

№1 / 2025

№1/
2025

ВЕСТНИК СЕКТОРА ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА

ГИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

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



sias.ru

ГИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ



МЕЖОБЛАСТНОЕ
НАУЧНО-РЕСТАВРАЦИОННОЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
УПРАВЛЕНИЕ

State Institute
for Art Studies

Interregional Agency
for Scientific Restoration
of Works of Art

ГИИ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ



МЕЖОБЛАСТНОЕ
НАУЧНО-РЕСТАВРАЦИОННОЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
УПРАВЛЕНИЕ

BULLETIN OF THE RUSSIAN MEDIEVAL ART DEPARTMENT

Journal of Medieval
Russian Art History

№1/
2025

ВЕСТНИК СЕКТОРА ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА

Журнал по истории
древнерусского искусства

№1/
2025

УДК 7.03(05)
ББК 85.1я5
В38

Ответственный редактор А.Л. Баталов

Редакционная коллегия:

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

Выпускающий редактор Ю.А. Сычева

Дизайн и верстка: С.В. Силиванов

В38 **Вестник Сектора древнерусского искусства.** 2025. № 1 / Отв. ред. А.Л. Баталов. —
М.: Государственный институт искусствознания, 2025. — 184 с.: ил.
ISSN 2658-543X

© Государственный институт искусствознания, 2025
© Авторы статей, 2025

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

Редакционный совет:

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

EDITORIAL BOARD

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

СТАТЬИ / ARTICLES

Л.И. Лифшиц

- 12** Икона Богоматери. XIII в. Италия или Византия?

Lev Lifshits

The 13th century Icon of the Mother of God. Italy or Byzantium?

Е.В. Гладышева

- 24** Еще раз об иконографических особенностях, стиле и датировке росписи церкви Архангела Михаила «на Сквородке» в Новгороде

Ekaterina Gladysheva

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

П.А. Алёшин

- 48** Укрепления Московского Кремля и архитектурная теория в Италии XV века

Pavel Aleshin

Fortifications of the Moscow Kremlin and Architectural Theory in 15th Century Italy

Т.Е. Самойлова

- 64** «Богоматерь Воплощение» — центральная икона пророческого ряда иконостаса. Эволюция идеи

Tatiana Samoylova

“The Mother of God of the Incarnation” — the central icon of the prophetic row of the iconostasis. The evolution of the idea

Вл.В. Седов

- 84** Придел Успения псковской церкви Михаила и Гавриила Архангелов в Городце

Vladimir Sedov

The chapel of the Dormition of the Pskov Church of Michael and Gabriel the Archangels in Gorodets

А.И. Грибкова

- 93** Роспись алтаря Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря: отражение древней программы в стенописи XIX века

Anna Gribkova

The wall painting of the altar of the Nativity Cathedral at the Savvino-Storozhevsky Monastery: the reflection of the ancient program in the painting of the 19th century

А.А. Оксенюк

- 112** Казанский собор на Красной площади. К вопросу об источниках сведений о его реставрации 1920-х годов

Anatoly Oksenyuk

Kazan Cathedral on Red Square. On the question of the sources of information about its restoration in the 1920s

Публикации / PUBLICATIONS

А.Г. Авдеев

- 118** Храмоводатели Московской Руси. 2. Храмоводатели церкви Максима Исповедника в Китай-городе: агиография, эпиграфика, генеалогия

Alexander Avdeev

The temple builders of Moscow Russia. 2. Temple builders of the Church of Maxim the Confessor in Kitay-gorod: hagiography, epigraphy, genealogy

С.И. Баранова

- 131** Изразцовый декор Святых ворот церкви Иоанна Предтечи в Толчке в Ярославле

Svetlana Baranova

Tile decoration of the Holy Gate of the Church of St. John the Baptist in Tolchkov in Yaroslavl

Выставки / EXHIBITIONS

М.А. Маханько

- 146** Живопись нитью. Лицевое шитье в собрании Музея имени Андрея Рублёва, ЦАК МДА и частных коллекций. Выставка с 19 июня по 8 августа 2024 года, ЦМиАР

Maria Makhanko

The Art of embroidery: the exhibition of the Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art (June 19 – August 8, 2024)

М.А. Маханько

- 151** Выставка «Русский антиминс: Гравюра на ткани XVII–XIX веков» (26 сентября — 24 ноября 2024 года, ЦМиАР); Круглый стол «Антиминсы и литургические ткани» (11–13 ноября 2024 года)

Maria Makhanko

Russian antimimension. Engraving on fabric of the 17th–19th centuries: the exhibition of the Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art (26 September – 24 November, 2024); Round table "Antimensions and liturgical fabrics" (11–13 November, 2024)

И.А. Шалина

- 155** Шедевры сакрального искусства из коллекции Олега Кушнирского

Irina Shalina

Masterpieces of Sacred Art from the Kushnirskiy Collection

М.А. Маханько

- 164** «Кресты Рогожской слободы. Каменная резьба XVI века. Итоги реставрации». Выставка с 15 ноября по 14 декабря 2024 года, ЦМиАР

Maria Makhanko

Crosses of Rogozhskaya Sloboda. Stone carving of the 16th century. Restoration results: the exhibition of the Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art (November 14 – December 15, 2024)

М.А. Маханько

- 167** Выставка «Святая семья в религиозном искусстве XI–XX веков» (11 декабря 2024 — 25 февраля 2025 года, ЦМиАР)

Maria Makhanko

The Holy Family in religious art in the 11th–20th centuries: the exhibition of the Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art (December 11, 2024 — February 25, 2025)

Конференции / CONFERENCES

М.А. Маханько

- 171** VIII Дёминские чтения. Отчетная научная конференция Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва по итогам 2024 года (8–9 апреля 2025 года)

Maria Makhanko

8th conference in memory of N.A. Demina (The Reporting Conference of the Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art) (April 8–9, 2025)

Рецензии / REVIEWS

Н.А. Кренке

- 175** Рецензия на книгу С.И. Барановой, Л.А. Беляева, А.В. Топычканова «Резиденция Петра I в Коломенском: комплексное историко-археологическое исследование»

Nikolay Krenke

Review on: Baranova S.I., Belyaev L.A., Topychkanov A.V. Peter the Great's residence in Kolomenskoye: comprehensive study on history and archaeology

- 178** К юбилею Геннадия Викторовича Попова

СТАТЪИ

Икона Богоматери. XIII в. Италия или Византия?

© 2025

УДК 27-526.62"12"

ББК 85.14

Л65

Поступила в редакцию 18.03.2025

Прошло довольно много времени с того момента, когда мы впервые увидели на выставке в Музее русской иконы им. М.Ю. Абрамова икону Богоматери XIII в., находящуюся в частном собрании в Москве. В ходе обмена мнениями высказывались и продолжают обосновываться весьма разные оценки, касающиеся качества ее живописи, происхождения, времени создания и, наконец о том, с какой художественной традицией был связан мастер, ее создавший, — византийской или итальянской. Этой проблеме был посвящен специальный круглый стол, приуроченный к выставке и проведенный непосредственно в экспозиции Музея¹. Позиции участников дискуссии резко разделились. В выступлении Л.М. Евсеевой и в ее статье, опубликованной в брошюре, которая была издана Музеем к открытию выставки, высказана мысль о том, что икона написана в Сицилии, где были сильны византийские влияния. Но автором ее был итальянский мастер, о чем свидетельствуют такие качества стиля живописи, как «статуйность» и «вещественность» [Евсеева, 2024].

Близкую точку зрения высказала М.И. Яковлева, определившая стиль иконы как «византинизирующий» с хорошо различимыми «итальянизирующим интонациями». Такие интонации она находит в изображении «широких полнокровных ликов ангелов, представленных в медальонах по обе стороны от нимба Марии», которые «наделены почти чувственной выразительностью». В качестве аналогий ею приведен ряд итальянских икон второй половины XIII — раннего XIV в. Указывая на то, что автор иконы «виртуозно владеет всем арсеналом формальных приемов византийской живописи», и оценивая его

¹ Статьи участников дискуссии, написанные сразу после круглого стола, опубликованы в журнале «Визуальная теология». 2024. Т. 6. № 2.



ил.1 Богоматерь
с Младенцем. Икона
Византия, 1-я треть XIII в.
Москва, Частное
собрание

fig.1 Mother of God
with Child. Icon
Byzantium, first third
of the 13th century
Moscow, private
collection

манеру письма как «рафинированную», М.И. Яковлева заключает, что «присутствие отдельных западных элементов» следует объяснять тем, что икона была создана «в смешанной греко-латинской среде» и предлагает датировать ее временем около середины XIII в. [Яковлева, 2024] [ил.1].

Примерно к таким же выводам пришла в своей статье и И.А. Орецкая [Орецкая, 2024].

Наиболее радикальная точка зрения на проблему атрибуции и датировки иконы была высказана О.Е. Этингф. По ее оценке, качество живописи не может быть названо выдающимся. В стиле иконы, как она считает, нет чисто византийских черт; ее автор — безусловно, итальянский мастер, — возможно, создавал ее, ориентируясь на византийский образец; но византийское влияние присутствует в ней настолько, насколько оно было присуще в целом итальянскому искусству XIII в. Версия о происхождении иконы с Сицилии или с юга

Италии, высказанная Л.М. Евсеевой, кажется ей вполне правдоподобной. Датировку памятника О.Е. Этингоф предположительно связывает с периодом между 1230-ми и 1260-ми гг. [Этингоф, 2024].

Прямо противоположную позицию в дискуссии, прошедшей в Музее русской иконы, занял А.М. Лидов, отметивший, что язык, которым пользовался создатель иконы, — это, по его выражению, «собственно греческий койне».

Лично у меня, также принявшего участие в названной дискуссии, ни на минуту не возникало сомнения в том, что это памятник в плане собственно стилистическом — не итальянский, хотя знаки, говорящие о его, скорее всего, итальянском происхождении, в нем, несомненно, присутствуют (о них чуть позже). По существу, это произведение византийское, более того — сугубо византийское. В данном случае я имею в виду природу явления. Другой вопрос — на какой территории это произведение было создано. Поясняя в предлагаемом тексте свою точку зрения, считаю необходимым напомнить, что многие ценные наблюдения по обсуждаемому вопросу были высказаны еще 60 лет назад Джеймсом Стабблбайном на симпозиуме «Византийский вклад в искусство Запада 12–13 веков», проходившем весной 1965 г. в Dumbarton Oaks [Stubblebine, 1966].

В данном случае речь идет, что необходимо особенно подчеркнуть, именно о византийской стилистической основе и особом византийском характере мышления ее автора. Говоря о Византии, приходится помнить, что это обширная империя, на культурной почве которой сосуществовало множество локальных художественных традиций и мастерских. В рассматриваемой нами иконе присутствует ряд деталей и особенностей, которые на территории собственно Греции если и встречаются, то редко. Одной из таких особенностей, сразу бросающихся в глаза и, очевидно, связанных с какой-то локальной традицией, является большой рельефный позолоченный нимб с очень характерным тисненым орнаментом. К особенностям стиля живописи, или, лучше сказать, местного вкуса, можно одновременно отнести и подчеркнуто миловидные лики архангелов в медальонах по сторонам от Богородицы — немного манерные наклоны голов, обращенных в сторону зрителя. С такой тягой к некоторой повышенной декоративности и акцентированной репрезентативности мы чаще всего встречаемся в произведениях греческих мастеров, работавших на юге Италии, например, в Апулии, Базиликате, Калабрии, на Сицилии. Но чаще всего крупные нимбы с лепным или тисненым орнаментом встречаются в произведениях кипрских иконописцев XIII в., на которых, в свою очередь, несомненно оказывало влияние близкое знакомство с романскими чертами работ итальянских художников [Sophocleous, 1994].

Что же дает нам основание характеризовать стилистическую доминанту данного памятника даже ни как итало-греческую, а как собственно византийскую? Первое, что об этом говорит — свойственные только византийским мастерам особенности пространственного построения композиции. У византийского мастера, даже в тех случаях, когда он наращивает объемность пластической формы, что мы и видим на рассматриваемом памятнике, вектор

ее ритмического движения направлен не вовне, не непосредственно к зрителю и не в глубину пространства композиции, окружающего фигуры, которое у итальянских мастеров уподобляется киоту, а, так сказать, в ирреальное четвертое измерение. Его роль в византийской живописи X — первой половины XIII в. принимает на себя поверхность фона. Если у итальянских мастеров фон представляет собой подобие двумерной плоскости стены, не обладающей приметами пространственной глубины, от которой изображения в той или иной мере отделяются, то у византийских художников он всегда наделяется свойством абстрактной пространственной среды, никогда изображению не противостоящей. Пространство и пластика у греков всегда неразделимы. В случае с рассматриваемой иконой это нетрудно заметить. Стоит только обратить внимание на то, как соотносятся друг с другом идущее влево движения левой руки и ножки Младенца Христа и уходящее вправо движение вихрящихся складок конца его гиматия. Они, по сути, никак сюжетно не мотивированы, не направлены в сторону зрителя, а уходят в пространство фона. В итоге первое впечатление материальности пластической формы, мягко приподнимающейся над поверхностью фона, трансформируется, ее движение утрачивает конкретность, внятно определенную цель и, подчиняясь некоему музыкальному ритму, уходя в бесконечность, обретает сложную многозначность.

В искусстве итальянских художников ирреального четвертого измерения нет, вектор ритмического движения отличается заметно большей определенностью, он всегда направлен от плоскости фона в пространство зрителя, его конечная цель достаточно внятно обозначена. В качестве примера можно упомянуть икону «Богородица Одигитрия» из церкви Сан-Верано в г. Печчоли в Тоскане, созданную местным мастером в середине XIII в. [ил. 2]¹ Но это относится даже и к тем произведениям, что были написаны мастерами, непосредственно обучавшимися у греков. Такова, например, икона южно-итальянского мастера «Богородица Бенедиктинок» конца XII — начала XIII в., хранящаяся в Епархиальном музее городка Андрия близ Бари (Апулия) [ил. 3]². Итальянские исследователи считают, что она была создана в Константинополе или на Кипре [Поллиа, 2008; Andronikou, 2019]. Но некоторые детали, которые на первый взгляд могут показаться не слишком важными, не позволяют с этим согласиться. Одна из таких деталей дает о себе знать в соотношении цвета и света. В собственно византийских произведениях при всем многообразии стилистических подходов к интерпретации пластической формы, она сохраняет свойство, говорящее о том, что свет является органической частью материи, структурно неотделимой от нее, не говоря уже о том, что цвет и свет являются субстанциями, несущими глубочайший символический смысл. Если они и порождают оптические и вкусовые ассоциации, то последние лишь обогащают восприятие символики и никак не ограничивают возможности продвижения

2 Икона была показана в 2002 г. на выставке в Гос. Эрмитаже. См.: [Гос. Эрмитаж: Две иконы XIII века. СПб., 2002].



3



4



2

ил.2 Богоматерь Одигитрия. Икона. Середина XIII в. Церковь Сан-Верано в Печчоли, Тоскана
fig.2 Our Lady of Hodegetria. Icon. Mid-13th century. Parish church of San Verano in Peccioli, Toscana

ил.3 Богородица Бенедиктинок. Икона Италия, конец XII — начало XIII в. Деталь Андрии близ Бари, Епархиальный музей
fig.3 Mother of God of Benedictines. Icon Italy. Late 12th — early 13th century. Detail Andria (next Bari), Eparchial Museum

ил.4 Богоматерь. Икона из «Большого Деисуса». Рубеж XII–XIII вв. Деталь Синай, монастырь Св. Екатерины
fig.4 Mother of God. Icon from "Grand Deisis". Late 12th — early 13th century. Detail. Sinai, Monastery of St. Catherine

чувства и мысли по пути поиска ее значений и дальнейшего бесконечного углубления в эту область. Это ровно то, что мы наблюдаем, вглядываясь в живопись вновь открытой иконы. Цвет и свет здесь равновесны; свет коренится внутри материи цвета, выступая из глубины формы на его поверхность и вновь уходя внутрь красочной ткани в глубокие и относительно широкие теневые борозды складок одежд. В названной иконе из Андрии, как и в византийских иконах, свет играет очень важную роль, но отличается большей предметной выразительностью и оптической достоверностью. Он не распространяется по всему пространству иконы, не погружается в глубину карнации ликов и тканей одежд, а идет от поверхности формы по направлению к глазам зрителя.

