Древней Руси. Проблемы иконографии. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств, 1994. С.69–90.

Захарова О. А. Иконография циклов, посвященных Богоматери, в стенописи Успенского собора // Московский Кремль XVII столетия. Древние святыни и исторические памятники: [Сб. ст.] Кн. 1. М.: БуксМАрт, 2019. С. 356–383.

Искусство Великого Новгорода. Эпоха святителя Макария. СПб.: Palace Editions, 2016. 208 с.

Искусство сохранять искусство. Реставрация в Музеях Московского Кремля. [Каталог]. М.: ООО «АзБука», 2013. 344 с.

Квливидзе Н. В. Фрески Смоленского собора. Иконографическая программа росписи // Московский Новодевичий монастырь. К 500-летию основания / [Сост.: А. Л. Баталов, Л. А. Беляев]. М.: Арткитчен, 2012. С. 336–385.

Квливидзе Н. В. Апокрифы о Богородице в живописных циклах времени царя Ивана Грозного (XVI в.) // Biblia Slavorum Apocryphorum. Novum Testamentum. Lodz: Piktor, 2009. P. 205–219.

Макарова А. Л., Полушкина О. Е. Росписи Смоленского собора Новодевичьего монастыря: вопросы атрибуции и авторский стиль в контексте реставрационных открытий 2017–2020 гг. // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 9. СПб., 2023. С. 208–220.

Маясова Н. А. Древнерусское шитье. М.: Искусство, 1971. 152 с.

Попова О. С. Икона «Благовещение» из Музея изобразительных искусств в Москве — произведение фессалоникских мастерских 30–40-х годов XIV в. // Проблемы византийского искусства. М.: Северный Паломник, 2006. С. 633–652.

Протоэвангелие Иакова // Свиницкая И. С. Апокрифические Евангелия. Исследования, тексты, комментарии. М.: Присцельс, 1996. С. 151–160.

Ретковская Л. С. Смоленский собор Новодевичьего монастыря // Московский Новодевичий монастырь. К 500-летию основания / [Сост.: А. Л. Баталов, Л. А. Беляев]. М.: Арткитчен, 2012. С. 323–335.

Рыбаков А. А. Чудотворная Устюженская икона Божией Матери Одигитрии. История ее прославления, реставрации и возвращения. М.: Изд-во Московской Патриархии РПЦ, 2015. 72 с.

Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М.: Северный паломник, 2010. 288 с.

Свирин А. Н. Древнерусское шитье. М.: Искусство, 1963. 150 с.

Творогов О. В. Житие Богородицы // Словарь книжников и книжности Древней Руси / АН СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом) / [Отв. ред. Д. С. Лихачев]. Вып. 1. (XI — первая половина XIV в.). Л.: Наука, 1987. С. 370–383.

Царевская Т. Ю. Фрески церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»). Великий Новгород; СПб.: Дмитрий Буланин, 1991. 196 с.

Царевская Т. Ю. Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью. М.: Северный паломник, 2007. 680 с.

Шалина И. А. Храмовая икона Рождества Богоматери с деянием из собрания А. П. Бойцова — новгородский памятник эпохи владыки Макария // София. 2017. № 3. С. 18–27.

Rogov A. Alexandrov. Leningrad: Aurora art publ., 1979. 116 p.

Lafontaine-Dosogne J. Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantine et en Occident. V. 1–2. Bruxelles: Académie Royale de Belgique, 1964. 247 p.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Протоэвангельский цикл в стенописи Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве: особенности иконографии в контексте последних реставрационных открытий

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Полушкина Оксана Евгеньевна — искусствовед, Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Кадашевская набережная, д. 24, корп. 1, Москва, Российская Федерация, 115035. polushkina@mnrhu.ru

АННОТАЦИЯ

В статье представлено описание ранее мало освещенного протоэвангельского цикла Смоленского собора Новодевичьего монастыря. Проведенные в храме в 2017–2024 гг. реставрационные работы позволили доказать его одновременность основному объему росписей, дав возможность лучшего изучения. В работе дается подробный анализ композиционного состава цикла, а также предпринята попытка выявить иконографический источник.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Смоленский собор Новодевичьего монастыря, протоэвангельский цикл, мариологические циклы, монументальная живопись.

