

Еще раз об иконографических особенностях, стиле и датировке росписи церкви Архангела Михаила «на Сковородке» в Новгороде

© 2025

УДК 27-526.62(470.24-25)

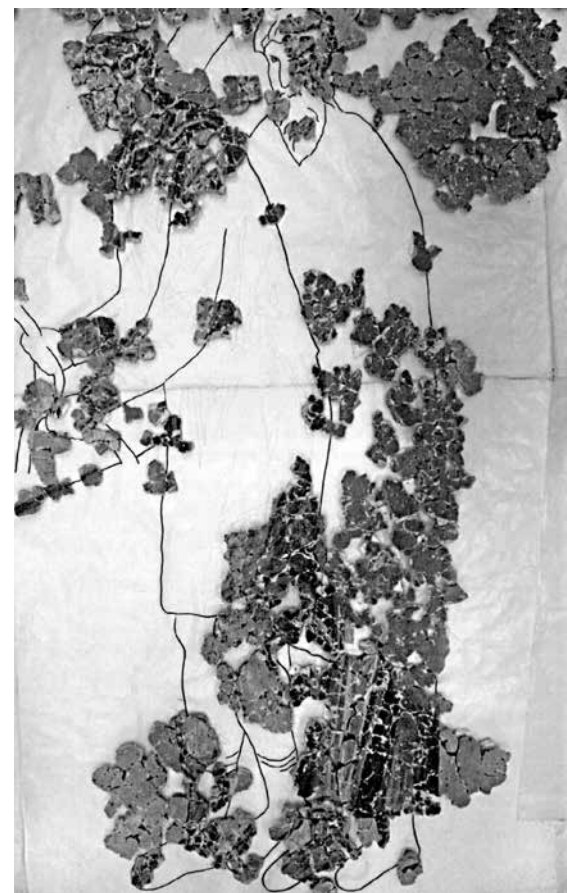
ББК 85.14

Г52

Поступила в редакцию 30.03.2025

Как известно, Сковородский монастырь с его первым каменным храмом во имя Архангела Михаила, основанным, согласно летописям [Новгородская первая летопись младшего извода, 2000. С. 384; Новгородская третья летопись, 1841. С. 228], новгородским архиепископом Моисеем в 1355 г. неподалеку от Новгорода, был полностью разрушен в 1944 г. По типу архитектуры и камерности масштабов этот храм принято уподоблять церкви Успения на Волотовом поле, построенной в 1352 г. тем же архиепископом: он был одноглавым, с высоким барабаном на четырех подпружных арках, опирающихся на четыре столба. Перестройка в ампирином стиле в начале XIX в. искажила его первоначальный архитектурный облик и нанесла значительный урон древней живописи, частично поврежденной и сбитой, а частично — сильно прописанной. Остатки прежней системы росписей были обнаружены в 1928 г., а основная расчистка от записей сделана группой реставраторов Третьяковской галереи, пришедших в музей из ЦГРМ после ликвидации мастерских. Они работали «на Сковородке» два сезона: летом 1937 г. под руководством Ю.А. Олсуфьева и летом 1938 г. во главе с Е.А. Домбровской, уже после расстрела Олсуфьева, который стал первым исследователем живописи храма. Он рассматривал фрески как произведение русских мастеров конца XIV столетия, преемников традиций художников, расписавших церковь Рождества Христова на Красном поле (на Кладбище) в 1390-х гг. [Олсуфьев, 1937. С. 4].

В отличие от других новгородских церквей, пострадавших от немецких обстрелов во время Второй мировой войны и активно восстанавливавшихся на протяжении второй половины XX в., попытки реставрации руинированных фресок Сковородского храма бригадой Т.И. Анисимовой [Анисимова, 2015. С. 56–58] начались сравнительно недавно и пока что принесли довольно



ил.1 Вход в Иерусалим
Фрагмент росписей церкви
Архангела Михаила
«на Сковородке»
Научно-реставрационная
мастерская «Фреска»,
Великий Новгород

fig.1 Entry into Jerusalem
Fragment of the paintings
of the Church of the Archangel
Michael "on the Skovorodka"
Scientific restoration
workshop "Fresco", Veliky
Novgorod

скромные результаты [ил.1]. Но нельзя не признать, что именно благодаря этой работе у нас впервые появилась возможность увидеть фрески в цвете¹, хотя бы во фрагментах, и получить подтверждение точности описания и анализа колорита в реставрационном дневнике Олсуфьева. Этот дневник вместе с отчетами вкпе с черно-белыми фотографиями — то есть единственными систематическими, хоть и не полными материалами о погибшей живописи² — хранится в отделе рукописей Третьяковской галереи. Представления о росписях

1 Изображение в цвете см.: [Шаповалова, 2015. Рис. 4–6].

2 Дневник экспедиции по реставрации новгородских фресок, 1937 г. (за подписью Ю.А. Олсуфьева): ОР ГТГ. Ф. 67. Ед. хр. 348. Л. 3–4, 12, 17–19, 22; Отчет экспедиции секции древнерусской живописи отдела реставрации ГТГ по монументальной живописи в Новгороде в июле и августе 1937 г.: Там же. Л. 82–89, 91–104, 108, 116; Краткий отчет работы экспедиции ГТГ по реставрации фресковой живописи с 6.07. по 5.08.1938: ОР ГТГ. Ф. 67. Ед. хр. 683. Л. 1, 1 об. Часть документальных свидетельств и наблюдений Олсуфьева и других реставраторов опубликована: [Малков, 1984. С. 224–225; Гузанов, 2006. С. 98].

памятника дополняют копии О.И. Домбровского 1939 г. из собрания Русского музея и записки Ю.Н. Дмитриева начала 1930-х гг. из фондов отдела рукописей ГРМ, с характеристиками техники и манеры письма одного из мастеров [Шаповалова, 2016. С. 79–86].

После непосредственно связанных с раскрытием фресок относительно кратких соображений А.И. Анисимова², Ю.А. Олсуфьева [Олсуфьев, 1937. С. 4] и В.А. Богусевича, повторившего мнение двух первых авторов [Богусевич, 1938. С. 218], к монографическому исследованию живописи церкви Архангела Михаила обращались нечасто. В.Н. Лазарев последовательно датировал ее 1360-ми гг. [Лазарев, 1948. С. 92–93, 98, 101; Он же, 1970. С. 221, 222, 233; Он же, 2000. С. 178], а Ю.Г. Малков [Малков, 1984. С. 196, 222, 224], как и А.Н. Шаповалова, последний по хронологии автор нескольких статей 2010-х гг., посвященных росписям храма «на Сковородке» [Шаповалова, 2014. С. 145; Она же, 2015. С. 199, 201; Она же, 2017. С. 77–78] — рубежом XIV–XV столетий. Другие исследователи, в числе которых — Г.И. Вздорнов [Вздорнов, 1970. С. 300–302], Э.С. Смирнова [Смирнова, 1976. С. 275; Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 404], Г.В. Попов [Попов, 1979. С. 300], Л.И. Лифшиц [Лифшиц, 1987. С. 514] и М.А. Орлова [Орлова, 2004. С. 203], — ограничивались отдельными наблюдениями, причем в основном склонялись к датировке фресок рубежом XIV–XV или началом XV в.

В последние годы в связи с особенно пристальным интересом к осмыслению искусства XV столетия, что отчасти объясняется работой над написанием новой многотомной истории искусства, наметилась тенденция к омоложению живописи памятника. Пока что это проявилось в достаточно беглых, косвенных высказываниях при анализе нескольких новгородских икон, или при общем обзоре проблем изучения стенописей Великого Новгорода второй половины XIV — первой трети XV в. Имеются в виду мнения И.А. Шалиной о создании фресок Сковородского храма в первой четверти XV в. [Шалина, 2020. С. 15], Т.Ю. Царевской, которая отнесла их к первой трети XV в. [Царевская, 2023. С. 30, 32], и автора этой статьи — о принадлежности росписей едва ли не к 1430-м гг. [Гладышева, 2022. С. 110], что сейчас представляется слишком поздней датой.