Примерно то же можно сказать и о характере цвета в иконах итальянских мастеров первых десятилетий XIII в. В них цвет отличается большей мерой предметности, его трактовка непременно рождает яркие жизненные ассоциации, дающие ощущение фактурного разнообразия и материального богатства изображаемых тканей. В создании такого впечатления, конечно, заметная роль принадлежит и свету, который местами играет на поверхности складок, но, как уже было сказано, не уходит в их глубину. Различие описываемых принципов можно было бы сформулировать следующим образом: в византийской живописи свет всегда идет из глубины формы, проступая на ее поверхность. В итальянской живописи, в том числе и в произведениях итало-греческих мастеров, свет всегда находится на поверхности изображения, неглубоко проникая в поверхность форм и отражаясь от них, в результате чего возникает сложная градация пространственных планов. Именно так обращается с цветом и светом мастер, написавший упомянутую выше икону «Богородицы Бенедиктинок» из Андрии. Особенно характерна здесь трактовка бархатистой поверхности темно-синего мафория, на которой видно, как свет оседает на сгибах невысоко поднимающихся складок, но не уходит в глубину теней. В итоге возникает эффект уподобления иконы невысокому раскрашенному рельефу, слегка отделяющемуся от фона и ориентированного непосредственно на каждого человека, перед ним стоящего. То, что отмеченные различия между двумя иконами имеют объективный характер, подтверждает их сравнение с другими византийскими произведениями начала XIII в., такими, например, как иконы «Большого Деисуса» из базилики Преображения монастыря Св. Екатерины на Синае [ил.4].

С указанными особенностями трактовки пластической формы связаны и отличия в принципах композиционной организации взаимодействия иконного изображения с человеком, обращающимся к нему с молитвой. В итальянских иконах всегда с большой отчетливостью фиксируется момент их встречи, что достигается своеобразным «реализмом» трактовки мизансцен, в которых действующие лица всегда активно выдвигаются на передний план, заметно отделяясь от фона, и подтверждается взглядами и жестами, прямо обращенными к молящемуся. В византийских иконах момент пересечения взглядов с такой определенностью никогда не фиксируется. Даже в образах с изображениями вкладчиков взгляды Христа, Богоматери или святых обращены не только,



5



6



7

ил.5 Христос-жертва. Деталь композиции «Поклонение жертве». Милешева, роспись церкви Вознесения. Ок. 1228

fig.5 Christ the Sacrifice. Detail of the fresco composition "Worship of the Sacrifice" Milesheva, church of Ascension. Ca. 1228

ил.6 Христос. Деталь иконы «Богоматерь с Младенцем»

fig.6 Christ. Detail. Icon "Mother of God with Child"

ил.7 Богоматерь Умиление Дексиократусса Икона. Начало XIII в. Афины, Византийский и Христианский музей

fig.7 Mother of God Eleusa Deksiokratussa Icon. Early 13th century. Athens, Byzantine and Christian Museum

и даже не столько, к ним лично, но ко всему миру. В первом случае иконное пространство оказывается замкнутым, во втором, — являет образ пространства храмового, которое остается открытым для всех. В этом отношении рассматриваемая нами икона особенно показательна, поскольку здесь мы находим весьма внятные приметы того, что она является одновременно и предалтарным храмовым образом, и вкладом неизвестного нам ктитора. Характер доски, чьи поля сверху и по сторонам срезаны до краев ковчега, а внизу вплоть до колен Богоматери, свидетельствует о том, что первоначально это было полнофигурное изображение. О том, что эта икона располагалась на северном предалтарном столбе говорит поза Богоматери, обращенной вполоборота вправо. В ту же сторону склонена ее голова, сдвинуты обе руки, на которых сидит Божественный младенец, и слегка склоненный вправо торс, на что указывает положение ее ног. Несомненно, она была обращена к фигуре Христа, иконное изображение которого располагалось на западной грани южного предалтарного столба. Такого рода парные изображения хорошо известны в византийском искусстве. Можно, вспомнить, например, парное мозаичное изображение Христа и Богородицы (ок. 1285 г.) в храме Порты Панагия в Фессалии [Χατζηδάκη Ν. 1994. Πιτ. 162–163; Σ. 252].

Прямым указанием на то, что икона являлась памятным вкладом в храм остающегося неизвестным нам ктитора, говорит такая уникальная деталь иконографии, как кандалы, висящие на левой руке Спасителя [ил.8]. Ее смысл может быть интерпретирован двояко. Либо это указание на Христа, грядущего освободить человечество от уз первородного греха³; либо это знак благодарственного обета, данного ктиторм за освобождение из неволи. Последнее толкование кажется более предпочтительным, поскольку сам образ Христа Спасителя не нуждается в дополнительной коннотации такого рода [ил.5]. Более сложным представляется толкование таких редких символических подробностей, как серьга с тремя жемчужинами в левом ухе Младенца и двойное переплетение его красного пояса. В первом случае мы, видимо, имеем дело с символом «единородства», опирающимся на древнюю традицию, согласно которой такие серьги в левом ухе носили единственные сыновья одиноких матерей. Три жемчужины в контексте той же символики, очевидно, указывают на то, что единородный Сын Божий являет одновременно и образ одной из ипостасей пресвятой Троицы. С традицией символики византийского иконописания полностью согласуется и изображение двойного, плотно переплетенного и перевязанного пояса. Он должен нам напоминать о догмате сосуществования в образе Христа двух несмешиваемых и одновременно неразрывных природ — божественной и человеческой. Близкую аналогию этой детали мы находим в иконе «Богоматерь Умиление Дексиократусса» начала XIII в., хранящейся в Византийском и Христианском музее в Афинах [Acheimastou-Potamianou,

3 Именно такого мнения придерживается известный знаток иконописи С.В. Комолов, который обращает внимание и на характерную форму взвихренных складок одежд младенца Христа, аналогичной той, что обычно присутствует в сценах сошествия Спасителя в ад.



ил.8 Кандалы. Деталь иконы «Богоматерь с Младенцем»

fig.8 Shackles. Detail. Icon "Mother of God with Child"

1998. С. 20–23] [ил. 7]. Это произведение одновременно и довольно близко к рассматриваемой иконе по времени создания — примерно первая четверть или первая треть XIII в.

О времени создания рассматриваемой иконы из частного собрания в Москве позволяет с большой долей уверенности говорить характер ее живописи, отличающийся, по сравнению с произведениями последней трети XII в., большей степенью плотности, корпусной манерой наложения красочных слоев, повышением меры рельефности пластических форм и при этом заметным понижением роли подвижных белильных рефлексов, во многом определявших характер живописи предыдущего периода. Свет не исчезает, но преобразуется, обретая большую материальную вязкость, максимально приближаясь к природе красочного вещества. Композиционное движение не останавливается, но ритм его заметно замедляется, формы тяжелеют и стремятся к статике, они в большей мере, чем это было ранее (до начала XIII в.), приближаются вместе с фоном к переднему плану и к зрителю. (Последнее качество, очевидно, и дает повод сравнивать эту икону с произведениями южно-итальянских мастеров.) Наиболее близкие по стилю произведения собственно греческих и югославянских мастеров относятся к 1220–1230-м гг. Таковы, например, росписи центрального объема кафоликона сербского монастыря Милешева 1220-х гг. [Радојчић, 1963] [ил. 5] и упомянутая выше икона «Богоматерь Умиление Дексиократусса» начала XIII в. [ил. 7].

Но отмечаемое приближение изображения к зрителю вовсе не означает, что целью создателя иконы было достижение эффекта, позволяющего ему имитировать не только зрительный, но и почти осязательно ощутимый контакт молящегося с изображением, к чему часто и довольно откровенно стремились

итальянские мастера. Образ Богородицы, максимально приближенный к зрителю, не становится доступным прямому осязательному для чувств контакту. По мере приближения изображения к зрителю все большую роль начинает играть поверхность ровного золотого фона, принимающего изображение в свое пространство. По контрасту невысокий рельеф нимба создает эффект дематериализации форм и дополнительно дает почувствовать то, что в византийском искусстве наряду с миром видимым непременно присутствует мир невидимый, ирреальный. Мы начинаем процесс созерцания как бы с невысокого рельефа, а уходим в пространство, так же, как уходят в него сам смысл и цель движений Младенца и Богоматери. Выходя за пределы сугубо пластической формы, они погружаются в трансцендентное пространство и одновременно в вечность.

Пространственные ритмы в общем ритмическом построении изображения играют чрезвычайно значимую роль. То пространство, из которого образы к нам выходят, постоянно продолжает напоминать о себе, заново понуждая наш глаз смотреть не только на фигуры, но и на просветы фона, на глубину теней, на то невещественное, что за ними присутствует. На итальянской иконе мы видим обратное движение — чуть ли не основной целью художника является эффект оживления, превращение изображения в объемную пластическую форму. В греко-итальянской иконе из Андрии в большей мере, чем в интересующем нас памятнике, свою роль играют ритмы пластического движения, здесь почти нет второго плана. Главное же в том, что в ней сконцентрировано ощущение реальности и одновременно конкретности времени встречи изображения с человеком, обращающимся к нему с молитвой. Это совсем другой, чем в византийской живописи, способ организации их взаимоотношений.

Из всего сказанного я делаю следующий вывод. Сравнимые иконы при многих сходных чертах показывают разные художественные принципы: отношение к пластике и пространству, разное отношение к времени, соответственно, разное отношение к жизни. Это и дает мне основание относить икону из частного собрания в Москве к произведениям собственно византийского мастера, вполне возможно, работавшего на юге Италии.

ЛИТЕРАТУРА

- Евсеева Л. М. Икона «Богоматерь с Младенцем (Умиление)» XIII века из московского частного собрания // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 2. С. 400–410.
- Орецкая И. А. Размышления об иконе «Богоматерь Умиление» из частного собрания, выставленной в Музее русской иконы имени М. Ю. Абрамова // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 2. С. 445–454.
- Поллиа Дж. Богородица Бенедиктинок // Царица Небесная. Древние иконы Южной Италии [Календарь]. Milano: La Casa di Matrona, 2008. Табл. 1.
- Радојчић С. Милешева. Београд: Српска књижевна задруга: Просвета, 1963. 92 с.
- Этингоф О. Е. «Богоматерь Умиление» из частного собрания — итальянская икона середины (?) XIII века // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 2. С. 431–444.
- Яковлева М. И. К вопросу о датировке и атрибуции иконы «Богоматерь Умиление» XIII века из частного собрания // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 2. С. 411–430.
- Acheimastou-Potamianou M. Icons of the Byzantine Museum of Athens. Athens: Ministry of Culture, Archaeological Receipts Fund, 1998. Cat. 3. P. 20–23.

Andronikou A. A. A Panel in Search of Identity: The Madonna di Andria between Apulia and Cyprus. The Art and Archaeology of Lusignan and Venetian Cyprus (1192–1571) // Recent Research and New Discoveries / Ed. by M. Olympios and M. Parani. Turnhout, 2019. 304 p. Sophocleous S. Icons of Cyprus: 7th–20th Century. Nicosia: Centre of Cultural Heritage, 1994. 62 p. Stubblebine J. Byzantine Influence in XIII century Italian Panels // Dumbarton Oaks papers. Vol. 20. 1966. P. 87–101. Χατζηδάκη Ν. Ελληνική Τεχνη. Ζωγραφική Βυζαντίνα. Ψηφιδώτα χειρογραφών. Αθήνων, 1994.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Икона Богоматери. XIII в. Италия или Византия?

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лифшиц Лев Исаакович — доктор искусствоведения, заведующий Сектором древнерусского искусства. Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, Российская Федерация, 125009. l.i.lifshits@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Настоящая заметка представляет попытку сформулировать на основе сравнения двух икон Богоматери типа «Умиления» — византийской и южно-итальянской — представление о сути различий поэтики византийских и итальянских икон. Основное внимание автор уделяет рассмотрению принципов построения пространственных композиций, отмечает разное отношение византийских и итальянских мастеров к пластической форме и к трактовке связей между изображением и композиционным пространством.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Византия, Италия, икона, композиция, фон, пластика, пространство, колорит, движение, образность.

TITLE

The 13th century Icon of the Mother of God. Italy or Byzantium?

AUTHOR

Lifshits, Lev Isaakovich — Full Doctor, head of the department, State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, 125009 Moscow, Russian Federation. l.i.lifshits@gmail.com

ABSTRACT

Based on the comparison of two Eleusa icons — one Byzantine and one South Italian — this study aims to define the differences in the poetics of icons from these regions. The author mainly focuses on the principles of spatial composition, noting the differing approaches of Byzantine and South Italian masters to plastic form and the relationship between the image and the compositional space.

KEYWORDS

Byzantium, Italy, icon, composition, background, plasticity, space, color, movement, imagery.

REFERENCES

- Acheimastou-Potamianou M. *Icons of the Byzantine Museum of Athens*. Athens, Ministry of Culture, Archaeological Receipts Fund, 1998. 304 p. (in English).
- Andronikou A. A. A Panel in Search of Identity: The Madonna di Andria between Apulia and Cyprus. The Art and Archaeology of Lusignan and Venetian Cyprus (1192–1571). *Recent Research and New Discoveries*. Ed. by M. Olympios and M. Parani. Turnhout, 2019, pp. 43–61 (in English).
- Etingof O. E. “The Mother of God of Tenderness” from a private collection — an Italian icon of the mid (?) 13th century. *Vizual'naya teologiya (Visual Theology)*, 2024, vol. 6, no. 2, pp. 431–444 (in Russian).
- Evseeva L. M. Icon “Our Lady with Child (Tenderness)” of the 13th century from a Moscow private collection. *Vizual'naya teologiya (Visual Theology)*, 2024, vol. 6, no. 2, pp. 400–410 (in Russian).
- Oreckaya I. A. Reflections on the icon “Our Lady of Tenderness” from a private collection, exhibited in the M. Yu. Abramov Museum of Russian Icons. *Vizual'naya teologiya (Visual Theology)*, 2024, vol. 6, no. 2, pp. 445–454 (in Russian).
- Pollia Dzh. The Mother of God of the Benedictines. Carica Nebesnaya. *Drevnie ikony Yuzhnoj Italii [Kalendar'] (Queen of Heaven. Ancient icons of Southern Italy [Calendar])*. Milano, La Casa di Matrona, 2008 (in Russian).
- Radojchih S. *Milesheva*. Beograd, Srpska kњizhevna zadruga, Prosveta, 1963. 92 s. (in Serbian).
- Sophocleous S. Icons of Cyprus: 7th–20th Century. Nicosia, Centre of Cultural Heritage, 1994. 62 p. (in English).
- Stubblebine J. Byzantine Influence in XIII century Italian Panels. *Dumbarton Oaks papers*, 1966, vol. 20, pp. 87–101 (in English).
- Yakovleva M. I. On the dating and attribution of the 13th century icon “Our Lady of Tenderness” from a private collection. *Vizual'naya teologiya (Visual Theology)*, 2024, vol. 6, no. 2, pp. 411–430 (in Russian).
- Χατζηδάκη Ν. Ελληνική Τεχνη. Ζωγραφική Βυζαντίνα. Ψηφιδώτα χειρογραφών. Αθήνων, 1994 (in Greek).