TITLE

The Proto-evangelical cycle in the wall painting of the Smolensky Cathedral of the Novodevichy Convent in Moscow: iconographic features in the context of recent restoration discoveries

AUTHOR

Polushkina, Oksana Evgenievna — art historian, Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art, Kadashevskaya naberezhnaya, 24/1, 115035 Moscow, Russian Federation. polushkina@mnrhu.ru

ABSTRACT

The article presents a description of the earlier little-studied the Proto-evangelical cycle of the Smolensky Cathedral of the Novodevichy Convent. The restoration works carried out in the cathedral in 2017–2024 made it possible to prove its simultaneity to the main volume of paintings, giving the opportunity for better study. The work provides a detailed analysis of the composition of the cycle, as well as an attempt to identify the iconographic source.

KEYWORDS

Smolensky Cathedral of the Novodevichy Convent, Proto-evangelical cycle, Mariological cycles, monumental painting.

REFERENCES

- Aleshkina L. V. *Gimnografiia dvunadesiatykh prazdnikov v bogoslovskom i ikonograficheskom osmyslenii (Hymnography of the Twelve Feasts in theological and iconographic interpretation)*. Moscow, ООО “Kinovek” Publ., 2013. 240 p. (in Russian).
- Antonova V. I., Mneva N. E. *Katalog drevnerusskoi zhivopisi (Catalog of ancient Russian painting)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1963. T. II. 570 p. (in Russian).