Таким образом, предложенная тема видится назревшей и вполне актуальной, причем не только в атрибуционной части, но и в той, которая посвящена анализу иконографических особенностей. В имеющейся литературе, за исключением двух статей Шаповаловой [Шаповалова, 2015; Она же, 2017], оценка программы росписи в целом занижена, в то время как ее выстроенность, самостоятельность и последовательность, несмотря на очень фрагментарную

2 А.И. Анисимов, наблюдавший за начальным этапом раскрытия сковородских фресок, отнес их к концу XIV в., а их стиль считал русским синтезом двух главных художественных направлений этого времени на новгородской почве — того, что возглавлялось Феофаном Греком и «славяно-византийского» (росписи церковью Спаса на Ковалево и Рождества на Кладбище). Мнение исследователя изложено в подписанном им Кратком отчете об экспедиции ГЦРМ в Новгород в июне–июле 1930 г. (ОР ГТГ. Ф. 67. Ед. хр. 341. Л. 23–24); опубликовано: [Малков, 1984. С. 225].



ил.2 Схема росписи барабана купола церкви Архангела Михаила «на Сковородке»
Копия О.И. Домбровского. 1939. ГРМ

fig.2 Scheme of the painting of the drum of the dome of the Church of the Archangel Michael
“on the Skovorodka”. Copy by O.I. Dombrovsky. 1939. State Russian Museum

сохранность, кажутся очевидными. При этом в рамках небольшого текста можно рассмотреть только отдельные моменты, выделив наиболее важное.

В скупой купол храма «на Сковородке» был представлен традиционный поясной образ Христа Пантократора с Евангелием и с полусжатой благословляющей десницей (по-видимому, аналогичный сохранившемуся, например, в церкви Рождества на Красном поле), в окружении надписи с трисвятой песнью «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф, исполнь небо и земля славы Твоя...», но уже ярусом ниже, в верхнем ряду росписей барабана, начинались новшества [ил.2]. Вместо обычного для позднего XIV в. изображения архангелов вместе с другими высшими небесными силами, серафимами и херувимами, здесь были оставлены только четыре фигуры главных архангелов в парадных «лоратных» одеждах, с мерилами и зеркалами. В этой особенности, по-видимому, обусловленной в первую очередь посвящением храма, сразу проявлялась общая специфика организации системы росписей, структурной и ясно артикулированной по замыслу благодаря концентрации внимания на нескольких основных темах. Скорее всего, образ архангела Михаила, единственный из всех других абсолютно фронтальный, находился непосредственно над восточным окном барабана. Соответственно, он осенял широким размахом крыльев и жестом разведенных в стороны рук с атрибутами не только нижележащее алтарное пространство с посвященным ему престолом, но и все пространство наоса, будучи расположен, по выражению О. Демуса, «на главной оптической оси» зрения входящего в храм [Демус, 2001. С. 36–37].

Ниже ярусом, по сторонам от четырех растесанных окон и между нишами с орнаментами, выступавшими в качестве ритмических «скреп» композиции всего чина, размещались восемь пророков со свитками: Иона, неизвестный,



ил.3 Евангелист Иоанн. Роспись лобовой части восточной подпрудной арки церкви Архангела Михаила «на Сквородке». Фотоархив ГТГ

fig.3 Evangelist John. Painting of the frontal part of the eastern supporting arch of the Church of the Archangel Michael “on the Skovorodka”. Photo archive of the State Tretyakov Gallery

Исайя (?), Иоанн Предтеча, Иеремия, Иоиль, Аггей (?) и Наум⁴. Цикл открывала фигура Ионы у восточного окна: рукой с именословным перстосложением он указывал на свиток с очень редкой для искусства византийского круга надписью: «Аз [Иона? Есмь?] прообразовал тридневное воскресение»⁵. Этот текст отсылал к традиционной связи образа пророка с темой грядущего Воскресения во плоти Христа и спасения праведных после всеобщего воскресения из мертвых. Напротив Ионы, по сторонам от западного окна, находились Иоанн Предтеча с ораторским жестом, призывающий к покаянию ради приближения царствия Небесного, и Иеремия с цитатой из пророчества Варуха на свитке: «Сей Бог наш не вменится ин к нему» (Вар.3:36). Ее продолжение («Он нашел все пути премудрости и даровал ее рабу Своему Иакову и возлюбленному Своему Израилю» (Вар.3:37)) расценивалось в святоотеческих толкованиях как предсказание о Боговоплощении и даровании избранному народу премудрости

⁴ Согласно реставрационному отчету, пять фигур «сохранились вполне, три уничтожены наполовину при пробивке новых окон» (ОР ГТГ. Ф.67. Ед.хр.683. Л.1). В связи с неполной сохранностью в научной литературе предлагалось несколько вариантов состава пророческого яруса [Лазарев, 1979. С.218; Малков, 1984. С.199, 201; Лифшиц, 1987. С.514]. Предложенный вариант ориентируется на идентификацию пророков Л.И. Лифшица, которой следует и А.Н. Шаповалова [Шаповалова, 2017. С.67].

⁵ В.Н. Лазарев прочел эту надпись неточно («Аз есмь альфа и омега») и, соотнеся ее с текстом Апокалипсиса, предположил, что здесь представлен не Иона, а евангелист Иоанн [Лазарев, 1970. Примеч.7 на с.220]. Сравнительно недавно текст на свитке Ионы был заново прочтен с помощью А.А. Гиппиуса [Шаповалова, 2015. С.203, примеч.21 на с.207].

Божией. Если учесть, что регистром ниже, по диагонали от образов Предтечи и Иеремии, замыкающих на западе пророческий ряд, на предалтарных столбах в основном пространстве храма как обычно располагалось Благовещение, то зримое развитие этой темы было совершенно очевидным.

Последним из персонажей с поддающейся прочтению надписью на свитке был стоящий у северного окна барабана купола пророк Иоиль: «Излею от духа Моего на всяку плоть» (Иоил 2:28). Его пророчество, обычно воспринимавшееся как предсказание Сошествия Святого Духа, напоминало и о милости Господа, дарующего спасение всем тем, кто в «великий и страшный» день Суда призовет Его имя (Иоил 2:30–32). В целом же, как убедительно показала А.М. Шаповалова при тщательном анализе всех сохранившихся текстов пророков как в барабане, так и в пространстве подкупольного креста [Шаповалова, 2015. С.202–204; Она же, 2017. С.68–77], большинство из цитат на их свитках были связаны с темами Воскресения Христа, ожидаемого Страшного Суда и спасения народа Божия.

Тема грядущего Суда акцентировалась в храме и идущим вразрез с традицией смещением изображений евангелистов с парусов, занятых орнаментами, на лобовые части подпрудных арок подкупольного креста [ил.3], причем фигура пишущего Иоанна, автора Апокалипсиса, располагалась на восточной арке, по главной оси зрения входящего. Особое значение образа этого евангелиста для программы росписей подчеркивало несколько заметных изобразительных нюансов композиции. Рисунок объемного кресла-трона Иоанна в нижней части резко прерывал горизонталь крупного зубчатого орнамента, проходящего вдоль плоскости арки. В результате фигура восседающего на этом троне автора самого известного эсхатологического текста словно выдвигалась вперед, к молящимся в реальное предалтарное пространство, а за его спиной оказывался архитектурный проем в здание фантастических форм с будто бы раздвигающейся для входа, приоткрывая некие тайны, тяжелой завесой.