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

© 2025

УДК 27-526.62(470.24-25)

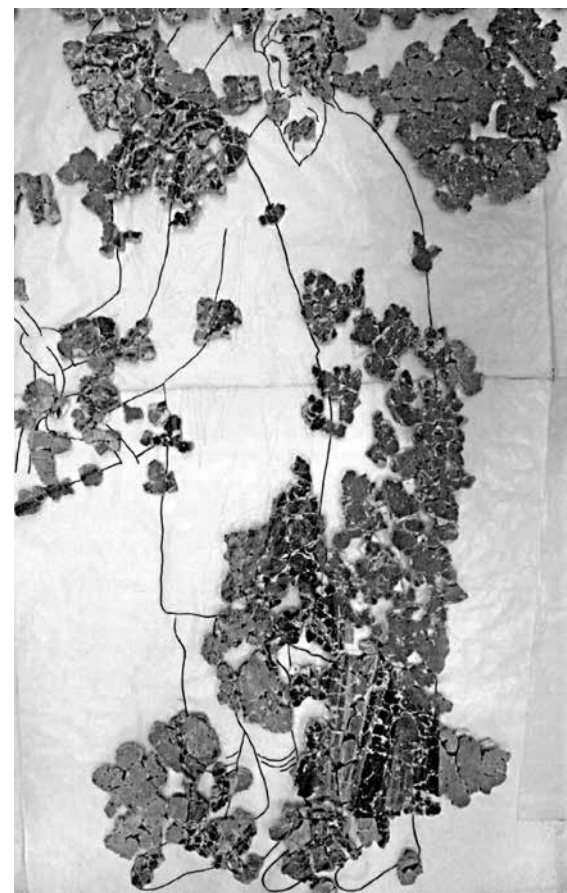
ББК 85.14

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 вкупе 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 скупые купола 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 подпружной 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 подпружных арок подкупольного креста⁶, 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 первого⁷, и кадило — прообраз Богородицы — у второго, многократно увеличивались в размерах, буквально став символическим фокусом изображений. Над персонажами нижнего яруса и здесь, и в других подпружных арках наоса размещались парные полуфигуры праотцев в медальонах по сторонам от обрамленных такими же медальонами стилизованных крестов («крестообразных розес»⁸,

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 благовест 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.

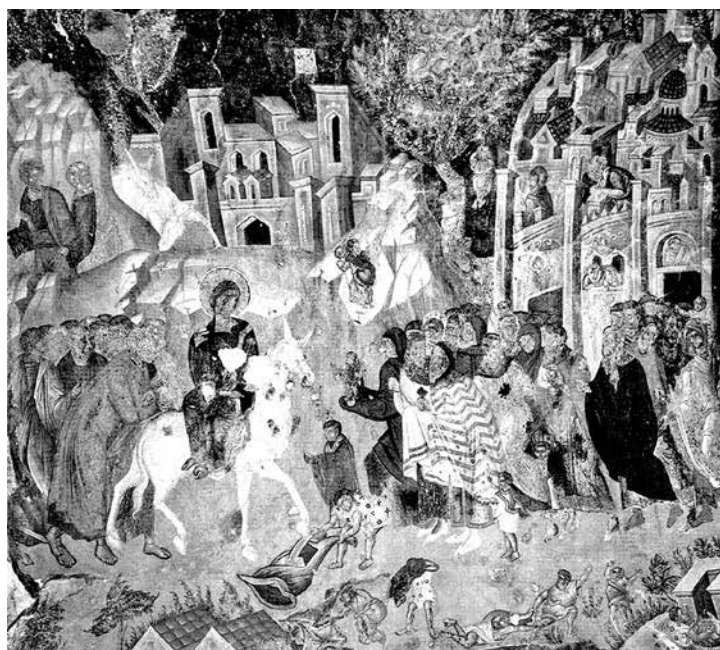
Как и в сцене «Воскресения—Сошествия во ад», наиболее точными иконографическими аналогиями композициям «Воскрешение Лазаря» и «Вход в Иерусалим» [ил. 11] на южном и на северном склонах западного свода являются росписи церкви Богоматери Пантанассы в Мистре, где не только точно совпадают отдельные выразительные 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-Вардавак, 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.

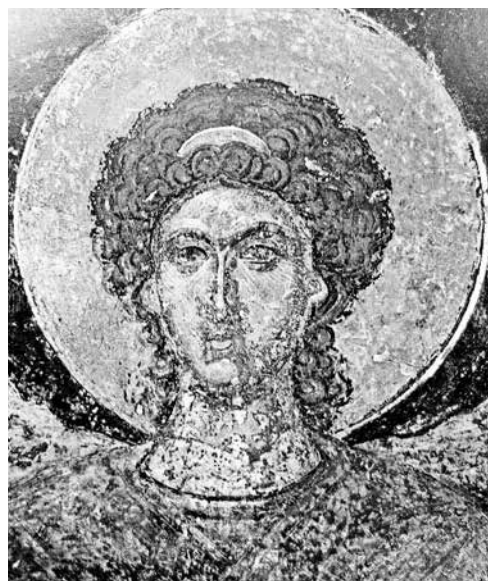
В научной литературе сковородские росписи практически единогласно и вполне справедливо рассматривались в числе памятников, обнаруживающих влияние южнославянского искусства [Царевская, 2023. С. 29–32], из которых два ранние — Спас на Ковалёве (1380) и Рождества на Красном поле (после 1382) — как теперь 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.

Ασπρά-Βαρδαβάκη 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 Αρχαδίας // 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 приездного 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 otkrytija 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).

Укрепления Московского Кремля и архитектурная теория в Италии XV века

© 2025

УДК 728.81(470-25)"15"

ББК 85.11

A49

Поступила в редакцию 10.04.2025

Укрепления Московского Кремля, построенные в правление великого князя Ивана III ренессансными мастерами, «несмотря на огромное значение для развития русской архитектуры и фортификационного искусства, остаются одними из наименее изученных» [Петров, 2014. С. 27]. Их место в контексте архитектурной теории и фортификационного искусства Италии XV в. до сих пор не рассматривалось как отдельная проблема.

Безусловно, так или иначе ее различные аспекты затрагивались в многочисленных публикациях, начиная с книги Ф.Ф. Ласковского 1858 г. и заканчивая современными исследованиями¹. Из недавних трудов особенного внимания заслуживают работы М.И. Мильчика [Мильчик, 2003], Д.А. Петрова [Петров, 2012; Он же, 2013; Он же, 2014], а также И.А. Воротниковой и В.М. Неделина [Воротникова, Неделин, 2013], в которых в том числе были подробно перечислены итальянские аналогии конкретным частям кремлевского оборонительного комплекса и даже его отдельным конструктивным и декоративным элементам.

В целом, ведущую с середины XIX столетия научную дискуссию о влиянии итальянских мастеров на фортификационное искусство в России конца XV — первой половины XVI в. можно свести к двум полярным точкам зрения. Согласно первой, «участие итальянских строителей в сооружении оборонительных оград в России не могло не иметь влияние на частные усовершенствования, хотя некоторые из них были неизбежным следствием введения огнестрельных орудий при обороне городов» [Ласковский, 1858. С. 256]. Например, к «усовершенствованиям» помимо широкого использования кирпича ис-

1 Статьи участников дискуссии, написанные сразу после круглого стола, опубликованы в журнале: Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 2.

следователи относят регулярную планировку крепостей [Мильчик, 1994. С. 198]. Подробно нововведения итальянцев перечисляют, например, И.А. Воротникова и В.М. Неделин [Воротникова, Неделин, 2013. С. 14].

Согласно второй точке зрения, «итальянские мастера... не внесли чего-либо существенного в русское оборонное зодчество... В основном, боевая система крепостей сложилась на Руси еще до приезда итальянцев» [Косточин, 1962. С. 280–281]. Но эта дискуссия, применительно к фортификациям Московского Кремля, как будто не учитывает саму их историю: крепость, построенная итальянцами при великом князе Иване III, часто воспринимается как некий новый оборонительный комплекс, при этом упускается из виду то, что, по сути, это была постепенная замена уже имеющихся обветшавших крепостных сооружений: «... по мере возведения облик Кремля претерпевал серьезную трансформацию, причем завершенная крепость оказалась более могущественной и монументальной, чем можно было бы заключить по начальному этапу строительства» [Воробьев, Подъяпольский, 1985. С. 55]². Как известно, попытка такой частичной замены предпринималась и в самом начале правления великого князя — об этом сообщает Ермолинская летопись: «Того же лета стена поновлена городная отъ Свибловы стрелницы до Боровицких ворот камнем, предстательством Василия Дмитриева сына Ермолина»³. Поэтому, даже несмотря на то, что о белокаменном Кремле известно немного и его планировка отличалась от ныне существующего, нельзя забывать о нем, анализируя работу итальянских зодчих при великом князе Иване III (отметим, однако, что сравнение белокаменного и кирпичного вариантов Кремля не является задачей нашего исследования и заслуживает отдельного рассмотрения).

Сказанное выше ни в коем случае не является аргументом, подтверждающим правоту точки зрения, преуменьшающей значение вклада ренессансных зодчих в фортификационное искусство России и в формирование облика Московского Кремля. Как верно заметил А.Л. Баталов, «итальянские архитекторы, попадая в пространство позднего Средневековья, оставались мастерами эпохи Возрождения, мыслящими иными категориями творчества» [Баталов, 2016. С. 229]. И как раз для большего понимания их работы над укреплениями Московского Кремля важно подчеркнуть то обстоятельство, что перед ними стояла задача именно замены (перестройки) старых фортификаций, а не возведения совершенно новых: «Сложность перестройки Кремля заключалась в том, что замену белокаменных стен и башен на новые, кирпичные, следовало производить так, чтобы при этом ни на день не ослабить оборонительного потенциала крепости. Москва в военном отношении уже стояла прочно. Но все же превратности военного счастья и угрозу внезапного набега степняков

2 Об этом помимо различий между кремлевскими стенами и башнями, возведенными на разных этапах строительства, свидетельствует установленный А.В. Воробьевым и С.С. Подъяпольским факт перестройки Беклемишевской башни сразу после возведения [Воробьев, Подъяпольский, 1990].

3 ПСРЛ. СПб., 1910. Т. 23. С. 157. Подробнее об этом см.: [Перхавко, 1999. С. 21–23].

нельзя было сбрасывать со счета. Поэтому работы велись поэтапно, переходя от одного участка к другому» [Борисов, 2018. С.560]. Отметим, что в Италии XV в., помимо строительства новых крепостей и цитаделей, активно практиковались ремонт и перестройка средневековых оборонительных сооружений: в частности, этим занимались Джованни и Гвинифорте Солари, дед и отец Пьетро Антионио Солари, одного из главных строителей Московского Кремля [Алёшин, 2023. С. 46–52]. В контексте такой практики кремлевские укрепления прежде не рассматривались вовсе⁴.

Кроме того, их изучение осложняется и другими факторами. Во-первых, уникальностью памятника, его статусом главной крепости страны, тем фактом, что Кремль является центром столицы: из-за этого часто упускается из виду, что типологически Московский Кремль — это изначально городские укрепления, а не отдельная цитадель⁵. До появления Китай-города и последующих рубежей защиты Москвы кремлевские стены являлись городскими стенами.

Во-вторых, годы их создания — 1483–1495 гг.⁶ — вынуждают исследователей сравнивать Московский Кремль с памятниками «переходного периода» в истории европейского фортификационного искусства (1470 — 1520-е гг.), когда постепенно возникала новая бастионная система обороны, столь отличная от средневековой⁷, и рассматривать их в контексте теоретических идей Франческо ди Джорджо Мартини, учитывавших все возраставшую роль артиллерии в военных действиях (впервые именно он сформулировал новые принципы обороны)⁸. При такой точке зрения кремлевские фортификации действительно могут выглядеть «отсталыми» и не соответствующими передовым идеям эпохи: «Тип крепости, положенный в основу московского Кремля, был выработан в Ломбардии в XIV–XV вв. К концу XV в. он был уже несколько архаичным, так как не учитывал новейших фортификационных идей» [Подъяпольский, 1983. С. 34]. Но напомним, что Франческо ди Джорджо Мартини объясняет свои идеи на примере небольших крепостей — он использует термины *fortezza*, *castello* и *rocca*. Собственно, проектированию таких крепостей и замков с различными вариантами планировки и посвящена самая знаменитая часть его «Трактата о гражданской и военной архитектуре» (пятая книга) [Trattato di architettura, 1841.

- 4 Анализ кремлевских укреплений в таком контексте является целью нашего дальнейшего исследования.
- 5 «Следует подчеркнуть, что это была именно крепость („город“), способная в случае необходимости укрыть в своих стенах многие тысячи человек. Ее нельзя сопоставлять с западноевропейскими замками — каменными гнездами феодала и его приближенных. Внутри крепости не было отдельного неприступного убежища для правителя. Дворец великого князя был встроен в плотную застройку Кремля — своеобразного „города в городе“» [Борисов, 2018. С. 559].
- 6 В вопросе датировки строительства укреплений Московского Кремля при великом князе Иване III мы следуем за Д.А. Петровым, см.: [Петров, 2014].
- 7 Подробнее об этом см.: [Ревзина, 2016. С.11–63].
- 8 Подробнее см.: [Francesco di Giorgio architetto, 1993; Addis, 2016].

Р.242–314]. То есть речь идет о типологически другом виде укреплений, а не о стенах, окружающих город⁹.

Нужно учитывать еще два момента. Первая редакция трактата об архитектуре Франческо ди Джорджо Мартини относится к 1478–1481 гг., а более поздняя — к 1497–1500 гг., издан он был лишь в XIX в. Конечно, теоретические идеи Франческо ди Джорджо были известны современникам, тем не менее «альбомы с набросками отнюдь не издавались как книги; для распространения содержащихся в них идей, требовалось время» [Петров, 2012 С.157]¹⁰. Кроме того, в Италии в полной мере осознали необходимость кардинальных изменений принципов оборонного зодчества лишь после военного похода французского короля Карла VIII в 1494 г., на практике продемонстрировавшего новые возможности артиллерии, прежде не столь совершенной. Свидетель Итальянских войн Никколо Макиавелли писал: «Разрушающий огонь артиллерии так силен, что полагающийся на защиту одной стены и одного укрытия обманывает себя» [Макиавелли, 2023. С.193]. Подчеркнем, что вплоть до начала Итальянских войн роль артиллерии была не столь важной, и средневековые укрепления справлялись со своей задачей¹¹, хотя инженеры еще уже середины XV в. начали искать возможности, как приспособить их к новым реалиям войны¹². Кроме того, в самой Италии «фортификации, построенные в XV столетии, все еще включали в себя средневековые формы, которые не исчезли из военной архитектуры вплоть конца XVI столетия» [Kaufmann, Kaufmann, 2019. Р.179]. То есть фортификации Московского Кремля, в основном завершённые к 1495 г., даже без учета того, что враги Российского государства того времени не обладали передовыми военными технологиями¹³, необходимо рассматривать

- 9 Назовем несколько итальянских цитаделей и замков, построенных примерно в то же время, когда перестраивали Московский Кремль: крепость в Имоле (1480–1484), замок папы Юлия II в Остии (1483–1487), крепость Фирмафедде в Сарцане (1487–1494), цитадель в Поджо Имперiale (1488–1511), форт Сангалло в Чивита Кастеллана (1499–1503), крепость Неттуно (1500–1503), Медичейская крепость в Сансеполькро (1502–1503) и др. Любопытно, что в трактате Никколо Макиавелли «О военном искусстве», написанном в 1519–1520 гг., все еще четко разделяются принципы укреплений городов и крепостей: «Тому, кто укрепляет город, я очень советую помнить одно: не надо устраивать отдельных бастионов на расстоянии от главной стены. А строителю крепостей посоветую другое: не делать в них никаких сооружений, куда осажденные могли бы отступить после потери передней стены...» [Макиавелли, 2023. С.191].
- 10 Исследования последних лет свидетельствуют о гораздо большем значении и распространности идей Франческо ди Джорджо Мартини среди архитекторов конца XV–XVI столетия, чем было принято считать ранее. См., например: [Wolf, 2011; Waters, 2014 и др.]. Известно, что его тексты широко распространялись в эпоху Чинквеченто в рукописном виде [Gunther, 1989 и др.]. В целом о рисунках как медиуме для распространения теоретических идей см.: [Brothers, 2017].
- 11 См.: [Kaufmann., Kaufmann, 2019. Р.156–157].
- 12 Подробнее об этом см.: [Ревзина, 2016. С.27–31].
- 13 «Он (Московский Кремль, построенный при Иване III. — П.А.) вполне удовлетворял московским условиям, поскольку ни крымский хан, ни другие потенциальные враги Русского государства не располагали в этот период тяжелой осадной артиллерией» [Подъяпольский, 1983. С. 34].