- Bocharov G.N., Vygolov V.P. *Aleksandrovskaia Sloboda (Alexandrovsky Kremlin)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 127 p. (in Russian).
- Briusova V.G. *Ruskaia zhivopis' 17 veka (Russian painting of the 17th century)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984. 419 p. (in Russian).
- Gromova E.B. *Istoriia russkoi ikonografii Akafista. Ikona "Pokhvala Bogomateri s Akafistom" iz Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlia (The history of Russian iconography of the Akathist. Icon "Praise of the Mother of God with an Akathist" from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin)*. Moscow, Indrik Publ., 2005. 304 p. (in Russian).
- The spiritual letter of St. Helena of Moscow with instructions on the monastic charter. Batalov A.L., Belyaev L.A. (eds.) *Moskovskii Novodevichii monastyr'. K 500-letiiu osnovaniia (Moscow Novodevichy Convent. To the 500th anniversary of the foundation)*. Moscow, Artkitchen Publ., 2012, pp.139–141 (in Russian).
- Evseeva L.M. Moscow hagiographic icons of the Mother of God of the 15th–16th centuries. *Iskusstvo Drevnei Rusi. Problemy ikonografii (Art of Ancient Russia. Issues of iconography)*. Moscow, NII teorii i istorii izobraz. Iskusstv Publ., 1994, pp.69–90 (in Russian).
- Zakharova O.A. Iconography of cycles dedicated to the Mother of God in the wall painting of the Assumption Cathedral. *Moskovskii Kreml' XVII stoletii. Drevnie sviatyni i istoricheskie pamiatniki: [Sb. statei.] Kn.1. (The Moscow Kremlin of the 17th century. Ancient shrines and historical monuments: [Collection of articles.] Book 1)*. Moscow, BuksMArt Publ., 2019, pp.356–383. (in Russian).
- Iskusstvo Velikogo Novgoroda. Epokha sviatitelii Makarii (The Art of Veliky Novgorod. The epoch of St. Macarius)*. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2016. 208 p. (in Russian).
- Iskusstvo sokhraniat' iskusstvo. Restavratsiia v Muzeiakh Moskovskogo Kremlia. [Katalog] (The art of preserving art. Restoration in the Museums of the Moscow Kremlin. [Catalog])*. Moscow, OOO «AzBuka» Publ., 2013. 344 p. (in Russian).
- Kvlividze N.V. Frescoes of the Smolensk Cathedral. Iconographic program of painting. Batalov A.L., Belyaev L.A. (eds.) *Moskovskii Novodevichii monastyr'. K 500-letiiu osnovaniia (Moscow Novodevichy Convent. To the 500th anniversary of the foundation)*. Moscow, Artkitchen Publ., 2012, pp.336–385 (in Russian).
- Kvlividze N.V. Apocrypha about the Virgin in the pictorial cycles of the time of Tsar Ivan the Terrible (16th century). *Biblia Slavorum Apocryphorum. Novum Testamentum*. Lodz, Piktor Publ., 2009, pp.205–219 (in Russian).
- Lafontaine-Dosogne J. *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantine et en Occident*. Vol. 1–2. Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1964. 247 p. (in French).
- Makarova A.L., Polushkina O.E. The paintings of the Smolensk Cathedral of the Novodevichy Convent: attribution issues and the author's style in the context of restoration discoveries 2017–2020). *Novgorod i Novgorodskaiia zemlia. Iskusstvo i restavratsiia. Vyp.9 (Novgorod and Novgorod Land. Art and restoration. Issue 9)*. Saint Petersburg, 2023, pp.208–220 (in Russian).
- Maiasova N.A. *Drevnerusskoe shit'e (Ancient Russian sewing)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 152 p. (in Russian).
- Popova O.S. The icon "Annunciation" from the Museum of Fine Arts in Moscow is a work of the Thessalonica workshops of the 1330s–1340s. *Problemy vizantiiskogo iskusstva (Issues of Byzantine Art)*. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2006, pp.633–652 (in Russian).
- Protoevangelium of James. *Svintsitskaia I.S. Apokrificheskie Evangeliiia. Issledovaniia, teksty, kommentarii (Svintsitskaya I.S. Apocryphal Gospels. Research, texts, comments)*. Moscow, "Pristsel's" Publ., 1996, pp.151–160 (in Russian).
- Rogov A. *Alexandrov*. Leningrad, Aurora art Publ., 1979. 116 p. (in Russian).
- Retkovskaia L.S. Smolensky Cathedral of the Novodevichy Monastery. Batalov A.L., Belyaev L.A. (eds.) *Moskovskii Novodevichii monastyr'. K 500-letiiu osnovaniia (Moscow Novodevichy Convent. To the 500th anniversary of the foundation)*. Moscow, Artkitchen Publ., 2012, pp.323–335 (in Russian).
- Rybakov A.A. *Chudotvornaia Ustiuzhenskaia ikona Bozhiei Materi Odigitrii. Istoriia ee proslavleniia, restavratsii i vozvrashcheniia (The miraculous Ustyuzha icon of the Mother of God Hodegetria. The history of its glorification, restoration and return)*. Moscow, Moskovskoi Patriarkhii RPTs Publ., 2015. 72 p. (in Russian).
- Sarabyanov V.D. *Spaso-Preobrazhenskii sobor Mirozhskogo monastyr'ia (The Transfiguration Cathedral of the Mirozhsky Monastery)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2010. 288 p. (in Russian).
- Svirin A.N. *Drevnerusskoe shit'e (Ancient Russian sewing)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1963. 150 p. (in Russian).
- Shalina I.A. The temple icon of the Nativity of the Mother of God with an act from the collection of A.P. Boytsov is a Novgorod monument of the era of Vladyka Macarius. *Sofiia (Sofia)*, 2017, No. 3, pp.18–27 (in Russian).
- Tvorogov O.V. The Life of the Virgin. *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi. Vyp.1 (XI – pervaiia polovina XIV (Dictionary of Scribes and bookishness of Ancient Russia. Issue 1. 11th – first half of 14th century), ed. uñ D.S. Likhachev*. Leningrad, Nauka Publ., 1987, pp.370–383 (in Russian).
- Tsarevskaia T.Iu. *Freski tserkvi Blagoveshcheniia na Miachine (Frescoes of the Church of the Annunciation in Myachine)*. Veliky Novgorod, Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1991. 196 p. (in Russian).
- Tsarevskaia T.Iu. *Rospis' tserkvi Feodora Stratilata na Ruch'iu (Painting of the church of Theodore Stratilat on the Stream)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2007. 680 p. (in Russian).
- Velikie Minei Chitii, sobrannye vserossiiskim mitropolitom Makariem (The Great Chetyi-Minei, collected by the All-Russian Metropolitan Makarii)*. Saint Petersburg, Izdanie Arheograficheskoi komissii Publ., 1868. VI, 672 p. (in Russian).