На склонах триумфальной арки внизу, как обычно, находились крупные фигуры ветхозаветных первосвященников, в данном случае — Мельхиседек и Захарии с сакральными атрибутами в руках, аналогично росписям церкви Рождества на Красном поле [Царевская, 2002. Ил.24–25], самому близкому по времени, программе, и с художественной точки зрения памятнику на новгородской почве. Но в отличие от последнего, во фресках «Сквородки» эти атрибуты, огромная чаша, внутри которой просматриваются хлеба и сосуд с вином — прообраз евхаристической жертвы — у первого [ил.4], и кадило — прообраз Богородицы — у второго, многократно увеличивались в размерах, буквально став символическим фокусом изображений. Над персонажами нижнего яруса и здесь, и в других подпрудных арках наоса размещались парные полуфигуры праотцев в медальонах по сторонам от обрамленных такими же медальонами стилизованных крестов («крестообразных розес»⁶,

⁶ ОР ГТГ. Ф.67. Ед.хр.348. Л.96.



ил.4 Первосвященник Мельхиседек. Северный склон триумфальной арки церкви Архангела Михаила «на Сковородке». Фотоархив ГТГ
fig.4 High Priest Melchizedek. Northern slope of the triumphal arch of the Church of the Archangel Michael "on the Skovorodka". Photo archive of the State Tretyakov Gallery

ил.5 Вознесение Господне. Фрагмент росписи восточной люнеты, с переходом на северную и южную части восточного коробового свода церкви Архангела Михаила «на Сковородке» Фотоархив ГТГ

fig.5 Ascension of the Lord. Fragment of the painting of the eastern lunette, with a transition to the northern and southern parts of the eastern barrel vault of the Church of Archangel Michael "on the Skovorodka" Photo archive of the State Tretyakov Gallery

4

по словам Олсуфьева), которые держали своды подобно замковым камням. Новшество, казалось бы, заключалось лишь в сочетании разномасштабных образов: ростовых внизу (преимущественно из чина пророков), и погрудных (праотцев Христа или ветхозаветных праведников) ярусом выше, но по существу — в создании наглядной и стройной иерархии святости, подчеркивающей течение времени и этапы библейской истории.

Достаточно необычным был и состав «праотческого чина»: так, на южном склоне алтарной арки до разрушения храма сохранялось изображение праведного Ноя, строителя ковчега, спасительного для избранных Господом во времена потопа. Его образ (очевидно, как и не уцелевший парный) вместе с фигурами первосвященников Мельхиседека и Захарии отсылал к традиционному осмыслению символической связи алтаря с ветхозаветным Святое Святых, напоминая о гимнографических эпитетах Богоматери, всегда представленной в конхе апсиды — Ковчег Завета, Кадильница Златая. В продолжение этой темы напротив Ноя, на южном склоне западной арки, располагался медальон с изображением праведного Левия («Левги... праведный», согласно надписи), что, по крайней мере, для Новгорода было особой редкостью [Малков, 1984. С.199, 200, 202]. Личность этого ветхозаветного патриарха, родоначальника колена левитов — служителей Скинии и Иерусалимского храма, и единственного израильского рода, не получившего надела в Земле обетованной, весьма примечательна. Левий имел предназначение свыше «носить ковчег завета Господня, предстоять перед Господом, служить Ему [и молиться] и благословлять именем Его»; ему и его потомкам было завещано, что «Сам Господь



5

есть удел его, как говорил ему Господь» (Втор.10:8–9). Иными словами, на склонах арок (на южной и северной уцелили полуфигуры Иакова и Мафусаила, Авраама и Исаака) помещались специально выделенные автором иконографической программы представители избранного Богом ветхозаветного народа, и их выбор, направлявший мысль к знаковым образам Святой Святых и Лона Авраамова, был явно неслучайным.

Можно предположить, что в конхе апсиды, росписи которой были полностью утрачены, в соответствии с общевизантийской традицией XIV–XV вв. располагалось тронное изображение Богоматери с Младенцем или Богоматерь Воплощение в рост, как, например, в церкви Рождества на Красном поле [Царевская, 2002. С.40, ил.26]. Но в любом из вариантов иконографии Ее фигуру, символизирующую и Ковчег Завета, и Небесную Церковь, должны были сопровождать поклоняющиеся ангелы.

Выше, на восточной люнете, с переходом на северный и южный склоны коробового свода было представлено Вознесение Господне с фигурой Божией Матери, олицетворением земной Церкви, в центре композиции [ил.5]. Безусловно, соотношение по вертикали двух богородичных изображений в непосредственной близости от алтаря активизировало движение по главной зрительной оси храма и создавало цепь символических образов, в сопоставление и размышление о которых неизбежно вовлекался молящийся. К тому же, как и в конхе апсиды, фигуру Богоматери в Вознесении фланкировали изображения двух ангелов, но здесь они словно приподнимались над Елеонской горой и улетали вверх. Такой прием, как и внешне динамичные, но абсолютно



6

ил. 6 Росписи алтарной части церкви Богородицы Пантанассы в Мистре. 1429

fig. 6 Paintings of the altar part of the Church of the Mother of God of Pantanassa in Mystras. 1429

ил. 7 Благовещение. Пророки Даниил и Давид. Фрески на западных гранях восточных столбов (а) и на восточных склонах северного и южного сводов (б) церкви Архангела Михаила «на Сковородке». Фотоархив ГТГ

fig. 7 Annunciation. Prophets Daniel and David. Frescoes on the western faces of the eastern pillars (a) and on the eastern slopes of the northern and southern vaults (б) of the Church of Archangel Michael "on the Skovorodka". Photo archive of the State Tretyakov Gallery

риторические позы апостолов, облаченных в просторные, преувеличенно объемные одежды с обилием прочерченных темными контурами диагональных складок, определяли построение композиции в виде лестницы. Взгляд увлекался вверх, к несохранившемуся на восточном склоне свода образу Христа во славе с ангелами (возможно, трубящими, как в Волотове). Но одновременно задавалась равная возможность обратного движения, что подчеркивалось жестами некоторых апостолов, словно молящихся Господу как в деисусных сценах, и ритмом восходящих и нисходящих лещадек горного пейзажа. В результате, в интерпретации сюжета на первый план выходило вовсе не свидетельство о евангельской истории. Событие преподносилось, с одной стороны, как прославление основанной на земле Церкви, а с другой — как ясное указание на ожидание человеческим родом Второго пришествия Христа, когда Он явится в том же виде, как в Вознесении, для совершения Суда. Конечно же, в данном случае особенность подхода заключалась не в осмыслении сюжета, полностью соответствовавшем святоотеческой традиции, но в почти проповеднической



7а



7б

наглядности художественного воплощения вполне традиционных идей. В активную зрительную вертикаль включался и образ Богородицы в конхе апсиды, содержащий в себе — уже в силу самого расположения в алтаре, независимо от неизвестного нам иконографического типа — литургический, и даже евхаристический, спасительный для верных христиан акцент.

Помещение Вознесения в предалтарном пространстве, например, в росписях вимы, для искусства византийского мира XIV — первой половины XV в. было вполне привычным (в качестве самого известного примера можно вспомнить фрески церкви Богородицы Пантанассы в Мистре, выполненные около 1429 г. [ил. 6]). Но в данном случае, при очевидной краткости раскрытого реставраторами праздничного цикла («Вход в Иерусалим», «Воскрешение Лазаря», «Распятие» (?), «Успение» (?)), даже если предположить вслед за Олсуфьевым существование утраченных сюжетов в люнетах и в других ярусах на северной, южной и западной стенах храма, Вознесению как прообразу Страшного суда отводится в росписях совершенно особое, первостепенное место. Причем сам этот грядущий Суд явно понимается как обретение конечной гармонии между человеком и Богом.