не столько в контексте памятников фортификационного искусства «переходного периода» и идей Франческо ди Джорджо Мартини, сколько — и это более правомерно — в контексте более ранних памятников и архитектурной теории, представленной, в частности, трактатами Леона Баттисты Альберти и Филарете.

Леон Баттиста Альберти говорит о городских стенах в четвертой книге своего трактата, написанного около 1450 г. (впервые издан в 1485 г.)¹⁴. Третья глава начинается так: «Объем самого города и распределение его частей бывают, как мы знаем, различны, в зависимости от различия местностей, поскольку, очевидно, в горах ты не можешь, как на открытой равнине, провести любые очертания стен — круглые, четырехугольные или иные, какие тебе понравятся. Древние зодчие при окружении городов стенами избегали делать углы, которые более помогают нападающим врагам, чем защищают жителей, и притом недостаточно крепки, чтобы выдерживать натиск машин. Конечно, для засады и метания стрел углы дают немало преимуществ осаждающим, так как дают возможность делать вылазки и укрываться. Наоборот, в горных городах они являются иногда сильнейшей защитой там, где пересекают направления улиц. Если бы враг задумал напасть в лоб на один из углов Перуджии, знаменитого города, простирающего свои селения по окружающим холмам, точно рука, которая растопыривает пальцы, он не мог бы этого сделать, двинувшись большим отрядом, ибо, натолкнувшись как бы на твердыню, не выдержал бы метаемых снарядов и вылазов. Ясно, что при окружении города стеной не всюду применимы одни и те же правила» [Альберти, 1935. С. 116]. Это сразу напоминает нам, что «основополагающим принципом архитектора Возрождения был принцип разнообразия — *varietà*» [Баталов, 2016. С. 233]. Вспоминая различные города древности, Альберти заключает: «Мы постараясь извлечь преимущества из положения самого города, что, как мы заметили, делали и древние, считаясь с условиями местности и необходимостью... В конце концов, какое бы очертание города мы ни одобрили, Вегеций полагает, что в достаточной мере будут учтены требования необходимости, если мы сложим стены настолько широкие, что вооруженные бойцы не будут мешать друг другу при встрече, если мы возведем их настолько высокими, что по приставленным лестницам нельзя будет через них перелезть, и если мы так укрепим их известью и кладкою, что они не поддадутся таранам и машинам» [Альберти, 1935. С. 118–119]. Эта цитата представляется важной, поскольку она, как нам кажется, позволяет дать теоретическое обоснование тому, что кремлевские стены, построенные Пьетро Антонио Солари, отличаются от современных им итальянских сооружений своей высотой. В самом деле, Д.А. Петров справедливо заметил: «Москворецкий фронт Кремля, построенный в 1485–1489 гг. Антоном Фрязиным при участии Марко Фрязина, с его низкими стенами и башнями, чуть возвышающимися над стенами, равномерной и частой постановкой башен на коротких дистанциях, значительно больше напоминал итальянские крепости 1460–1480-х гг.

и другие крепости этого времени (Фамагуста, Дубровник, Родос)», в то время как «Солари сразу же стал строить стены большой высоты» [Петров, 2012. С. 147]. К сожалению, об Антоне и Марко Фрязине практически ничего не известно, и остается лишь гадать, обусловлены ли указанные особенности москворецкого фронта Кремля тем, что этим архитекторам были известны современные тенденции фортификации, или тем, что они в той или иной степени воспроизводили формы старых укреплений. Нельзя исключать, что более низкие стены москворецкого фронта можно объяснить тем, что он защищен непосредственно рекой. Однако Пьетро Антонио Солари, безусловно, должен был быть знаком с трактатом Альберти. Недавно нам удалось опровергнуть общепринятое в науке положение о том, что представители семьи Солари не имели опыта в фортификационном искусстве (как говорилось выше, такой опыт был у Джованни и Гвинифорте Солари), тем не менее информации о том, что до приглашения в Москву сам Пьетро Антонио занимался возведением или ремонтом оборонительных сооружений, нет [Алешин, 2023. С. 52]. Поэтому логично предположить, что, приступив к работе над кремлевскими укреплениями, мастер опирался, с одной стороны, на свои теоретические знания в этом вопросе, и, с другой, должен был вспоминать оборонительные сооружения, которые видел сам, — в первую очередь, речь идет о средневековых городских стенах Милана¹⁵ и Кастелло Сфорцеско (об этом см. ниже).

Следует далее за Альберти: «Машин существуют два вида. Одни, которые разрушают сооружение толчком и ударом, другие — которые подкапывают стены и их подрывают. От тех и других, по большей части, обороняются не столько стеною, сколько рвом, и в этом отношении одобряют только ту стену, которая возведена от нижнего уровня воды или от твердого камня. Самый же ров должен быть широким и очень глубоким, чтобы не дать приблизиться тарану, передвижной башне и тому подобному; ведь когда наткнешься на воду или скалу, всякая попытка сделать подкоп оказывается тщетной. У военных под вопросом, лучше ли, чтобы ров был наполнен водой, или следует отдать предпочтение сухому, ибо полагают, что нельзя не считаться с здоровьем жителей. Но они одобряют тот ров, в котором можно тотчас же убрать и без труда очистить все, что обрушится от ударов снарядов, дабы по образовавшейся насыпи не открывался доступ осаждающему врагу» [Альберти, 1935. С. 119]. Вспомним, что в 1508 г. уже великий князь Василий III Алевизу Старому повелел «ров делати камением и кирпичем»¹⁶, который соединил Москву-реку и Неглинную, и, таким образом, Кремль оказался полностью окружен водой.

В следующей главе четвертой книги трактата Альберти продолжается повествование о городских укреплениях. Там речь идет в том числе непосредственно о техниках возведения стен, о возможности их защиты от снарядов с помощью внешних контрфорсов, о частоте расположения башен и их внутреннем устройстве, а также о воротах. В этих вопросах почти нет

14 Об Альберти и фортификационном искусстве см.: [Bevilacqua, Willams, 2014].

15 Большая часть средневековых стен Милана была разрушена в XVI–XIX вв.

16 ПСРЛ. СПб., 1904. Т. 13. С. 8.

соответствий тому, что было реализовано итальянскими мастерами в Кремле¹⁷, за исключением двух моментов: Альберти говорит о необходимости возведения башен «более высоких, чем стена», о том, что башни могут быть круглыми («башни с выступающим полукругом фасадами») и о важности венцов, которые «служат украшению башням и стенам, придают им крепость и спайку и препятствуют влезанию по приставленным лестницам» [Альберти, 1935. С. 121]. Сочетание высоких воротных башен и более низких по сравнению с ними глухих башен, как в Кремле, — характерная черта итальянских городских укреплений Средних веков. Указанный принцип можно увидеть, например, на изображении Милана из рукописи птолемеевой «Космографии» 1472 г.¹⁸ и на гравюре 1493 г. с изображением Флоренции из Нюрнбергской хроники¹⁹. К сожалению, средневековые башни и стены Милана почти не сохранились, но одна сохранившаяся башня дошедших до нашего времени ворот Porta Ticinese сильно возвышается над уровнем стены, как и знаменитая башня Филарете в Кастелло Сфорцеско, построенном в середине XV в.

Перед тем как перейти непосредственно к тексту трактата Филарете, напомним, что хотя его трактат, заверченный около 1465 г., впервые был напечатан только в 1894 г., он был довольно широко распространен в Ломбардии во второй половине XV в. в виде рукописи. Отметим также, что Филарете в свое время работал с Аристотелем Фиораванти и Гвинифорте Солари, так что знакомство с его идеями Пьетро Антонио Солари и других итальянских архитекторов, строивших Кремль, не подлежит сомнению²⁰.

В книге четвертой своего трактата Филарете рассказывает о строительстве стен и башен Сфорцинды, вымышленного идеального города. Строить их предполагается из кирпича: «Так как мы хотим сделать стены Сфорцинды толщиной в шесть браччо, получится 384 кирпича в одном браччо стены. Делая ее 20 браччо высотой, как я говорил, в одном браччо стены, шесть браччо толщиной и 20 высотой, будет 7680 кирпичей» [Филарете, 1999. С. 57]. То есть, переводя в метры, получаем такие размеры: ширина стены — около 4,2 м, высота — 14,2 м. Башни в Сфорцинде — разные по плану: и круглые (в углах) [Там же. С. 70] и квадратные (в стене) [Там же. С. 76]: нельзя в этом случае не вспомнить две круглые и одну многогранную в плане башни Кремля на трех из четырех его углов — Водовзводную, Беклемишевскую и Угловую Арсенальную. Далее Филарете корректирует некоторые размеры: «Среди прочего, он (герцог Милана. — П.А.) спросил, почему я сузил стену над фундаментом

с восьми браччо ширины, какие я назначил, до семи» [Там же. С. 71]. То есть для стены в тексте даны три разных обозначения ширины: 6, 7 и 8 браччо, что соответствует 4,2, 5 и 5,7 м. Реальная ширина кремлевских стен — от 3,5 до 6,5 м, что вполне соотносится с диапазоном ширины стен у Филарете. Высота кремлевских стен — в зависимости от рельефа от 5 до 19 м (14,2 м — у Филарете). Внутри стен Филарете предполагает сделать внутренние ходы: «Завтра, когда стена поднимется на семь браччо, я заложу пяты в стене, чтобы перебросить своды. Затем, к городу, то есть изнутри, я подниму стену на три браччо вверх, и она будет только один браччо шириной. Я сделаю амбразуры через определенные промежутки так же, как и снаружи, в экстерьере. Затем, поверх этих трех браччо, я сделаю через каждые два браччо пилястру толщиной в один браччо, как и стена. Я подниму их на четыре браччо, а затем с одной на другую я перебросю арку, которая поднимет меня еще на браччо. Этот проход будет на высоте девять браччо над землей. Он будет шириной в два браччо, то есть его просвет, и будет накрыт сводом в один браччо толщиной. При заданных размерах он будет высотой десять браччо в замке, то есть в самом высоком месте. Я намереваюсь сделать второй проход над этим, семь браччо высотой с парапетом с городской стороны в полтора браччо и не более. С наружной стороны будут бойницы и время от времени амбразуры — там, где я думаю, они необходимы. Когда второй проход будет завершен, я начну консоли третьего с наружной стороны стены, и я подниму их до верха стены, с тем что каждая будет выступать на полтора браччо. Промежуток между консолями будет такой же, то есть полтора браччо. Я перебросю свод и сделаю его достаточно прочным, чтобы удержать толщину в три браччо. Поверх будут башни, а над консолями поднимутся зубцы. В сторону города будет обращен парапет, полтора браччо вышины и в полбраччо толщиной. Наружная стена будет сохранять четыре браччо толщины, за исключением ее основания и вершины» [Там же. С. 72]. Что важно в этом фрагменте? Идея использования внутренних ходов. О внутренних ходах внутри кремлевских стен писал С.П. Бартеков: «Кроме подземных ходов, обеспечивающих тайное сообщение с башнями, в толще самой стены, на всем ее протяжении, были устроены внутренние ходы, соединявшие между собою все башни и имевшие отверстия для прямого обстрела лежащей впереди местности» [Бартеков, 1912. С. 38]. В начале XX в., по крайней мере, внутренний ход внутри стены существовал между Константино-Еленинской и Набатной башнями [Там же. С. 101], и «вероятно, внутренне ходы, подобные описанным, существуют еще и в других пряслах Кремлевской стены, но в настоящее время они неизвестны, ибо строение стен изучено весьма мало» [Там же. С. 102].

Далее Филарете вновь говорит о башнях: «Я хочу, чтобы они (башни. — П.А.) на полквадрата, то есть на десять браччо, были выше стен, со сводами, консолями и крытыми зубцами. Одна придется на каждое прясло стены. Мы устроим их так, чтобы когда их закончат, в них можно было жить, как было в Риме, если я не ошибаюсь» [Филарете, 1999. С. 72]. Эти башни в пряслах, таким образом, должны были быть на 7 м выше стен.

- 17 Сам Альберти в этих вопросах во многом следует даже не за средневековой практикой возведения городских стен, а за античной, ссылаясь на [Альберти, 1935. С. 118–120].
- 18 Апостольская ватиканская библиотека, Рим, Urb. Lat. 277. 129 v.
- 19 Изображение гравюры см.: URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/b/ba/20170728095613%21Nuremberg_chronicles_-_FLORENCIA.png (дата обращения: 17.07.2022).
- 20 См., например: [Rossi, 1988]. Одно из последних обобщающих исследований о Филарете см.: [Hub, 2020].

Разговор о городских укреплениях продолжается в следующей книге трактата. Вокруг Сфорцинды Филарете предполагает соорудить ров: «Я распорядился, чтоб утром в первую очередь все пришли с кирками, лопатами и мотыгами. Я хочу, чтобы Вы первым начали при откопке рва. Он будет в десяти браччо от стены. Я хочу сделать его 30 браччо шириной (21 м. — П.А.), если такой размер Вас удовлетворит. Как только это будет сделано, стены рва будут выложены с обеих сторон» [Там же. С. 75]. Для сравнения: «Алевизов ров», созданный по велению Василий III, достигал 35 м в ширину [Бондаренко, 2017]. Далее Филарете рассказывает о жилых башнях в стене [Филарете, 1999. С. 76], и, как заметил Д.А. Петров, «нельзя не обратить внимание на почти полную параллель между структурой Спасской башни и описанием воротной башни в трактате Филарете (тут автор не совсем точен: речь идет о башнях внутри прясел стен. — П.А.), где рассказывается о маршевых лестницах, устроенных между стенами и ведущих в помещения башни, находящиеся одно над другим» [Петров, 2012. С. 151]. Далее Филарете говорит и об угловых круглых в плане башнях: «Способ, каким я это спроектировал, как Вы увидите, таков. Ваша Милость уже знаете, что эти башни будут круглыми, на квадрате со стороной 40 браччо. Я сокращаю этот квадрат до окружности длиной 120 браччо. Я сделаю стену толщиной семь браччо, поместив внутрь нее лестницу два браччо шириной. Наружная стена [наиболее удаленная] от города — шесть браччо толщиной, а затем она постепенно утончается, чтобы в самом тонком месте быть два браччо. Эта [часть] обращена внутрь города и занимает одну шестую часть круга. Остальные пять частей утолщаются, как Вы можете видеть на рисунке... Их можно сделать такой высоты, как Вы пожелаете... В моем намерении — квадрат... Они 40 браччо от уровня земли или 20 браччо над верхом стены» [Филарете, 1999. С. 81]. Угловые круглые башни еще больше возвышаются над стеной, чем квадратные башни в стенах — на 20 браччо, то есть на 14 м. Любопытно, что в угловых башнях Филарете предполагал возможность сделать колодцы [Там же. С. 82] — как это было сделано позднее в Кремле: сейчас колодец сохранился только в Угловой Арсенальной башне, а первоначально такие были в других угловых башнях [Земцов, 1981. С. 60].

Таким образом, как и Альберти, Филарете утверждает, что башни должны быть выше стен, при этом для разных башен (внутри прясел и угловых круглых) дает разное превышение высоты стен.

И наконец, Филарете рассказывает герцогу об устройстве ворот [Филарете, 1999. С. 85–92]. В этом вопросе аналогий с укреплениями Кремля нет, поскольку в Московском Кремле ворота устроены непосредственно в башнях, однако обратим внимание на один фрагмент текста: «затем он сказал мне, что весьма доволен, что их (южные ворота. — П.А.) сделали таким образом. Он также пожелал, чтобы у подножия зубцов была установлена мраморная плита с надписью, которая объявляла бы имя башни (речь идет о башне ворот. — П.А.), год, время, за которое она была построена, окружность города и число мастеров и рабочих, которые его построили. „Пусть такая надпись будет на каждых воротах, и пусть это выполнят быстро. Сделай мне здесь площадку,

подобную дворику: квадрат со сторонами, равными ширине ворот; пусть это будет не выше 12 браччо над землей и украшено зубцами, как ты сочтешь нужным. Десять браччо высоты и шесть ширины для того довольно. Пусть это будет так же красиво, как и ворота; то же сделай и у всех остальных. Так как я должен выбрать имена ворот, я хочу, чтобы эти назывались Бландиссима“. Я распорядился, чтобы камень и надпись были подготовлены и утверждены на место, какое он указал... Он продолжал осматривать ворота и, когда я его нагнал, он дал мне имена остальных семи. Эти имена, как я сказал, надлежало высечь в мраморе вместе с прочими словами, им произнесенными» [Там же. С. 91]. Как тут не вспомнить о горделивой надписи Пьетро Антонио Солари с двух сторон Спасской башни Кремля — на латинском и русском языках (хотя, безусловно, установка подобных надписей не является изобретением Филарете: их создание было распространенной практикой в Европе).

Как же соотносятся кремлевские башни (в частности, нам важен вопрос о высоте башен) с идеями, высказанными в трактате Филарете? Конечно, нужно учитывать не современную высоту башен Кремля, а ту, которая была в начале XVI в., без более поздних шатровых завершений (первая башня, над которой при царе Михаиле Фёдоровиче в 1620-е гг. добавили шатровое завершение, стала Фроловская (Спасская)). О первоначальном облике возведенного итальянцами Кремля позволяют, хоть и с оговорками, судить его изображения начала XVII в. — гравюра «Кремленаград», впервые опубликованная в 1613 г., и так называемый «Сигизмундов план» 1610 г. (и его повторение 1618 г.). Кремлевские башни были более приземистыми и не сильно возвышались над стенами. Особенно, как упоминалось выше, это касается Москворецкого фронта. Согласно «Кремленаграду» три проездные башни — Спасская, Никольская и Троицкая — явно отличались высотой от других башен и сильнее возвышались над стенами. На «Сигизмундовом плане», помимо названных башен, чуть выше глухих башен в пряслах стен и угловые башни — Беклемишевская, Угловая Арсенальная (Собакина) и Водовзводная (Свиблова). Речь не идет о превышении стен на 14 м, как сказано в трактате Филарете, но ясно видно, что угловые и проездные башни Кремля изначально несколько отличались размерами от глухих башен в пряслах стен, что соотносится с двумя видами башен у Филарете: только кроме угловых, строители Кремля выделили размерами также проездные башни, что вполне естественно: выше мы уже говорили, что большие размеры проездных башен по сравнению с другими башнями характерны для городских укреплений Италии XIV–XV вв.

Завершая рассмотрение фортификаций Московского Кремля в контексте архитектурной теории Италии XV в., следует сказать, что их итальянские создатели, работая над уникальным заказом в другой стране, безусловно, продолжали мыслить характерными для них категориями творчества в рамках существовавшей в Италии XV в. архитектурной теории. Однако это было не слепое следование теории, но ее творческое осмысление, учитывавшее современную на тот момент практику возведения и ремонта (перестройки) городских оборонительных сооружений в Италии того времени, в рамках которой

инженеры искали новые решения, позволяющие вести активную оборону и предусматривающие все более активное применение огнестрельного оружия.

Таким образом, наше исследование показывает, что не совсем корректно рассматривать Московский Кремль в контексте теоретических идей Франческо ди Джорджо Мартини и сравнивать их с памятниками «переходного периода» в истории европейского фортификационного искусства, которые представляют собой по большей части отдельные небольшие крепости или форты. Кремлевские укрепления относятся к иной типологии фортификаций, это городские оборонительные сооружения, сочетающие в себе оборонительную и репрезентативную функции. О том, что именно в таком ключе их воспринимали приглашенные в Россию итальянские зодчие, свидетельствуют найденные нами соответствия между решениями, принятыми ими при возведении Кремля, и идеями, высказанными в трактатах Альберти и Филарете касательно городских стен и башен и сохранявшими свою актуальность в конце XV — начале XVI в., а особенность заказа — необходимость перестройки обветшалых сооружений с сохранением обороноспособности города — может быть еще одним доказательством того, что кремлевские фортификации перестраивались не по разработанному заранее общему проекту.

ЛИТЕРАТУРА

- Алешин П. А. Итальянский период творчества Пьетро Антонио Солари. Архитектура // Искусствознание. 2023. № 1. С. 38–55.
- Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. В 2 т. М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935. Т. 1. 392 с.
- Бартенев С. П. Московский Кремль в старину и теперь. Кн. 1: Исторический очерк кремлевских укреплений. М.: Мин-во Имп. двора, 1912. 259 с.
- Баталов А. Л. Некоторые направления в теории и практике итальянского Ренессанса и их отражение в деятельности итальянских архитекторов в России в XVI веке // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. ст. Вып. 6 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2016. С. 229–241.
- Бондаренко И. А. Московский Кремль // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2017); https://old.bigenc.ru/fine_art/text/2233711 (дата обращения: 07.02.2025).
- Борисов Н. Иван III. М.: Молодая гвардия, 2018. 644 с.
- Воробьев А. В., Подъяпольский С. С. Беклемишевская башня Московского Кремля по данным реставрационных наблюдений // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1990. Вып. 3. С. 80–85.
- Воротникова И. А., Неделин В. М. Кремли, крепости и укрепленные монастыри Русского государства XV–XVII веков: крепости Центральной России. М.: БуксМАрт, 2013. 888 с.
- Земцов С. М. Архитекторы Москвы второй половины XV — первой половины XVI века // Зодчие Москвы XV–XIX вв. М.: Московский рабочий, 1981. С. 42–80.
- Косточин В. В. Русское оборонное зодчество конца XIII — начала XVI вв. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. 287 с.

- Ласковский Ф. Ф. Материалы для истории инженерного искусства в России. СПб., 1858. Ч. 1. III, 315, [3] с.
- Макиавелли Н. О военном искусстве / Пер. с итал. П. Епифанова. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. 347 с.
- Миличик М. И. Итальянские мастера — строители Ивангородской крепости // Новгородский исторический сборник. СПб., 1994. Вып. 5 (15). С. 184–202.
- Миличик М. И. Кремли России, построенные итальянцами, и проблема их дальнейшего изучения // Кремли России / Отв. ред. Н. С. Владимирская. М., 2003 (Материалы и исследования / Федеральное государственное учреждение «Государственный историко-культурный музей-заповедник „Московский Кремль“»; 15). С. 509–517.
- Носов К. С. Итальянцы и «итальянизмы» в русском военном зодчестве Великого княжества московского (последняя треть XV — первая половина XVI в.): историографический обзор // Военно-исторический журнал. 2020. № 3. С. 84–93.
- Петров Д. А. Пьетро Антонио Солари — строитель стен и башен Московского Кремля // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы 2011 / Отв. ред. В. Е. Анисимова. М.: Изд-во Московского университета, 2012. С. 139–161.
- Петров Д. А. Возведение Московского Кремля, Новгородского Детинца и крепости Иваногород в контексте строительной ситуации в московском государстве 1480–1490-х гг. // Вопросы истории фортификации. 2013. № 4. С. 21–38.
- Петров Д. А. Русские летописи и вопросы хронологии строительства стен и башен Московского Кремля в 1480–1490-х гг. // Архитектурное наследство. Вып. 60. М.; СПб., 2014. С. 27–42.
- Перхавко В. Б. Реконструкция Московского Кремля в начале правления Ивана III // Кремли России. Тез. докл. всероссийского симпозиума (Москва, 23–26 ноября 1999 года) / Отв. ред. Н. С. Владимирская. М., 1999. С. 21–23.
- Подъяпольский С. С. Архитектор Петрок Малой // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Стиль, атрибуции, датировки. М., 1983. С. 34–50.
- Ревзина Ю. Е. Архитектура, война и география: фортификация XVI–XVIII веков в Европе и России. М.: Архитектура-С, 2016. 344 с.
- Филарете (Антонио Аверлино). Трактат об архитектуре / Пер. В. Л. Глазычева. М.: Рус. ун-т, 1999. 446 с.
- Addis B. Francesco di Giorgio's contribution to the development of building engineering // Construction History. 2016. Vol. 31. No. 2. P. 39–58.
- Bevilacqua M. G., Williams K. Alberti and Military Architecture in Transition // Nexus Network Journal. 2014. Vol. 16. P. 523–541.
- Brothers C. What Drawings Did in Renaissance Italy // Renaissance and baroque architecture / Ed. by A. Payne. Chichester: Wiley Blackwell, 2017. P. 104–135.
- Francesco di Giorgio architetto / A cura di F. P. Fiore, M. Tafuri. Milano: Mondadori Electa, 1993. 426 p.
- Günther H. Serlio e gli ordini architettonici // Sebastiano Serlio / Éd. C. Thoenes. Milan: Electa, 1989. P. 154–168.
- Hub B. Filarete: Der Architekt der Renaissance als Demiurg und Pädagoge. Wien: Böhlau Verlag, 2020. 670 S.
- Kaufmann J. E., Kaufmann H. W. Castle to Fortress: Medieval to Post-modern Fortifications in the Lands of the former Roman Empire. Yorkshire; Philadelphia: Pen & Sword Books, 2019. 248 p.
- Rossi M. I contributi del Filarete e dei Solari alla ricerca di una soluzione per il tiburio del Duomo di Milano // Arte Lombarda. 1981. Nuova Serie. No. 60, Atti del Convegno: Umanesimo problemi aperti 1 (1981). P. 15–23.
- Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini, architetti senese del secolo XV. Torino: Tipografia Chirio e Mina, 1841. Vol. 1. 340 p.

Waters M.J. Francesco di Giorgio and the Reconstruction of Antiquity. Epigraphy, Archeology, and Newly Discovered Drawings // Pegasus: Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike; 16.2014. S. 9–102.

Wolf E.M. Reevaluating Francesco di Giorgio on the Form and Nomenclature of Columns // Reconstructing Francescodi Giorgio Architect / Ed. by B. Hub, A. Polalli. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2011. P. 33–58.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Укрепления Московского Кремля и архитектурная теория в Италии XV века

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

АННОТАЦИЯ

В статье анализируются укрепления Московского Кремля, построенные итальянскими мастерами при великом князе Иване III, в контексте архитектурной теории Италии XV в. Объясняется, почему не совсем корректно рассматривать их в контексте идей Франческо ди Джорджо Мартини и сравнивать их с памятниками «переходного периода» в истории европейского фортификационного искусства (1470–1520-е гг.), и почему правильнее рассматривать кремлевские оборонительные сооружения в контексте более ранних памятников и архитектурной теории, представленной, в частности, трактатами Леона Баттисты Альберти и Филарете. Анализ укреплений Московского Кремля в свете идей, высказанных Альберти и Филарете, показывает, что, работая над конкретным заказом — перестройкой обветшавших средневековых городских укреплений, итальянские архитекторы, продолжали мыслить характерными для них категориями творчества в рамках существовавшей в Италии XV в. архитектурной теории.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Альберти, архитектурная теория, фортификационное искусство, Московский Кремль, Ренессанс, Филарете.

TITLE

Fortifications of the Moscow Kremlin and Architectural Theory in 15th Century Italy

AUTHOR

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

ABSTRACT

The article analyzes the fortifications of the Moscow Kremlin, built by Italian masters during the reign of Grand Duke Ivan III, in the context of the architectural theory of 15th-century Italy. It explains why it is not entirely correct to consider them in the context of the ideas of Francesco di Giorgio Martini and compare them with the monuments of the 'transitional period' in the history of European fortification art (1470–1520s), and why it is more correct to consider the Kremlin defensive structures in the context of earlier monuments and architectural theory,

presented, in particular, by the treatises of Leon Battista Alberti and Filarete. An analysis of the fortifications of the Moscow Kremlin in light of the ideas expressed by Alberti and Filarete shows that, while working on a specific order — the rebuilding of the dilapidated medieval city fortifications — Italian architects continued to think in their characteristic categories of creativity within the framework of the architectural theory that existed in Italy in the 15th century.

KEYWORDS

Alberti, architectural theory, art of fortification, Filarete, Moscow Kremlin, Renaissance.

REFERENCES

- Addis B. Francesco di Giorgio's contribution to the development of building engineering. *Construction History*, 2016, vol. 31, no. 2, pp. 39–58.
- Al'berti Leon Battista. *Desjat' knig o zodchestve (Ten Books on Architecture)*, vol. 1. Moscow, Izdatel'stvo Vsesojuznoj akademii arkhitektury Publ., 1935. 392 p. (in Russian).
- Aleshin P.A. The Italian Period of Pietro Antonio Solari's Oeuvre. *Architecture. Iskustvoznanie (Art Studies Magazine)*, 2023, no. 1, pp. 38–55 (in Russian).
- Bartenev S.P. *Moskovskij Kreml' v starinu i teper' . Kn. 1: Istoricheskij ocherk kreml'evskikh ukreplenij (The Moscow Kremlin in the Past and Present. Book 1: A Historical Outline of the Kremlin Fortifications)*. Moscow, Min-vo Imp. dvora Publ., 1912. 259 p. (in Russian).
- Batalov A.L. Some Principles of Italian Renaissance Theory and Practice and Their Reflection in the Work of Italian Architects in Russia in the 16th Century, ed. by A.V. Zakharova, S.V. Mal'tseva, E. Yu. Stanyukovich-Denisova. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual Problems of Theory and History of Art)*, 2016, vol. 6, pp. 229–241 (in Russian).
- Bevilacqua M.G., Williams K. Alberti and Military Architecture in Transition. *Nexus Network Journal*, 2014, vol. 16, pp. 523–541.
- Bondarenko I.A. The Moscow Kremlin. Great Russian Encyclopedia, electronic version. 2017. Available at: https://old.bigenc.ru/fine_art/text/2233711 (accessed 07.02.2025).
- Borisov N. *Ivan III*. Moscow, Molodaja gvardija Publ., 2018. 644 p. (in Russian).
- Brothers C. What Drawings Did in Renaissance Italy. *Renaissance and baroque architecture*, ed. by A. Payne. Chichester, Wiley Blackwell, 2017, pp. 104–135.
- Filarete (Antonio Averlino). *Traktat ob arkhitekture (Treatise on Architecture)*, transl. by V.L. Glazyshev. Moscow, Russkii universitet Publ., 1999. 446 p. (in Russian).
- Fiore F.P., Taruffi M. (eds.). *Francesco di Giorgio architetto*. Milan, Mondadori Electa, 1993. 426 p. (in Italian).
- Günther H. Serlio e gli ordini architettonici. *Sebastiano Serlio*, éd. C. Thoenes. Milan, Electa, 1989, pp. 154–168.
- Hub B. *Filarete: Der Architekt der Renaissance als Demiurg und Pädagoge*. Wien, Böhlau Verlag, 2020. 670 S. (in German).
- Kaufmann J.E., Kaufmann H.W. *Castle to Fortress: Medieval to Post-modern Fortifications in the Lands of the former Roman Empire*. Yorkshire, Philadelphia, Pen & Sword Books Publ., 2019. 248 p. (in English).
- Kostochin V.V. *Russkoe oboronnoe zodchestvo konca XIII — nachala XVI vv. (Russian Defensive Architecture of the Late 13th — Early 16th Centuries)*. Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1962. 287 p. (in Russian).
- Laskovskij F.F. *Materialy dlja istorii inzhenernogo iskusstva v Rossii (Materials for the History of Engineering Art in Russia)*, part 1. St. Petersburg, 1858. 315 p. (in Russian).
- Machiavelli N. *O voennom iskusstve (The Art of War)*, transl. by P. Epifanov. St. Petersburg, Azbuka-Attikus Publ., 2023. 347 p. (in Italian).