Важны и другие новаторские особенности иконографической программы фресок храма. Например, смещение традиционного Благовещения на предалтарных столбах чуть вверх [ил. 7], на склоны подпружных арок, как



8а



8б

ил.8 Пророки Софония (а), Захария (б), Авдий (в) и Михей (г). Фрески на восточных гранях западных столбов и на западных склонах северного и южного сводов церкви Архангела Михаила «на Сковородке». Фотоархив ГТГ

fig.8 Prophets Zephaniah (a), Zechariah (б), Obadiah (в) and Micah (г). Frescoes on the eastern faces of the western pillars and on the western slopes of the northern and southern vaults of the Church of Archangel Michael "on the Skovorodka". Photo archive of the State Tretyakov Gallery

и расположение рядом, на восточных склонах северного и южного сводов крупных фигур пророков Даниила с пророчеством о горе и камне (Дан. 2:34) и Давида с цитатой из знаменитого псалма: «Слыши Дщи и виждь, и склони [ухо Твое, и забудь народ Твой и дом отца Твоего]» (Пс. 44:11). Благодаря этим сдвигам и разномасштабности изображений, своеобразие восприятия сюжета в восточной люнете дополнительно усиливалось. Изображение Вознесения как «картина в картине» включалось как в контекст обрамляющего его Благовещения, что конечно же вносило в сцену дополнительный акцент «благой вести», так и вместе с Благовещением — в контекст высказываний ветхозаветных персонажей о славной горе Божией, и о необходимости забыть земное родство ради обретения Царствия Небесного.

Тема приближения последних времен продолжалась на восточных гранях западных столбов [ил.8] и на западных склонах северного и южного сводов церкви. Напротив архангела Гавриила и Марии располагались пророки Захария и Авдий, которые жестами словно указывали молящимся путь дальше, в за-



8в



8г

падную часть храма, а напротив Даниила и Давида стояли Софония и Михей с текстами пророчеств о грядущем приходе владыки Израиля, несущем спасение избранному народу, и о ярости на неправедных восставшего на суд Господа [Шаповалова, 2017. С. 68–77]. Надпись на свитке у Софонии гласила: «Тако глаголет Господь, потерпите в день Воскресения Моего» (Соф. 3:8), а у Михея — «И ты Вифлеоме земле Иудова ничим же меньше...» (Мих. 5:2; Мф. 2:6)⁷.

Изображения фигур этих пар пророков вместе с обильными орнаментами, полностью вытеснившие традиционные сюжеты со сводов северного и южного рукавов креста, также относились к числу новшеств, вносили в систему росписей неизвестную ранее легкость и акцентировали роль жестов персонажей, устанавливающих с их помощью пространственные связи. Пророки, располагавшиеся чуть выше человеческого роста на вогнутых поверхностях, словно вступали в своеобразные диалоги между собой и другими святыми, как и с теми, кто реально находился в храме. Это условное общение подчеркивалось не только жестикуляцией и разворотами фигур, но и хорошо читаемыми «репликами» — цитатами на свитках. При том, что дистанция между молящимися и объемно трактованными крупными образами сохранялась,

⁷ Надпись на свитке у пророка Михея цитирует текст Евангелия от Матфея, в котором воспроизводилось это пророчество о рождении в Вифлееме Спасителя, пастыря избранного народа.



9a



9б

ил. 9 Воскресение — Сошествие во ад. Росписи церквей Архангела Михаила «на Сковородке» (а) и Богородицы Пантанассы в Мистре (б). 1429

fig. 9 Resurrection — Descent into Hell. Paintings of the churches of Archangel Michael “on the Skovorodka” (a) and the Mother of God of Pantanassa in Mystras (б). 1429

благодаря таким приемам создавалось ощущение приближенности небесного мира и одновременно — невозможности непосредственного контакта, которая подчеркивалась широкой разгранкой — обрамлениями «портретов» святых и орнаментами в виде мраморных панелей и архитектурных фриз.

Конечно, не случайно, что ровно напротив пророка Софонии, в южной части восточной стены, под иллюзионистическим фризом из консолей располагалась сцена Воскресения — Сошествия во ад^[ил. 9]. Ее ближайшая иконографическая параллель — как, впрочем, и других сохранившихся сюжетов росписи, обнаруживается в росписях церкви Пантанассы в Мистре [*Аспра-Вардавахи, Еμμανουήλ*, 2005. Елх. 116]. Совпадают главные признаки композиций — асимметричная поза Христа с очень крупным крестом; Его шаг триумфатора навстречу узникам над адской бездной; символический дугообразный жест заключения союза ветхого и нового Адамов; тщательно выписанные «реалии» (мраморные гробы, сломанные ворота и замки, подробно прорисованный панорамный, словно увиденный сверху горный пейзаж). При сходстве не только иконографии, но и этапа развития классического позднепалеологовского стиля, соответствующего 1420-м гг., есть и отличия: в новгородской фреске фигур значительно меньше, пространство в сцене, как и в храме в целом, выглядит более разреженным и свободным, что отчасти компенсируется обилием складок облачений персонажей, обведенных темным контуром, в результате чего возникает впечатление едва ли не полосатых одежд, особенно у Христа и Адама. Кажется, что в сильном сиянии скользящего света буквально растворяется слава Христа, распространяя этот свет вокруг. Наконец, будто подчеркивая гимнографическую природу искусства такого рода, вверху сцены появляются два ангела — один с руками, покрытыми платом, а другой — с сосудом, который напоминает как о Жертве Спасителя, так и о таинстве Литургии.

Симметрично Воскресению, в северной части восточной стены, под ярусом консолей и над растесанным проходом в жертвенник были представлены первые канонизированные русской церковью святые, князья — страстотерпцы Борис и Глеб^[ил. 10]. Необычным было не только место их расположения и явно программное сопоставление со сценой Воскресения—Сошествия во ад, но и обратный порядок очередности, благодаря чему полуфигура юного Глеба — согласно разнообразным текстам, наиболее чистого олицетворения невинной жертвы в подражание Христу — оказывалась ровно над входом в жертвенник. Более того, совсем не случайно «портрет» Глеба, со столь непривычными для древнерусской традиции физиогномическими чертами, выглядит едва ли не калькой с симметрично расположенного изображения Авеля из композиции Воскресения, образа первого в библейской истории жертвенного агнца.

Начиная с XIII столетия Борис и Глеб неоднократно изображались в новгородском искусстве, их образы присутствуют в храмах Волотова, Ковалёва, как и в росписях Фёдора Стратилата на Ручью, где они тоже занимают выделенное положение, но показаны вместе с отцом, князем Владимиром [*Царевская*, 2007. С. 103–104, ил. 48], на фреске сковородской церкви отсутствующим. Вероятно, в данном случае двоица святых, демонстрирующих мученические



ил. 10 Свв. князья Борис и Глеб. Фреска на восточной стене церкви Архангела Михаила «на Сковородке» над проходом в жертвенник. Фотоархив ГТГ

fig. 10 Saints Boris and Gleb. Fresco on the eastern wall of the Church of Archangel Michael "on the Skovorodka" above the passage to the altar. Photo archive of the State Tretyakov Gallery

кресты, а не мечи⁷, в соответствии с паримийными чтениями [Успенский, 2000. С. 40–43, 48–49] и с устойчивой формулой новгородских летописей («силоу святых Софья и помощью святою Бориса и Глеба») выступала предстателями за избранный Господом русский христианский народ, которому — в том числе благодаря их подвигу и молитвам — открыт путь в Царствие Небесное. При этом зрительная параллель с судьбой изведенных из преисподней Христом в «Воскресении — Сошествии во ад» представителей ветхозаветного избранного народа, праотцев и пророков, была особенно наглядной.