- Mil'chik M.I. Italian Masters — Builders of the Ivangorod Fortress. *Novgorodskij istoricheskij sbornik (Novgorod Historical Collection)*. St. Petersburg, 1994, no. 5 (15), pp.184–202 (in Russian).
- Mil'chik M.I. The Russain Kremlins Built by Italians, and the Problem of Their Further Study. *Kreml'i Rossii (Kremlins of Russia)*, ed. by N.S. Vladimirskaia. Moscow, 2003, pp. 509–517 (Materialy i issledovaniia. Gosudarstvennyi istoriko-kul'turnyi muzej-zapovednik "Moskovskij Kreml'"; 15) (in Russian).
- Nosov K.S. Italians and "Italianisms" in Russian Military Architecture. The Contribution of Foreign Masters to the Building of Fortresses and Other Defensive Installations of the Grand Duchy of Moscow (Late 15th Century — First Half of the 16th Century). *Voenno-istoricheskij zhurnal (Military Historical Journal)*, 2020, no. 3, pp. 84–93 (in Russian).
- Perhavko V.B. Reconstruction of the Moscow Kremlin at the Beginning of the Reign of Ivan III. *Kreml'i Rossii. Tezisy dokladov vserossijskogo simpoziuma (Moskva, 23–26 nojabrja 1999 goda) (Kremlins of Russia. Abstracts of the All-Russian Symposium (Moscow, November 23–26, 1999))*, ed. by N.S. Vladimirskaia. Moscow, 1999, pp. 21–23 (in Russian).
- Petrov D.A. Pietro Antonio Solari — Builder of the Walls and Towers of the Moscow Kremlin. *Lazarevskie chteniia. Iskusstvo Vizantii, Drevnei Rusi, Zapadnoi Evropy. Materialy nauchnoi konferentsii. 2011 (Viktor Lazarev's Memorial Readings. Art of Byzantium, Old Russia and Western Europe. Proceedings of the Conference. 2011)*, ed. by V.E. Anisimova. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 2012, pp. 139–161 (in Russian).
- Petrov D.A. The Construction of the Moscow Kremlin, the Novgorod Detinets, and the the Ivanogorod Fortress in the Context of the Construction Situation in the Moscow State in the 1480s–1490s. *Voprosy istorii fortifikacii (Questions of Fortification History)*, 2013, no. 4, pp. 21–38 (in Russian).
- Petrov D.A. Russian Chronicles and the Construction Chronology of the Walls and Towers of the Moscow Kremlin in the 1480s–1490s. *Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage)*. Moscow; St. Petersburg, 2014, vol. 60, pp. 27–42 (in Russian).
- Pod'japol'skij S.S. The Architect Petrok Maloj. *Pamjatniki russoj arkhitektury i monumental'nogo iskusstva. Stil', atribucii, datirovki (Monuments of Russian Architecture and Monumental Art. Style, Attributions, Dating)*. Moscow, Nauka Publ., 1983, pp. 34–50 (in Russian).
- Revzina Ju.E. *Arkhitektura, vojna i geografija: fortifikacija XVI–XVIII vekov v Evrope i Rossii (Architecture, War and Geography: Fortification of the 16th–18th Centuries in Europe and Russia)*. Moscow, Arkhitektura-S Publ., 2016. 344 p. (in Russian).
- Rossi M. I contributi del Filarete e dei Solari alla ricerca di una soluzione per il tiburio del Duomo di Milano. *Arte Lombarda*, 1981, Nuova Serie, no. 60, Atti del Convegno: Umanesimo problemi aperti 1 (1981), pp. 15–23.
- Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini, architetti senese del secolo XV*, vol. 1. Turin, Tipografia Chirio e Mina Publ., 1841. 340 p. (in Italian).
- Vorob'ev A.V., Pod'japol'skij S.S. The Beklemishevskaya Tower of the Moscow Kremlin According to Restoration Observations. *Restavracija i issledovaniia pamjatnikov kul'tury (Restoration and Research of Cultural Monuments)*, 1990, vol. 3, pp. 80–85 (in Russian).
- Vorotnikova I.A., Nedelin V.M. *Kreml'i, kreposti i ukreplennye monastyri Russkogo gosudarstva XV–XVII vekov: kreposti Tsentral'noi Rossii (Kremlins, Fortresses, and Fortified Monasteries of the Russian State of the 15th–17th Centuries: Fortresses of Central Russia)*. Moscow, BuksMart Publ., 2013. 888 p. (in Russian).
- Waters M.J. Francesco di Giorgio and the Reconstruction of Antiquity. Epigraphy, Archeology, and Newly Discovered Drawings. *Pegasus: Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*; 16.2014, S. 9–102.

- Wolf E.M. Reevaluating Francesco di Giorgio on the Form and Nomenclature of Columns. *Reconstructing Francesco di Giorgio Architect*, ed. by B. Hub, A. Polalli. Frankfurt am Mein, Peter Lang, 2011, pp. 33–58.
- Zemcov S.M. *Architects of Moscow in the Second Half of the 15th — First Half of the 16th Centuries. Zochie Moskvj XV–XIX vv. (Architects of Moscow of the 15th — 19th Centuries)*. Moscow, Moskovskij rabochij Publ., 1981, pp. 42–80 (in Russian).

«Богоматерь Воплощение» — центральная икона пророческого ряда иконостаса. Эволюция идеи

© 2025

УДК 27.526-52
ББК 85.14
С17

Поступила в редакцию 12.03.2025

Классический пророческий ряд русского высокого иконостаса трудно представить без иконы «Богоматерь Воплощение» в его центре. Однако исследования показывают, что эта привычная для нас схема сложилась не сразу и прошла определенный путь становления. Вопрос о том, когда именно и почему в качестве центральной иконы ряда была избрана икона «Богоматерь Воплощение», о причинах и смысле этого явления ранее, не поднимался.

Пророческий ряд иконостаса возник и начал распространяться на Руси одновременно с деисусным и праздничными чинами, составившими высокий иконостас, в конце XIV–XV вв. [Щенникова, 2000. С. 399–400]. Исследователи, обращавшиеся к теме пророческого чина, как правило, интересовались составом изображаемых пророков и их иконографией, отмечая неустойчивость программы чина и системы расстановки икон на тябле [Петрова, Петрова, Щурина, 2003. С. 210; Лелекова, 2011. С. 101]. О.В. Лелекова отмечала тенденцию помещать в центре ряда изображения великих пророков [Лелекова, 2011. С. 101–102]. Просмотрев большое количество монастырских описей, О.В. Лелекова установила, что вплоть до первой половины XVII в. практика размещения в центре ряда иконы «Богоматерь Воплощение» не была повсеместной, и центральное место в пророческом ряду могла также занимать икона царя Давида [Лелекова, 2011. С. 89–90]¹. В настоящем исследовании мы ставим перед собой цель попытаться разобраться, почему в пророческом чине происходит закрепление в качестве центральной иконы образа «Богоматерь Воплощение».

¹ Примером пророческого ряда, где в центре помещены иконы пророков Давида и Соломона, может служить «Чин деисусный и пророческий (на двух досках)» середины XVI в. из ГТГ. См.: [Антонова, Мнева, 1963. С. 84. Кат. 451. Инв. 14634].

Наиболее ранний дошедший до нас пророческий чин — это чин иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (ок. 1427). Древняя центральная икона этого чина не сохранилась, но более поздний образ воспроизводит иконографию «Богоматерь Воплощение» [Воронцова, 2014]². Гипотетически, центральная икона «Богоматерь Воплощение» могла украшать и пророческий ряд иконостаса Успенского собора в Кремле 1482 г. [Ильин, 1970. С. 31–32. Примеч. 3], но, согласно исследованиям О.В. Лелековой, в Описи Успенского собора 1621 г. такая икона не упоминается, а появляется она только в Описи 1638 г. [Лелекова, 2011. С. 91]. В иконостасе Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря ок. 1497 г. в центр пророческого ряда помещен образ царя Давида [Иконостас Успенского собора, 2012. С. 202–203. Кат. 41] [ил. 1]. Образ «Богоматери Воплощение» мы видим в так называемом Кашинском чине второй четверти — середины XV в. (ГРМ) и даже в пророческом ряду, украшающем меднолитой хорос конца XV — начала XVI в. (ГРМ) [«Пречистому образу Твоему поклоняемся...», 1995. С. 95 Кат. 54; С. 305. Кат. 193]. В двух последних случаях по сторонам от Богоматери помещены образы царей-пророков Давида и Соломона. «Богоматерь Воплощение» изображена в центре написанного на одной доске пророческого чина из собрания П.П. Рябушинского первой половины XVI в. (ГТГ) [Антонова, Мнева, 1963. С. 75. Кат. 435. Инв. 14644], на центральной иконе пророческого ряда первой четверти XVI в. из Глушицкого монастыря (ВОКМ) [Иконы Вологды, 2007. С. 232–235. Кат. 29]. Повторяется эта схема и в памятниках — середины — второй половины XVI столетия таких, как «Чин пророческий» середины XVI в. из ГТГ [Антонова, Мнева, 1963. С. 137–138. Кат. 526. Инв. 12809] [ил. 3], церковь походная трехрядная из ГТГ середины XVI в. [Там же. С. 73–74. Кат. 434. Инв. 127874–12789] и в памятниках конца XVI в., как пророческий чин «Походной церкви» 1589 г. (ГТГ) и др. [Там же. С. 212–213. Кат. 630. Инв. 12772–12782].

Таким образом, мы видим, что на протяжении XV–XVI вв. идет формирование композиционной схемы пророческого ряда с иконой «Богоматери Воплощение» в центре, иконография которой, в свою очередь, по мере развития усложняется, вбирая в себя новые элементы. Почему же выбор все-таки был остановлен именно на иконографии «Богоматери Воплощение»?

Предпримем небольшой экскурс в византийское искусство. Интерес к библейским текстам, предвещающим Воплощение Логоса, возникает в византийской гомилетике и гимнографии уже в IV в. и получает широкое распространение в VII–VIII вв. [Этингф, 1995. С. 40–46; Луковникова, 2003. С. 29–30]. Образы, связанные с пророческими текстами, такие как Ковчег Завета, Лестница, Жезл Ааронов, Камень горы, Руно осмысляются как символы, предвещающие рождение Спасителя мира от Девы. В IX в. они проникают в изобразительное искусство, а уже в конце XI — начале XII в. обретают место в росписях храмов, в иконах и в миниатюрах [Луковникова, 2003. С. 29–30]. Свою

² О.В. Лелекова считает, что доска, на которой написана икона «Богоматерь Воплощение» более поздняя по сравнению с остальными досками чина. См.: [Лелекова, 2011. Т. 1. С. 89].



1



3



2

ил.1 Пророки Даниил, Давид и Соломон
Икона из пророческого чина иконостаса
Успенского собора Кирилло-Белозерского мона-
стыря. Ок. 1497. ГТГ

fig.1 Prophets Daniel, David and Solomon
Icon from the prophetic tier of the iconostasis
of the Dormition Cathedral of the Kirillo-
Belozersky Monastery. Ca 1497. State
Tretyakov Gallery

ил.2 Богоматерь Воплощение. Икона из
пророческого чина Кашинского чина. Вторая
четверть — середина XV в. ГТГ

fig.2 The Mother of God of the Incarnation
Icon from the prophetic tier of the Kashin tier
Second quarter — middle of the 15th century
State Tretyakov Gallery

ил.3 Пророческий чин. Икона из собрания
П.П. Рябушинского. Первая половина XVI в.
ГТГ

fig.3 Prophetic tier. Icon from the collection
of P.P. Ryabushinsky. First half
of the 16th century. State Tretyakov Gallery

ил.4 Похвала Богоматери. Икона. Третья
четверть XIV в. Музеи Московского Кремля

fig.4 Praise of the Mother of God. Icon
Third quarter of the 14th century. Moscow
Kremlin Museums



4

вполне законченную формулировку идея взаимосвязи изображений ветхозаветных пророков и Богоматери получила в таких известных памятниках, как синайская икона «Богоматерь с пророками» конца XI в. и аналогичный образ из собрания Эрмитажа конца XII в. В среднике обеих икон представлена Богоматерь с Младенцем на руках, восседающая на престоле, а вокруг центрального образа, на полях — пророки со свитками. Вверху над Богоматерью — Спаситель в окружении небесных сил. Два главных изображения — Богоматери и Христа — в программе иконы символизируют Земную Церковь и Ее Небесного владыку [Этингоф, 1995. С. 40–46].

Следующий этап разработки интересующей нас темы приходится на эпоху Палеологов. Теперь получают самое широкое распространение ветхозаветные прообразы Богоматери в монументальной живописи [Луковникова, 2003. С. 38]. Рождаются в XIV в. и новые композиции с пророками и символами пророчеств, как, например, «Древо Иессеево» [Миланович, 1995. С. 219–241; Сарабьянов, 2008. С. 199–216] и «Похвала Богоматери». Древнейшая икона этого извода,

написанная греческим мастером, хранится в Успенском соборе Московского Кремля и датируется третьей четвертью XIV в. [Громова, 2005; Иконы Успенского собора, 2007. Кат.10. С.118–127] [ил.4]. На ней впервые пророки изображены не на полях, а в среднике, непосредственно окружая Богоматерь с Младенцем на троне. Важно, что, так же как на византийских иконах конца XI и XII вв., образ Богоматери с Младенцем в этой иконографии корреспондирует с образом Христа в медальоне, представленном выше в типе Еммануила, восседающего на престоле. Так обозначается таинственная связь между Младенцем, воплотившимся Логосом, и вечным Богом вне времени и пространства.

Немаловажную роль в процессе осмысления роли Богоматери в домостроительстве Спасения, как считают исследователи, сыграл византийский чин Возношения Панагии, в котором Богоматерь воспевалась как Всесвятая, послужившая делу Воплощения Христа. На это указывают такие памятники, как стеатитовая чаша-панагиар XII в. из афонского монастыря Святого Пантелеимона, где центральное изображение Богоматери окружено фигурами пророков со свитками [Кондаков, 1902. С.222–223. Табл. XXXI] [ил.5]. В одной связи с идеей, выраженной в Чине возношения Панагии, стоит и утвердившаяся в Византии в XI–XII вв. традиция помещать изображение Богоматери в алтарной абсиде, причем довольно часто избирается именно иконографический тип «Богоматери Воплощение». По описаниям патриарха Константинопольского Фотия выполненная в технике мозаики полуфигура Богоматери с Младенцем на груди украшала абсиду церкви монастыря Неа Мони (1042–1055) [Grabar, Chatzidakis, 1960. P.10, 18–19. Pl. XV–XXI]. Богоматерь с Младенцем на груди в рост изображена в абсиде церкви Богоматери в Трикамо на Кипре (начало XII в.) [Stylianou A. & J., 1997. P.349]; в русской церкви Спаса на Нередице (1199) [Сарабьянов, Смирнова, 2007. С.145–156. Ил.147]; в церкви Богоматери в Студенице (1208–1209) [Радочић, 1966. С.30–31]. За русской иконой Богоматери Оранты с Младенцем на груди XIII в. (ГТГ) традиция закрепила именование Великая Панагия [Древнерусская живопись XII–XIII веков, 2020. С.430–459. Кат.15].

Небольшой экскурс в византийское искусство показывает, что обе иконографические темы — «Богоматерь Воплощение» и «Богоматерь с пророками» развивались почти одновременно. Однако соединения пророков и «Богоматери Воплощение» в единую композиционную схему не произошло.