Ярусом ниже, под Воскресением Христа и образами Бориса и Глеба, были написаны поясные фигуры евангелистов, из которых к 1930-м гг. сохранились трое — Матфей, Лука (в южной части восточной стены) и Иоанн (в ее северной

7 Самая близкая иконографическая аналогия их изображениям в храме «на Сковородке» обнаруживается во фресках Волотова, где они были представлены в мученических одеждах и венцах, с крупными крестами перед грудью [Вздорнов, 1989. Ил. 139, 140], тогда как в церкви Спаса на Ковалёве — в княжеских облачениях, с крестами и мечами [Дмитриева, 2011. С. 179–182]. В росписях церкви Архангела Михаила тема жертвенности выявлена еще более наглядно: святые изображены без венцов (в Волотове — княжеских и мученических одновременно), кресты стали пропорционально больше и массивнее, к тому же крест в руке Глеба демонстративно поднят вверх, отведен в сторону и особенно заметен на светлом фоне.

части)⁸. По справедливому предположению Ю.Г. Малкова, их изображения могли дополнять и продолжать деисусный чин утраченного иконостаса [Малков, 1984. С. 202, 204]. Примечательно, что в протоколе Е.А. Домбровской 1938 г. упоминается раскрытие на предалтарных столбах полуфигур апостолов, без уточнений⁹, но, скорее всего, речь идет об одних и тех же персонажах. Очевидно, образы Бориса и Глеба, как и четырех евангелистов, первоначально «считывались» вкупе с иконными образами Деисуса в иконостасе (вероятно, тоже поясного), что предполагало, во-первых, сопоставление русских князей с теми, кто принес в мир благую весть Слова Божия, а во-вторых, усиление заступнической темы моления святых перед Вседержителем на Страшном суде. Причем милостивый ответ Судии как будто бы предопределялся изображением Христа, буквально вытаскивающим за руку из гроба Адама в расположенном чуть выше «Воскресении — Сошествии во ад».

Вся система росписей восточной части храма «на Сковородке», построенная на ассоциациях, символических и текстовых связях и перекличках, то есть на принципах организации, близких гимнографии, в целом имела много общего с хорошо известным в то время текстом Похвалы архистратигу Михаилу [ВМЧ, 1897. Стлб. 237–241]. Так же как и во фресках, в этом тексте рефреном звучит Трисвятая ангельская песнь, прославляющая Господа, упоминаются божественные откровения пророкам, явленные с помощью Михаила, видение евангелиста Иоанна о брани на небесах ангельского воинства со змием, Благовещение. Особенно подробно рассматриваются Воскресение — Сошествие во ад с сокрушением ангелами «смертных верей и гробных заклепов», Вознесение Христа как видение будущего века и наконец — Судный день с восстанием из мертвых, и окончательной победой над дьяволом.

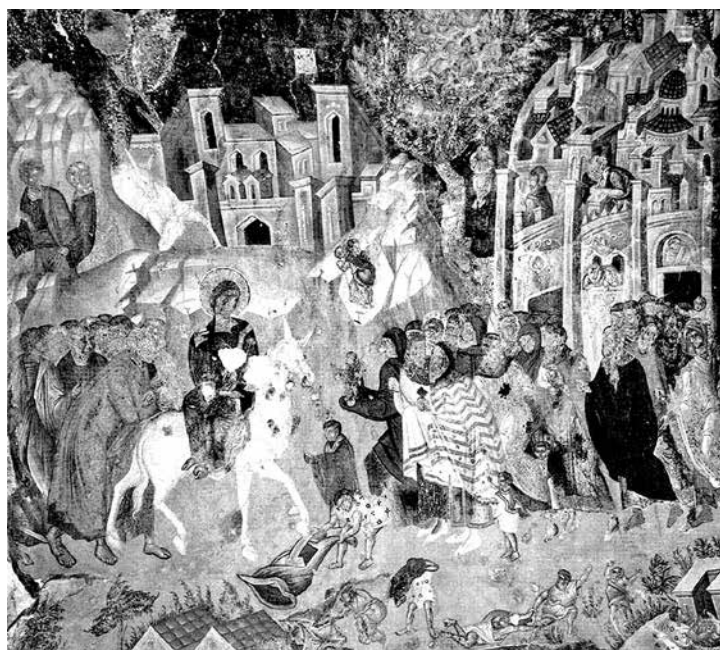
Как и в сцене «Воскресения—Сошествия во ад», наиболее точными иконографическими аналогиями композициям «Воскрешение Лазаря» и «Вход в Иерусалим» [ил. 11] на южном и на северном склонах западного свода являются росписи церкви Богоматери Пантанассы в Мистре, где не только точно совпадают отдельные выразительные детали сцен, но и используются сходные стилистические приемы [Алтра-Вардавакис, Еμμανουήλ, 2005. Елх. 117, 133, 135, 136, 149]. В частности, в первом сюжете буквально повторяются такие символически значимые элементы изображений, как S-образная поза Спасителя, который смотрит прямо на Иерусалим, тогда как нижняя часть Его фигуры показана в повороте назад, к ученикам; плотная толпа апостолов позади Него; дети, постилающие одежды в знак приветствия Победителя смерти, воскресшего Лазаря; сложная, подчеркнута вертикально ориентированная архитектура крепостных стен города. Примечательно, что в свое время Олсуфьев видел неумелость одного из русских живописцев сковородского храма в том, что изображение Христа на ослиати словно вырвано из контекста и кажется парящим,

8 Вероятно, рядом с Иоанном был представлен Марк, изображение которого было разрушено при растеске прохода в жертвенник [Шаповалова, 2015. С. 205].

9 ОР ГТГ. Ф. 67. Ед. хр. 683. Л. 1 об.



11a



11б

ил. 11 Вход в Иерусалим. Росписи церквей Архангела Михаила «на Сковородке» (а) и Богородицы Пантанассы в Мистре (б). 1429

fig. 11 Entry into Jerusalem. Paintings of the Church of Archangel Michael "on the Skovorodka" (a) and the Mother of God of Pantanassa in Mystras (b). 1429

как будто зависающим над группой учеников¹⁰. Однако аналогичный прием выделения главного по смыслу образа путем построения панорамной «картины» события и насыщения ее смысловыми акцентами, затмевающими логику классического искусства, типичен для византийского искусства 1420-х гг. и применен во фреске Пантанассы.

Подводя итоги, но лишь промежуточные, поскольку особенности художественного исполнения фресок храма Архангела Михаила «на Сковородке» заслуживают более пристального анализа, напомним, что ряд принципиально важных приемов построения системы его росписей находит точные параллели в декорации уже неоднократно упоминавшейся церкви Богородицы Пантанассы в Мистре [Алпра-Вардавахи, Еммануил, 2005. С. 98–101]. То есть в том памятнике, который из-за определенности датировки и высокого художественного качества стал условной точкой отсчета для характеристики черт стиля всего искусства византийского круга 1420-х гг. Главное, что принципиально сближает росписи этих двух храмов, — способ организации пространства интерьера, где наряду с сюжетными композициями огромная роль отводится взаимодействию друг с другом крупных фигур святых и разнообразным орнаментам, подчеркивающим архитектурную конструкцию. Но одновременно со столь исключительным по рафинированности и сохранности позднепалеологовской живописи памятником существовали и другие, менее известные и хуже изученные, чьи фрески, дошедшие до нашего времени во фрагментах, также могут служить частичной аналогией сковородским росписям. Один из таких примеров — фрески церкви Св. Апостолов в Леондари в Аркадии¹¹, построенной около 1430 г. [Λούβη-Κίση, 2007. Σ. 99–114]. По-видимому, именно к этому стилистическому этапу и принадлежала живопись новгородского храма Архангела Михаила.