Как и в Византии эпохи Палеологов, богословская проблематика, возвышающая роль Богоматери в деле домостроительства Спасения, актуализируется и в древнерусском искусстве второй половины XIV в. В 1354 г., в Новгороде впервые строится храм, предназначенный для чудотворного образа «Богоматери Знамение», который в этот период еще именовался «Богоматерью Воплощение» [Смирнова, 1994. С.288–309]³. Образ «Богоматери Воплощение» появляется в знаменитой росписи церкви Спаса Преображения на Ильине улице (1378), выполненной Феофаном Греком [Лифшиц, 1987. С.22–24]. Здесь в де-

корации Троицкого придела впервые в древнерусском искусстве Богоматерь изображена внутри ромба, знаменующего Божественную славу. Л.И.Лифшиц справедливо трактует эту композицию как зримый образ теофании, сравнимый с изображением Спаса в силах [Лифшиц, 2002. С.273–275]. Важно отметить, что в росписи Троицкого придела впервые со-поставлены изображение Святой Троицы и «Богоматерь Воплощение». Как и в упоминавшихся выше византийских иконах «Богоматерь на престоле с пророками» XI–XII вв., где была обозначена связь Воплотившегося Логоса и Вечного Бога, сопоставление в программе росписи Троицкого Божества и Богоматери в типе «Воплощение» артикулирует эту тему: на груди у Богоматери изображен еще не воплотившийся, но предначертанный Младенец Христос. Образы «Богоматери Воплощение» присутствуют и в росписи храма Успения Богоматери на Волотовом поле в Новгороде (1380-е гг.). Надпись вокруг одного из них (в шельге свода на хорах) возвышает образ до символа Божественной Премудрости [Вздорнов, 1989. Кат.48], что также подтверждает существование особого интереса к этому образу, наделяемому самыми высокими смыслами. Наиболее решительный шаг в свете интересующей нас темы был сделан в росписи новгородской церкви Фёдора Стратилата на Ручью (1380–1390-е гг.). Здесь богородичный цикл на хорах дополнен изображениями пророков, размещенных на склонах арок между западным рукавом и угловыми компартиментами. «Замковым камнем» всей росписи этого пространства служил медальон с образом «Богоматери Воплощение» (сохранилась часть медальона) в шельге свода рукава [Царевская, 2004. С.88–89].

В русском искусстве XV в. получает дальнейшее развитие тема взаимосвязи образов Богоматери и пророков. Об этом свидетельствует, как фреска в Похвальском приделе Успенского собора Московского Кремля (1480-е гг.), так и икона «Похвала Богородице» третьей четверти XV в. из частного собрания [Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков, 2009. С.134. Кат.20]. Таким образом, сохранившиеся памятники XIV–XV вв. говорят о полной вовлеченности древнерусского искусства того времени в актуализированную палеологовской эпохой мариологическую проблематику, целью которой был поиск образов, поднимающих на новую ступень высокий статус почитания Девы Марии.

На рубеже XIV–XV вв. в русской церковной жизни происходит ряд важных событий, которые были связаны с именем прибывшего на Русь в 1374 г. из Константинополя митрополита Киприана. Он возглавлял московскую архиерейскую кафедру до момента своей смерти в 1406 г. Одно из самых значительных его деяний — введение на Руси Иерусалимского устава, по которому жили монастыри Афона [Мансветов, 1885]. Следуя примерам литургической жизни на Афоне, митрополит Киприан ввел в обиход русских монастырей византийский Чин возношения Панагии, богородичного хлеба. Непосредственным следствием этого нововведения стало появление на Руси на рубеже XIV — начала XV в. одновременно и в Новгороде, и в Москве миниатюрных двустворчатых панагий, предназначавшихся для перенесения и хранения драгоценной частицы богородичной просфоры, освященной в ходе совершаемого

3 В новгородских источниках чудотворную икону начинают называть Богоматерью Знамение только с конца XV в. См.: [Смирнова, 1994. С.288–309].



5

6



7

- ил. 5 Чаша-панагий. XII в. Монастырь Св. Пантелеимона на Афоне
fig. 5 Panagiaron bowl. 12th century. Monastery of St. Panteleimon, Athos
- ил. 6 Панагия двустворчатая. XVI в. СПМЗ
fig. 6 Double-winged Panagia. 16th century
Sergiev Posad Museum-Reserve
- ил. 7 Панагия. XIV в. Монастырь Ксиропотам
fig. 7 Panagia. 14th century. Xeropotamou Monastery

Чина [ил. 6]. Для украшения панагий, серебряных или вырезанных из дерева или кости, была разработана особая программа, согласно которой одну из внутренних створок обязательно украшало поясное изображение «Богоматери Воплощение», а другую — изображение Святой Троицы в виде восседающих за трапезой трех ангелов. Двустворчатые панагии принципиально отличались от византийских панагиаров в виде чаш или тарелей и конструкцией, и своими миниатюрными размерами⁴.

Одна из древнейших серебряных двустворчатых панагий конца XIV — начала XV в. принадлежала новгородскому владыке Серапиону [Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода, 1966. С. 168–170. Кат. 21]. Надпись на драгоценной чаше-панагиаре XII в. из афонского монастыря Св. Пантелеимона [Пятницкий, 1995. С. 19], несмотря на то, что здесь Богоматерь изображена

4 Следует заметить, что на Руси встречались и панагиары в виде тарелей. Примером может служить артосный панагий середины XV в. из ГТГ. См.: [Антонова., Мнева, 1963. Т. 1. С. 118. Кат. 58. Инв. 12013].

в другом типе, хорошо объясняет выбор образа «Богоматери Воплощение» для декорации панагий [ил. 7]. В этой надписи говорится о «Деве, давшей тело Слову Божьему» и «о Христе, давшем тело хлебу» [Кондаков, 1902. С. 222–223. Табл. XXXI]. Характерно, что уже на панагии Серапиона образ Богоматери сопровождается надписью-молитва «Достойно есть...», прославляющая Богоматерь как «честнейшую херувим и славнейшую без сравнения серафим». Исследовавшая феномен двустворчатых панагий А. В. Рындина, сопоставляя их с греческими памятниками, пришла к заключению, что программа декорации русских панагий («Богоматерь Воплощение» — «Святая Троица» на внутренних створках; «Три святителя» — «Распятие» на внешних створках), несмотря на миниатюрный размер предмета, превращала его в космический по масштабу литургический образ Церкви [Рындина, 1994. С. 204–214]. Более того, исследователь указала на такую закономерность, как связь идеи декорации миниатюрных панагий с другими видами храмового искусства, полагая, что синтезировавшие в себе идею Церкви малые формы литургического искусства оказывали воздействие на большое искусство так же, как это было и в искусстве Византии. А. В. Рындина вслед за Н. П. Кондаковым пишет о том, что декорация византийских панагиаров (панагий-тарель XIV в. из Ксиропотамы) сопоставима с программой росписи византийских храмов XIV в., поскольку представляет собой сцены Небесной литургии, которые окружают образ «Богоматери Воплощение» в рост на центральной круглой мишени» [Кондаков, 1902. С. 226]. На литургический смысл декорации панагиара и его связь с идеей храмовой декорации указывала и греческая исследовательница И. Калаврезу [Kalavrezou-Maxeiner, 1985. P. 204–205].

Таким образом, между миниатюрным образом «Богоматери Воплощение» на створках панагий и монументальными изображениями Богоматери Великой Панагии в апсидах византийских храмов прослеживается самая непосредственная связь, и она определяется прежде всего литургическим значением образа. Нам представляется, что программа декорации внутренних створок миниатюрных панагий во многом объясняет, почему именно образ Богоматери Воплощение был избран для того, чтобы стать центральной иконой формировавшегося в XV в. пророческого чина с заключенной в нем литургической идеей. Обращает на себя внимание и сопоставление на створках панагий «Богоматери Воплощение» и Святой Троицы. Напомним, что впервые сопоставление этих композиций мы видели в росписи Троицкого придела церкви Преображения на Ильине улице в Новгороде, созданной великим Феофаном Греком, современником Киприана.

Обратимся к конкретным памятникам. Двустворчатым панагиям посвящен целый раздел в каталоге мелкой пластики Т. Николаевой [Николаева, 1960]. Наиболее ранний предмет этого собрания относится к первой четверти XV в. [Там же. С. 213–218. Кат. 96]. Две деревянные панагии датируются второй половиной XV в. [Там же. С. 218–221. Кат. 96–98]. К концу XV в. отнесена серебряная панагия [Там же. С. 223–224. Кат. 100]. Еще несколько предметов датированы исследователем XVI столетием [Там же. С. 226–239. Кат. 101–104]. На всех панагиях одну



8



9



10

ил.8 Богоматерь Воплощение. Пелена. Конец XV в. СПМЗ

fig.8 The Mother of God of the Incarnation. Veil. Late 15th century
Sergiev Posad Museum-Reserve

ил.9 Христофорово Евангелие. 1448–1533. ГРМ

fig.9 Christophorus Gospel. 1448–1533. State Russian Museum

ил.10 Евангелие из Николо-Пешношского монастыря. Конец XV в. СПМЗ

fig.10 Gospel from Nikolo-Peshnoshsky Monastery. Late 15th century
Sergiev Posad Museum-Reserve

внутреннюю створку украшает образ Святой Троицы «рублёвского извода», другую — изображение Богоматери Воплощение. Панагии демонстрируют устойчивую иконографическую схему: полуфигура Богоматери с молитвенно поднятыми руками представлена на гладком фоне; Младенец изображается благословляющим, со свитком. Медальон обрамляет надпись — молитва «Достойно есть». Все панагии XV — начала XVI в. имеют самую простую и ясную композицию, которая фактически становится некой исходной точкой развития данной иконографии в русском искусстве XV–XVI вв. Аналогичные композиции уже в XV в. мы видим на резных наперсных иконах и на миниатюрных иконах-складнях. Постепенно исходная композиционная схема начинает усложняться дополнительными деталями. Например, на наперсной иконе XV в. «Богоматерь Воплощение» представлена в круге, а за пределами круга в углах иконы помещены символы евангелистов [Там же. С. 158–159. Кат. 49]. Композиция явно ориентирована на иконографию «Спас в силах», где символы евангелистов изображаются в углах ромба, поверх которого наложена мандорла с образом Христа. Введение евангелистов в композиционную схему иконографии «Богоматери Воплощение» обозначает вектор стремления придать этому образу статус, сравнимый со «Спасом в силах». В XVI столетии схема с евангелистами в наперсных иконах и крестах с изображением «Богоматери Воплощение» получает самое широкое распространение [Там же. С. 181–182. Кат. 8; С. 208–209. Кат. 91]. В Ризнице Троице-Сергиевой лавры кроме миниатюрных панагий хранится и столь редкий для XV в. предмет, как литургическая шитая пелена, датируемая концом XV в. Она несет на себе изображение «Богоматери Воплощение» в медальоне, образованном, как и на панагиях, надписью «Достойно есть» [Воронцова, Черкашина, Шитова, 2014. С. 162. Кат. 103.]. В углах вышиты херувимы и серафимы. Пелена конца XV в. дает еще один вариант усложнения исходной композиции, отмеченной на створках панагий [ил. 8].

В русле нашей темы нельзя обойти вниманием и оклады Евангелий середины — конца XV в. На окладе Христофорова Евангелия (1448–1533) из ГРМ [Русские монастыри, 1997. С. 42] мы видим композицию, где по углам изображены евангелисты, в центре «Распятие», над «Распятием» в круге «Святая Троица», а под «Распятием» — «Богоматерь Воплощение» в медальоне [ил. 9]. В центре композиции оклада Евангелия из Николо-Пешношского монастыря конца XV в. (СПИХМ) [Воронцова, Черкашина, Шитова, 2014. С. 96. Кат. 61] — семифигурный деисус со «Спасом на престоле», а непосредственно над Спасом представлена «Богоматерь Воплощение» с херувимами и серафимами. Выше — «Святая Троица». В окладе Евангелия из Николо-Пешношского монастыря отчетливо звучит тема «иконостаса», в котором наряду с деисусным чином присутствуют образы «Святой Троицы» и «Богоматери Воплощение», составляющие единую композицию [ил. 10]. Медальон с «Богоматерью Воплощение» по вертикали сопоставлен и с изображением Святой Троицы, и со Спасом в силах из деисусного ряда.

Присутствие херувимов и серафимов как в композициях окладов Евангелий, так и пелены, подчеркивает именно литургическое значение образа Богоматери. Они, с одной стороны, реанимируют тему Небесной литургии,



11



12



13

ил. 11 Богородица Воплощение. Икона из пророческого чина иконостаса собора Глушицкого монастыря. Первая половина XVI в.

fig. 11 The Mother of God of the Incarnation. Icon from the prophetic tier of the iconostasis of the Glushitsky Monastery Cathedral. First half of the 16th century

ил. 12 Богородица Воплощение. Икона. 1531. Частное собрание

fig. 12 The Mother of God of the Incarnation. Icon. 1531. Private collection

ил. 13 Богородица Воплощение. Икона. Первая треть XVI в. Частное собрание

fig. 13 The Mother of God of the Incarnation. Icon. First third of the 16th century
Private collection

так ярко прозвучавшую в программе византийского Панагиара из Ксиропотама XIV в., а с другой стороны, отсылают к идее одного из важнейших ветхозаветных прообразов Богородицы — «запечатанного» и охраняемого херувимами Ковчега Завета.

Как мы знаем, Ковчег Завета хранился в Скинии, в Святой в Святых. Вход в Святой Святых был оформлен как четыре деревянные колонны, обложенные золотом, а пролеты тройного прохода завешены тканями с изображениями херувимов (Исх. 26:31–33). Эту трехарочную конструкцию с горизонтальной балкой-перекрытием, святые отцы трактовали как место теофанического явления Бога [Шалина, 2000. С. 54–63]. Именно она стала ядром развития конструкции алтарной преграды христианского храма. В древнерусском искусстве исследователи отмечают устойчивую традицию, берущую свое начало не позднее XII в., изображать херувимов на предалтарных столпах и на самом бруссе, именуемом также космитом [Там же. С. 65]. Устройство Скинии было хорошо известно русским книжникам. Ее многочисленные изображения мы видим на миниатюрах «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова, в тех русских списках, которые получили распространение в конце XV–XVI вв. [Самойлова, 2021. С. 373–399]. Примечательно, что на миниатюре рукописи 40-х гг. XVI в. (ГИМ. Муз. 3512) на л. 90 изображена Скиния в виде шатра, а в зените шатра — «Богородица Воплощение» в медальоне. Таким образом, нам представляется, что композиции окладов Евангелий XV в. фактически намечали тот путь, по которому развивалась идея образа «Богородицы Воплощение» как центральной иконы пророческого ряда высокого иконостаса, и появление на тыле иконостаса образа «Богородицы Воплощение», предвещающего явление в мир Бога, в этом контексте выглядит вполне закономерно.

Наиболее ранние иконы «Богородицы Воплощение» из пророческого чина представляют, как и изображения на панагиях, самый простой вариант иконографического типа. На таких иконах Богородица представлена по пояс. Полуфигура Младенца помещена в складки Ее мафория. Фон гладкий. Но на фоне по сторонам нимба Богородицы могут быть изображены херувимы или серафимы, как на самой ранней литургической пелене XV в. Жесты Богородицы и Младенца разнятся. Как правило, у Богородицы и у Младенца руки разведены в стороны. На некоторых иконах Богородица держит руки над плечами Младенца ладонями на зрителя. Младенец чаще всего благословляет правой рукой и держит в левой руке свиток. На иконах из Кашинского чина (вторая четверть — середина XV в.), из чина Глушицкого монастыря [ил. 11] и на иконе из ГТГ (первая половина XVI в.) по сторонам нимба Богородицы изображены два херувима. Однако уже даже в ранних памятниках, таких как центральная икона пророческого чина из Глушицкого монастыря, фигура Богородицы с Младенцем помещается не просто на фоне ромба, символа Божественной Славы, как у Феофана Грека, но в центре двух наложенных друг на друга ромбов синего и красного цветов, воспроизводящих ромбы композиции «Спас в силах». Теофаническая идея, впервые прозвучавшая в росписи Феофана Грека, получила свое дальнейшее развитие. К первой трети XVI в. относится



ил.14 Походная церковь
Ок. 1589. ГТГ

fig.13 Field church
Ca. 1589. State
Tretyakov Gallery

выносная запрестольная икона из частного собрания, на лицевой стороне которой «Богоматерь Воплощение» изображена в еще более усложненном иконографическом варианте: сам образ Марии заключен в медальон, помещенный в центр красного прямоугольника с вытянутыми углами, в которых представлены символы евангелистов; фон медальона заполнен херувимами [Лаурина, Пушкарёв, 1983. С. 325. Кат.200] [ил.12]. Интересный вариант представляет и другая выносная икона первой трети XVI в. из собрания О.Ю. Тарасова: здесь медальон, составленный из концентрических колец, наложен сначала на ромб, из-под которого выходят вытянутые углы нижнего четырехугольника; все углы заполнены лучами [Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков, 2009. С. 370–372. Кат.79.] [ил.13]. Эти примеры, как и упоминавшиеся выше миниатюрные наперсные иконы с символами евангелистов, со всей очевидностью показывают, что развитие иконографии «Богоматери Воплощение» шло не просто по пути усложнения, но по пути сближения образа по смыслу с иконографией «Спаса в силах», интерпретируя его как теофанию, явление Божества. Центральная икона пророческого ряда Походной Церкви 1589 г. впечатляет законченностью с точки зрения теофанической идеи [ил.14]. Здесь фигура Богоматери с Младенцем заключена в круглый медальон, наложенный на красный ромб, лучеобразные углы которого выходят из-под круга, и в них помещены символы евангелистов. По сторонам композицию фланкируют изображения херувима и серафима. Сложная и продуманная композиция «почти приравнивает» по значению центральную икону пророческого чина к «Спасу в силах», главной иконе деисусного чина, над которой она располагается в иконостасе.