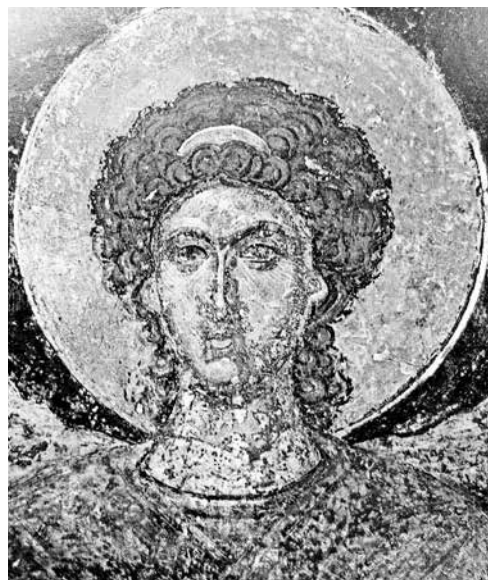
В научной литературе сковородские росписи практически единогласно и вполне справедливо рассматривались в числе памятников, обнаруживающих влияние южнославянского искусства [Царевская, 2023. С. 29–32], из которых два ранние — Спас на Ковалёве (1380) и Рождества на Красном поле (после 1382) — как теперь очевидно, опережали храм Архангела Михаила не менее, чем на треть столетия. Более сложными видятся теперь и художественные истоки стенописей этого храма, демонстрирующих не только стадийное, но и стилистическое сходство с фресками Пантанассы в Мистре [ил. 12]. Нельзя исключить, что в росписях церкви «на Сковородке» принимал участие какой-то вновь приехавший в Новгород мастер, имевший греческое происхождение. Между тем его воздействие на стиль и концепцию в целом, как представляется, не было решающим. Благодаря индивидуальности программы, одна из ключевых иконографических тем, тема Страшного Суда, интерпретировалась здесь как вхождение праведных в Царствие Небесное, обнаруживая принципиальное

10 ОР ГТГ. Ф. 67. Ед. хр. 348. Л. 100.

11 Благодарю Е.А. Виноградову за указание в качестве стилистической параллели на росписи этого храма, которые могут рассматриваться как частичная аналогия фрескам церкви «на Сковородке».



12а



12б

ил. 12 Образы архангелов, фрагменты. Росписи церквей Архангела Михаила «на Сковородке» (а) и Богоматери Пантанассы в Мистре (б). 1429

fig. 12 Images of archangels, fragments. Paintings of the Church of Archangel Michael "on the Skovorodka" (a) and the Mother of God of Pantanassa in Mystras (б). 1429

родство с теми настроениями, которые нашли выражение в искусстве всего византийского мира первой трети XV в. Как известно, эти настроения особенно ярко проявились в живописи Москвы рублёвского круга, в частности, во фресках 1408 г. артели Даниила и Андрея Рублёва в Успенском соборе во Владимире, но еще в большей степени — в образах иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря 1425–1427 гг., по-видимому, почти аналогичных по времени создания росписям храма «на Сковородке». Иными словами, точное место этих росписей в широком потоке смягченного классического стиля искусства византийского круга 1420-х гг., сближавшего греческих, сербских и русских мастеров, имевших свои нюансы работы, как и соотношение с местной традицией живописи Новгорода, еще предстоит найти.

ЛИТЕРАТУРА

Анисимова Т.И. Реставрация руинированной живописи в Новгороде // Материалы Всероссийской конф. по вопросам изучения, сохранения и реставрации монументальной живописи. Великий Новгород: Новгородский гос. объединенный музей-заповедник, 2015. С. 48–58.

- Богусевич В. Вновь открытые фрески русских мастеров XIV в. // Новгородский исторический сборник, III–IV. Новгород, 1938. С. 216–218; то же в кн.: *Строков А., Богусевич В.* Новгород Великий. Л.: Изд-во АН СССР, 1939. С. 97–99.
- Великие Минеи Чети, собранные митрополитом всероссийским Макарием. Вып. 7. Ноябрь. Дни 1–12 (Памятники славяно-русской письменности). СПб.: Имп. Археогр. комиссия, 1897. 452 с.
- Вздорнов Г.И. Живопись // Очерки русской культуры XIII–XV веков. Ч. 2: Духовная культура. М.: Изд-во МГУ, 1970. С. 298–302.
- Вздорнов Г.И. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. М.: Искусство, 1989. 343 с.
- Гладышева Е.В. Икона архангела Михаила из собрания С.П. Рябушинского (ГТГ): иконография, атрибуция, происхождение // *Δωρεά*. К 90-летию Энгелины Сергеевны Смирновой: сб. ст. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2022. С. 100–117.
- Гузанов Ф.В. К истории открытия древнерусских стенописей в 1930-е годы // Чтения памяти Л.А. Лелекова — 2006. Проблемы сохранения и реставрации монументальной живописи: материалы конф. ГосНИИР 26 апреля 2006 г. М.: ГосНИИР, 2006. С. 77–102.
- Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / Пер. с англ. Э.С. Смирновой; ред. и сост. А.С. Преображенский. М.: Индрик, 2001. 156 с.
- Дмитриева С.О. Фрески храма Спаса на Ковалеве. М.: Галарт, 2011. 271 с.
- Лазарев В.Н. Росписи Сковородского монастыря в Новгороде // Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР: сб. ст. / Под ред. акад. И.Э. Грабаря. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. С. 76–102.
- Лазарев В.Н. Росписи Сковородского монастыря в Новгороде // *Лазарев В.Н.* Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.: Наука, 1970. С. 216–233.
- Лазарев В.Н. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. М.: Искусство, 2000. 304 с.
- Лифшиц Л.И. Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М.: Искусство, 1987. 528 с.
- Малков Ю.Г. О датировке росписи церкви Архангела Михаила «на Сковородке» в Новгороде // Древнерусское искусство XIV–XV вв. / Отв. ред. О.И. Подобедова. М.: Наука, 1984. С. 196–225.
- Новгородская первая летопись младшего извода // ПСРЛ. Т. III. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 240–246.
- Новгородская третья летопись // ПСРЛ. Т. III. СПб.: Тип. Э. Праца, 1841. С. 207–279.
- Олсуфьев Ю.А. Памятник старой русской живописи. Вновь раскрытые фрески // Архитектурная газета. 1937, 12 октября. № 70 (214). С. 4 (текст частично переиздан: Малков, 1984. С. 225).
- Орлова М.А. Орнамент в монументальной живописи Древней Руси. Конец XIII — начало XVI в. В 2 ч. М.: Северный паломник, 2004. Ч. 1. 492 с.
- Попов Г.В. Иконопись // Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV–XVI в. М.: Наука, 1979. С. 7–476.
- Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С. История древнерусской живописи. М.: Изд-во Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2007. 752 с.
- Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV в. М., 1976. 392 с.
- Успенский Б.А. Борис и Глеб: восприятие истории в Древней Руси. М.: Языки русской культуры, 2000. 124 с.
- Шаповалова А.Н. Роспись церкви Михаила Архангела Сковородского монастыря в Великом Новгороде: архивные документы, экспедиционные исследования и актуальные проблемы изучения // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. ст. Вып. IV / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой. СПб.: НП-Принт, 2014. С. 144–154.

Шоповалова А. Н. Декорация верхней зоны церкви Архангела Михаила на Сковородке: к вопросу об иконографической программе росписи // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 6: Материалы VI науч.-практ. конф. 9–11 декабря 2014 года, Великий Новгород. СПб.: Первый ИПХ, 2015. С. 196–207.

Шоповалова А. Н. Материалы для изучения церкви Архангела Михаила Сковородского монастыря в Великом Новгороде из отдела древнерусского искусства и отдела рукописей Русского музея // Страницы истории отечественного искусства: сб. ст. по материалам науч. конф. (к 100-летию В. А. Пушкина). СПб.: Palace Editions, 2016. С. 79–86.

Шоповалова А. Н. Образы ветхозаветных пророков и декорация западной части храма Архангела Михаила Сковородского монастыря в Великом Новгороде // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 7: Материалы VII науч.-практ. конф. 27–29 сентября 2016 года. Великий Новгород, 2017. С. 67–80.

Царевская Т. Ю. Церковь Рождества Христова на Красном поле близ Новгорода. М.: Северный паломник, 2002 (Памятники художественной культуры Древней Руси). 72 с.

Царевская Т. Ю. Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. М.: Северный паломник, 2007. 615 с.

Царевская Т. Ю. Изучение монументальной живописи Великого Новгорода второй половины XIV — первой трети XV века: итоги и перспективы исследований (вопросы датировки и атрибуции) // Вестник сектора древнерусского искусства. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2023. № 2. С. 23–43.

Шалина И. А. Древнейшая икона «Сошествие во ад» из Успенского собора Тихвинского монастыря: проблемы датировки и атрибуции // Страницы истории отечественного искусства: сб. ст. по материалам науч. конф. Русский музей, Санкт-Петербург, 2019. СПб.: ООО «ЛД-Принт», 2020. С. 7–23.

Ασπρα-Βαρδαβαή Μ., Εμμανουήλ Μ. Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά: οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα. Αθήνα: Εμπειρική Τράπεζα της Ελλάδος, 2005. 352 σ.
Λούβη-Κίτση Α. Ο ναός των Αγίων Αποστόλων στο Λεοντάρι Αρχαδιάς // ΔΧΑΕ. 28 (2007), Περίοδος Δ'. Αθήνα, 2007. Σ. 99–114.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Еще раз об иконографических особенностях, стиле и датировке росписи церкви Архангела Михаила «на Сковородке» в Новгороде

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гладышева Екатерина Васильевна — главный научный сотрудник отдела древнерусского искусства Государственной Третьяковской галереи, Лаврушинский пер., д. 10, Москва, Российская Федерация, 119017. ekatglad@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена рассмотрению иконографической программы росписей и обоснованию новой датировки росписей храма Архангела Михаила «на Сковородке», полностью разрушенного в 1944 г., во время немецких обстрелов Великого Новгорода. Реконструкция этой программы осуществляется на основе реставрационных материалов 1937–1938 гг., сохранившихся в отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи. В результате анализа иконографии и стиля автор приходит к выводу о создании фресок храма в 1420-е гг., и о возможном участии в работе сборной новгородской артели приехавшего греческого мастера. Об этом свидетельствует принципиальная близость системы росписей храма Архангела Михаила одному из самых известных памятников живописи византийского круга позднелеоновского времени — церкви Богоматери Пантанассы в Мистре, украшенной около 1429 г.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Монументальная живопись, Великий Новгород, фреска, программа росписей, позднелеоновский стиль, древнерусское искусство.

TITLE

Once again about the iconographic features, style and dating of the painting of the Church of the Archangel Michael “on Skovorodka” in Novgorod

AUTHOR

Gladysheva, Ekaterina Vasilievna, — Leading researcher of the department of ancient Russian art, State Tretyakov Gallery, Lavrushinsky per., 10, Moscow, Russian Federation, 119017. ekatglad@mail.ru

ABSTRACT

The article is devoted to the analysis of the iconographic program of the paintings and the rationale for the new dating of the paintings of the Church of the Archangel Michael “on Skovorodka,” which was destroyed in 1944 during the German shelling of Veliky Novgorod. The reconstruction of this program is carried out on the basis of restoration materials from 1937–1938, preserved in the manuscript department of the State Tretyakov Gallery. As a result of the analysis of iconography and style, the author concludes that the frescoes of the temple were created in the 1420s, and about the possible participation of a visiting Greek master in the work of the Novgorod team. This is evidenced by the fundamental closeness of the painting system of the Church of the Archangel Michael to one of the most famous monuments of painting of the Byzantine circle of the late Paleagologic period — the Church of Our Lady of Pantanassa in Mystras, which was decorated around 1429.

KEYWORDS

Monumental painting, Veliky Novgorod, fresco, pictorial program, late Palaeologian style, ancient Russian art.

REFERENCES

- Anisimova T. I. Restoration of ruined painting in Novgorod. *Materialy Vserossijskoj konferencii po voprosam izuchenija, sohraneniya i restavracii monumental'noj zhivopisi (Materials of the All-Russian Conference on the Study, Preservation and Restoration of Monumental Painting)*. Veliky Novgorod, Novgorodskij gosudarstvennyj ob'edinennyj muzej-zapovednik Publ., pp. 48–58 (in Russian).
- Bogusevich V. Rediscovered frescoes of Russian masters of the 14th century. *Novgorodskij istoričeskij sbornik, III–IV (Novgorod historical collection, III–IV)*. Novgorod, 1938, pp. 216–218 (The same in the book: Stokov A., Bogusevich V. *Veliky Novgorod*. Leningrad, Izd-vo AN SSSR Publ., 1939, pp. 97–99 (in Russian).
- Velikie Minei Chetii, sobrannye mitropolitom vserossijskim Makariem. Vyp. 7. Nojabr'. Dni 1–12 (*The Great Menaions reader Chetii collected all-Metropolitan Macarius. Vol. 7. November. Days 1–12*) / *Pamjatniki slavjano-russkoj pis'mennosti (Monuments of Slavic-Russian script)*. Saint Petersburg, Imperial Archeographical Commission Publ., 1897. 452 p. (in Russian).
- Vzdornov G. I. *Zhivopis'. Očerki russkoj kul'tury XIII–XV vekov. Ch. 2: Duhovnaja kul'tura (Painting. Essays on Russian culture of the 13th–15th centuries. Part 2: Spiritual culture)*. Moscow, MGU Publ., 1970, pp. 298–302 (in Russian).

- Vzdornov G.I. *Freski cerkvi Uspenija na Volotovom pole bliz Novgoroda (Frescoes of the Church of the Assumption on Volotovo Field near Novgorod)*. Moscow, Iskustvo Publ., 1989. 343 p. (in Russian).
- Gladysheva E.V. Icon of the Archangel Michael from the collection of S.P. Ryabushinsky (Tretyakov Gallery): iconography, attribution, origin. *Δωρεά. K 90-letiju Jengeliny Sergeevny Smirnovoj: Sb. Statej (Δωρεά. To the 90th anniversary of Engelina Sergeevna Smirnova: Coll. of articles)*. Moscow, Gosydarstvennyj institut iskusstvoznaniya Publ., 2022, pp. 100–117 (in Russian).
- Guzanov F.V. K istorii otkrytiya drevnerusskikh stenopisej v 1930-e gody (On the history of the discovery of ancient Russian murals in the 1930s). *Chtenija pamjati L.A. Lelekova — 2006. Problemy sohraneniya i restavracii monumental'noj zhivopisi: materialy konferencii GosNIIR 26 aprlja 2006 g. (Readings in memory of L.A. Lelekov — 2006. Problems of preservation and restoration of monumental painting: Materials of the GosNIIR conference April 26, 2006)*. Moscow, GosNIIR Publ., 2006, pp. 77–102 (in Russian).
- Demus O. *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*. London [1947] / transl. from English by E.S. Smirnova, ed. by A.S. Preobrazhensky. Moscow, Indrik Publ., 2001. 156 p.
- Dmitrieva S.O. *Freski hrama Spasa na Kovaleve (Frescoes of the Church of the Savior on Kovalevo)*. Moscow, Galart Publ., 2011. 271 p. (in Russian).
- Lazarev V.N. Rospisi Skovorodskogo monastyrja v Novgorode (Murals of the Skovorodsky Monastery in Novgorod). *Pamjatniki iskusstva, razrushennye nemeckimi zahvatchikami v SSSR: Sb. statej (Monuments of art destroyed by the German invaders in the USSR: Coll. articles, ed. by acad. I. Grabar, Moscow, Leningrad, Izd-vo AN SSSR Publ., 1948, pp. 76–102 (in Russian).*
- Lazarev V.N. Rospisi Skovorodskogo monastyrja v Novgorode (Murals of the Skovorodsky Monastery in Novgorod). Lazarev V.N. *Russkaja srednevekovaja zhivopis': Stat'i i issledovaniya (Russian medieval painting: Articles and studies)*. Moscow, Nauka Publ., 1970, pp. 216–233 (in Russian).
- Lazarev V.N. *Iskusstvo Drevnej Rusi. Mozaiki i freski (Art of Ancient Rus'. Mosaics and frescoes)*. Moscow, Iskustvo Publ., 2000. 304 p. (in Russian).
- Lifshic L.I. *Monumental'naja zhivopis' Novgoroda XIV–XV vekov (Monumental painting of Novgorod 14th–15th centuries)*. Moscow, Iskustvo Publ., 1987. 528 p. (in Russian).
- Malkov Ju.G. On the dating of the Painting of the Chirch of the Arhangel Mihail “on Skovorodka” in Novgorod. *Drevnerusskoe iskusstvo XIV–XV vv. (Old Russian art of the XIV–XV centuries)*, ed. by O.I. Podobedova. Moscow, Nauka Publ., 1984, pp. 196–225. (in Russian).
- Novgorodskaja pervaja letopis' mladshego izvoda (Novgorod First chronicle of the younger edition). *PSRL. T. III*. Moscow, Jazyki russkoj kul'tury Publ., 2000. pp. 1–144 (in Russian).
- Novgorodskaja tret'ja letopis' (Novgorod Third chronicle). *PSRL. T. III*. Saint Petersburg, Tip. Jeduarda Praca Publ., 1841, pp. 207–279 (in Russian).
- Olsuf'ev Ju.A. Pamjatnik staroj russkoj zhivopisi. Vnov' raskrytye freski (Monument to old Russian painting. Rediscovered frescoes). *Arhitekturnaja gazeta (Architectural newspaper)*. 1937, 12 oktjabrja, no. 70 (214), p. 4 (text partially republished: Malkov, 1984, p. 225) (in Russian).
- Orlova M.A. *Ornament v monumental'noj zhivopisi Drevnej Rusi. Konec XIII — nachalo XVI v. (Ornament in Monumental painting of Ancient Rus'. The end of the 13th century — the beginning of the 16th century)*. 2 vols. Moscow, Severnyj palomnik Publ., 2004, part 1, 492 p.
- Popov G.V. *Ikon painting. Zhivopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri. XIV–XVI v. (Painting and applied art of Tver. 14th–16th centuries)*, ed. by G.V. Popov, A.V. Ryndina. Moscow, Nauka Publ., 1979. 640 p. (in Russian).
- Sarab'janov V.D., Smirnova E.S. *Istorija drevnerusskoj zhivopisi (History of ancient Russian painting)*. Moscow, Svjato-Tihonovskij Gumanitarnyj Universitet Publ., 2007. 752 p. (in Russian).
- Smirnova E.S. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII — nachalo XV v. (Painting of Veliky Novgorod. Mid-13th — beginning of 15th century)*. Moscow, 1976. 392 p. (in Russian).
- Uspenskij B.A. *Boris i Gleb: vosprijatie istorii v Drevnej Rusi (Boris and Gleb: perception of history in Ancient Rus')*. Moscow, “Jazyki russkoj kul'tury” Publ., 2000. 124 p. (in Russian).
- Shapovalova A.N. Painting of the Church of St. Michael the Archangel of the Skovorodsky Monastery in Veliky Novgorod: archival documents, expeditionary research and current problems of study. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauchnyh statej. Vyp. IV (Current problems of theory and history of art: collection. scientific articles. Vol. IV)*, ed. by A.V. Zakharova, S.V. Maltseva. Saint Petersburg, NP-Print Publ., 2014, pp. 144–154. (in Russian).
- Shapovalova A.N. Decoration of the upper zone of the Church of the Archangel Michael on Skovorodka: on the issue of the iconographic painting program. *Novgorod i Novgorodskaja zemlja. Iskustvo i restavracija. Vyp. 6: Materialy VI nauchno-prakticheskoi konferencii 9–11 dekabrja 2014 goda, Velikij Novgorod (Novgorod and Novgorod land. Art and restoration, vol. 6: Materials of the scientific-practical conference on December 11, 2014, Veliky Novgorod)*. Saint Petersburg, Pervyj IPH Publ., 2015, pp. 196–207 (in Russian).
- Shapovalova A.N. Materials for studying the Church of the Archangel Michael of the Skovorodsky Monastery in Veliky Novgorod from the Department of Ancient Russian Art and the Department of Manuscripts of the Russian Museum. *Stranicy istorii otechestvennogo iskusstva. Sb. statej po materialam nauchnoj konferencii (k 100-letiju V.A. Pushkareva). (Pages of the history of Russian art. Coll. articles based on the materials of the scientific conference (to the 100th anniversary of V.A. Pushkarev))*. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2016, pp. 79–86. (in Russian).
- Shapovalova A.N. Images of Old Testament prophets and decoration of the western part of the Church of the Archangel Michael of the Skovorodsky Monastery in Veliky Novgorod. *Novgorod i Novgorodskaja zemlja. Iskustvo i restavracija. Vyp. 7: Materialy VII nauchno-prakticheskoi konferencii 27–29 sentjabrja 2016 goda (Novgorod and Novgorod land. Art and restoration. Issue 7: Materials of VII scientific-practical conference September 27–29, 2016)*. Veliky Novgorod, 2017, pp. 67–80. (in Russian).
- Tzarevskaja T.Ju. Church of the Nativity of Christ on Krasnoe Pole near Novgorod. Moscow, Severnyj palomnik Publ., 2002 (Monuments of artistic culture of Ancient Rus'). 72 p. (in Russian).
- Tzarevskaja T.Ju. Study of monumental painting of Veliky Novgorod of the second half of the 14th — first third of the 15th century: results and prospects of research (issues of dating and attribution). *Vestnik sektora drevnerusskogo iskusstva (Bulletin of the Russian Medieval art department)*. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya Publ., 2023, no. 2, pp. 23–43 (in Russian).
- Shalina I.A. The oldest icon “The Descent into Hell” from the Assumption Cathedral of the Tikhvin Monastery: problems of dating and attribution. *Stranicy istorii otechestvennogo iskusstva. Sbornik statej po materialam nauchnoj konferencii. Russkij muzej, Sankt-Peterburg, 2019 (Pages of the history of Russian art. Collection of articles based on the materials of the scientific conference. Russian Museum, St. Petersburg, 2019)*. Saint Petersburg, OOO LD-Print Publ., 2020, pp. 7–23. (in Russian).
- ΑΣπρα-Βαρδαβαχη Μ., Εμμανουήλ Μ. *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά: οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα (The Monastery of Pantanassa in Mystras. The 15th Century Wall Paintings)*. Athens, Η Μονή της παντάνασσας στον Μυστρά. Οι Τοιχογραφίες του 15ου αιώνα Publ., 2005, 352 p. (in Greek).
- Λούβη-Κίζη Α. The church of the Holy Apostles in Leontari, Arcadia. *Δελτίον ΧΑΕ*, 28 (2007), Period D'. Athens, 2007, pp. 99–114 (in Greek).