Проведенный обзор показывает, что в период с середины XV по середину XVI в. самый широкий круг памятников — панагии, литургические пелены, оклады Евангелий — демонстрирует особый интерес к теме «Богоматери Воплощение», предлагая для декорации самых разных произведений сходные композиционные решения. Наиболее ранние памятники с наиболее простой иконографической схемой — это двусторчатые панагии, что косвенно подтверждает гипотезу А.В. Рындиной об иконографической программе миниатюрных панагий, как о точке отсчета распространения литургической темы «Богоматери Воплощение» — образа Церкви — в разных видах искусства. В круг этих памятников входит и центральная икона формирующегося пророческого ряда. Литургическая идея, заключенная в образе «Богоматери Воплощение», и ассоциативная связь иконы с Ковчегом Завета, охраняемого шестокрылами, обусловила сначала процесс проникновения образа «Богоматери Воплощение» в уже сложившийся в XV в. пророческий ряд иконостаса, а в дальнейшем закрепление его в качестве центральной иконы чина.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Т.2. М.: Искусство, 1963. 570 с.
- Вздорнов Г.И. Волоотово. Фрески церкви Успения на Волоотовом поле близ Новгорода. М.: Искусство, 1989. 344 с.
- Воронцова Л.М. Иконостас Троицкого Собора Троице-Сергиевой Лавры. М.: ИП Верхов, 2014. 72 с.
- Воронцова Л.М., Черкашина Г.П., Шитова Л.А. Ризница Троице-Сергиевой Лавры. Т. I. Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2014. 328 с.
- Громова Е.Б. История русской иконографии Акафиста. Икона «Похвала Богоматери с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля. М.: Индрик, 2005. 304 с.
- Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI–XV веков / Отв. ред. И.А. Стерлигова. М.: Наука, 1996. 511 с.
- Древнерусская живопись XII–XIII веков. ГТГ. Каталог собрания. М., 2020. 608 с.
- Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Каталог выставки. М.: ООО «Азбука», 2012. 228 с.
- Иконы Вологды XIV–XVI веков. М.: Северный паломник, 2007. 824 с.
- Иконы Успенского собора Московского Кремля. XI — начало XV века. М.: Северный паломник, 2007. 327 с.
- Ильин М.А. Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублёва // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М.: Наука, 1970. С. 29–40.
- Кондаков Н.П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб.: Императорская Академия наук, 1902. 312 с.
- Лаурина В.К., Пушкирев В.А. Новгородская икона XII–XVII веков. Л.: Аврора, 1983. 344 с.
- Лелекова О.В. Русский классический иконостас. Иконостас из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1497 год. Т. I–2. М.: Индрик, 2011. 912 с.
- Лидов А.М. Иконостас: Итоги и перспективы развития // Иконостас. Развитие — Происхождение — Символика. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 11–32.
- Лифшиц Л.И. Монументальная живопись Новгорода. М.: Искусство, 1987. 542 с.
- Лифшиц Л.И. Фрески Феофана Грека в Троицком приделе церкви Спаса на Ильине улице // Древнерусское искусство. Византия. Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения В.Н. Лазарева. СПб., 2002. С. 269–288.
- Луковникова Е.А. Циклы ветхозаветных прообразов Богоматери в византийской монументальной живописи XIII–XIV веков // Искусство христианского мира. Вып. VII. М.: Изд-во ПСТБИ, 2003. С. 29–50.
- Мансветов И.Д. Церковный Устав (Типик), его образование и судьба в Греческой и Русской Церкви. М.: Тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 1885. 449 с.
- Милановић В. Старозаветне теме и лоза Јесејева // Зидно сликарство манастира Дечана. Београд: САНУ, 1995. С. 213–239.
- Николаева Т.В. Произведения мелкой пластики XIII–XIV веков в собрании Загорского музея. Загорск, 1960. 338 с.
- Петрова Л.Л., Петрова Н.В., Щурина Е.Г. Иконы Кирилло-Белозерского музея-заповедника. М.: Северный паломник, 2003. 336 с.
- Попов Г.В. Кашинский чин // Православная энциклопедия. Т. 32. М., 2018. С. 156–158.
- «Пречистому образу Твоему поклоняемся...». Образ Богоматери в произведениях Русского музея. СПб.: Palace Edition, 1995. 350 с.
- Пятницкий Ю.А. К проблеме атрибуции панагиара Алексея Комнина // Искусство Руси и стран византийского мира XII века. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 18–19.
- Радојчић С. Старо српско сликарство. Београд: Нолит, 1966. 356 с.
- Русские монастыри: искусство и традиции. ГРМ. СПб.: Palace Editions, 1997. 239 с.

- Рындина А.В. О литургической символике древнерусских серебряных панагий // Восточно-христианский храм. Литургия и искусство. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 204–219.
- Самойлова Т.Е. Лицевые списки «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова в русской книжности первой половины XVI века и их влияние на иконопись // Тринадцатые Феодоритовские чтения. Исторические поселения Севера Европы. Мурманск: Изд-во Кольского науч. центра, 2021. С. 373–399.
- Сарабьянов В.Д. Прообразовательные и ветхозаветные темы в росписях трапезной церкви Пафнутиева Боровского монастыря // Иконографические новации и традиция в русском искусстве XVI века: сб. ст. памяти В.М. Сорокатого. М., 2008. С. 199–216.
- Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С. История древнерусской живописи. М.: ПСТГУ, 2007. 752 с.
- Смирнова Э.С. Новгородская икона «Богоматерь Знамение». Некоторые вопросы богородичной иконографии // Древнерусское искусство. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 288–310.
- Царевская Т.Ю. Богородичная тематика в росписи церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде // Искусство христианского мира. Вып. VIII. М.: Изд-во ПСТБИ, 2004. С. 77–93.
- Шалина И.А. Вход «Святая святых» и византийская алтарная преграда // Иконостас. Развитие — Происхождение — Символика. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 52–84.
- Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков из частных собраний: Каталог. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Музей русской иконы. М.: Благотворительный фонд «Частный музей Русской иконы», 2009. 592 с.
- Щенникова Л.А. Древнерусский высокий иконостас XIV — начала XV в.: итоги и перспективы изучения // Иконостас. Развитие — Происхождение — Символика. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 392–410.
- Этингоф О.Е. Образ храма в иконографии «Богоматерь с пророками» XI–XII веков // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 37–55.
- Greece: Byzantine Mosaics. New York, Graphic Society by arrangement with Unesco, 1960. 1959 p.
- Kalavrezou-Maxeiner J. Byzantine Icons in Steatite. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1985. 252 p.
- Stylianou A., Stylianou J. The painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art. Second edition. Nicosia: A.G. Leventis Foundation, 1997. 527 p.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

«Богоматерь Воплощение» — центральная икона пророческого ряда иконостаса. Эволюция идеи

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

АННОТАЦИЯ

Самый широкий круг памятников XV–XVI вв. — панагии, литургические покровцы, оклады Евангелий — демонстрирует особый интерес эпохи к теме «Богоматери

Воплощение». В круг этих памятников входит и центральная икона формирующегося пророческого ряда высокого иконостаса. Литургическая идея, заключенная в образе «Богоматерь Воплощение», и ассоциативная связь иконы с тяблом иконостаса, как крышкой Ковчега Завета, охраняемого шестокрылами, и с перекрытием арочного входа в Святая Святых, как местом теофании, — все эти факторы обусловили сначала процесс проникновения образа «Богоматери Воплощение» в уже сложившийся в XV в. пророческий ряд иконостаса, а в дальнейшем закрепление его как центральной иконы чина.

Ключевые слова

Богоматерь Воплощение, Спас в силах, высокий иконостас, пророческий чин, панагия, панагиар, иконографический тип, теофания, тябло, литургическая идея.

Title

“The Mother of God of the Incarnation” — the central icon of the prophetic row of the iconostasis. The evolution of the idea

Author

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

Abstract

The widest range of monuments of the 15th–16th centuries — panagias, liturgical covers, Gospel frames — demonstrate the special interest of the epoch to the theme of “The Mother of God of the Incarnation”. The range of these works of art includes the central icon of the forming prophetic row of the high iconostasis. The liturgical idea contained in the image of “The Mother of God of the Incarnation” and the associative connection of the icon with a lid of the Ark of the Covenant, guarded by the cherubs, and with the arched entrance to the Holy of Holies, a place of theophany — all these factors initially determined the process of integration of the image of “The Mother of God of the Incarnation” into the prophetic row of the iconostasis that was forming in the 15th century, and subsequently its consolidation as the central icon of the tier.

Keywords

Our Lady of the Incarnation, Savior in power, high iconostasis, prophetic row, panagia, panagiар, iconographic type, theophany, liturgical idea.

References

- Antonova V.I., Mneva N.E. *Katalog drevnerusskoj zhivopisi. Opyt istoriko-xudozhestvennoj klassifikacii. T. 2. (Catalog of Old Russian Painting. An Experiment in Historical and Artistic Classification, vol. 2).* Moscow, Iskusstvo Publ., 1963. 570 p. (in Russian).
- Vzdornov G.I. *Volotovo. Freski cerkvi Uspeniya na Volotovom pole bliz Novgoroda (Volotovo. Frescoes of the Church of the Assumption on Volotovo Field near Novgorod).* Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 344 p. (in Russian).

- Voronzova L.M. *Ikonostas Troiczskogo Sobora Troice-Sergievoj Lavry (Iconostasis of the Trinity Cathedral of the Trinity Lavra of St. Sergius).* Moscow, IP Verxov Publ., 2014. 72 p. (in Russian).
- Voronzova L.M., Cherkashina G.P., Shitova L.A. *Riznicza Troice-Sergievoj Lavry (Sacristy of the Trinity Lavra of St. Sergius).* T. I. Sergiyev Posad, Svyato-Troitskaya Sergieva Lavra Publ., 2014. 328 p. (in Russian).
- Gromova E.B. *Istoriya russkoj ikonografii Akafista. Ikona “Poxvala Bogomateri s Akafistom” iz Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya (History of Russian Iconography of the Akathist. Icon “Praise of the Mother of God with Akathist” from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin).* Moscow, Indrik Publ., 2005. 304 p. (in Russian).
- Sterligova I.A. (ed.). *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Velikogo Novgoroda. Xudozhestvennyj metall XI–XV vekov (Decorative and Applied Arts of Veliky Novgorod. Artistic Metal of the 11th–15th Centuries).* Moscow, Nauka Publ., 1996. 511 p. (in Russian).
- Drevnerusskaya zhivopis' XII–XIII vekov. GTG. Katalog sobraniya (Old Russian Painting of the 12th–13th Centuries. State Tretyakov Gallery. Collection Catalog).* Moscow, 2020. 608 p. (in Russian).
- Etingof O.E. The image of the temple in the iconography of “The Mother of God with the Prophets” of the 11th–12th centuries. *Drevnerusskoe iskusstvo. Issledovaniya i atribucii (Old Russian art. Research and attributions).* Saint Petersburg, Dmitrij Bulanin Publ., 1994, pp. 37–55 (in Russian).
- Greece: *Byzantine Mosaics.* New York, Graphic Society by arrangement with Unesco, 1960. 1959 p.
- Ikonostas Uspenskogo sobora Kirillo-Belozerskogo monastyrja. Katalog vystavki (Iconostasis of the Assumption Cathedral of the Kirillo-Belozersky Monastery. Exhibition Catalogue).* Moscow, OOO “Azbuka” Publ., 2012. 228 p. (in Russian).
- Ikony Vologdy XIV–XVI vekov (Icons of Vologda of the 14th–16th Centuries).* Moscow, Severnyj Palomnik Publ., 2007. 824 p. (in Russian).
- Ikony Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya. XI — nachalo XV veka (Icons of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. 11th — early 15th centuries).* Moscow, Severnyj palomnik Publ., 2007. 327 p. (in Russian).
- Il'in M.A. Iconostasis of the Assumption Cathedral in Vladimir by Andrey Rublev. *Drevnerusskoe iskusstvo. Xudozhestvennaya kul'tura Moskvy i prilegayushix k nej knyazhestv. XIV–XVI vv. (Old Russian Art. Artistic Culture of Moscow and Adjacent Principalities. 14th–16th centuries).* Moscow, Nauka Publ., 1970, pp. 29–40 (in Russian).
- Kalavrezou-Maxeiner J. *Byzantine Icons in Steatite.* Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1985. 252 p.
- Kondakov N.P. *Pamyatniki xristianskogo iskusstva na Afone (Monuments of Christian Art on Athos).* Saint Petersburg, Imperatorskaya Akademia Nauk Publ., 1902. 312 p. (in Russian).
- Laurina V.K., Pushkarev V.A. *Novgorodskaya ikona XII–XVII vekov (Novgorod Icon of the 12th–17th Centuries).* Leningrad, Avrora Publ., 1983. 344 p. (in Russian).
- Lelekova O.V. *Russkij klassicheskij ikonostas. Ikonostas iz Uspenskogo sobora Kirillo-Belozerskogo monastyrja. 1497 god. T. I–2 (Russian Classical Iconostasis. Iconostasis from the Assumption Cathedral of the Kirillo-Belozersky Monastery. 1497, vols. I–2).* Moscow, Indrik Publ., 2011. 912 p. (in Russian).
- Lidov A.M. *Iconostasis: Results and Prospects of Development. Ikonostas. Razvitie — Proisozhdenie — Simvolika (Iconostasis. Development — Origin — Symbolism).* Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2000, pp. 11–32 (in Russian).
- Lifshitz L.I. *Monumental'naya zhivopis' Novgoroda (Monumental Painting of Novgorod).* Moscow, Iskusstvo, 1987. 542 p. (in Russian).
- Lifshitz L.I. Frescoes of Theophanes the Greek in the Trinity Chapel of the Church of the Savior on Ilyina Street. *Drevnerusskoe iskusstvo. Vizantiya. Rus'. Zapadnaya Evropa. Iskusstvo i kul'tura. Posvyashchaetsya 100-letiyu so dnya rozhdeniya V.N. Lazareva (Old*

Russian Art. Byzantium. Rus'. Western Europe. Art and Culture. Dedicated to the 100th Anniversary of the Birth of V.N. Lazarev). Saint Petersburg, 2002, pp. 269–288 (in Russian).

Lukovnikova E.A. Cycles of Old Testament prototypes of the Mother of God in Byzantine monumental painting of the 13th–14th centuries. *Iskusstvo xristianskogo mira. Vyp. VII (Art of the Christian world, issue VII)*. Moscow, Izd-vo PSTBI Publ., 2003, pp. 29–50 (in Russian).

Mansvetov I.D. *Cerkovnyj Ustav (Tipik), ego obrazovanie i sud'ba v Grecheskoj i Russkoj Cerkvi (Church Charter (Typikon), its formation and fate in the Greek and Russian Church)*. Moscow, Tip. E. Lissnera i Yu. Romana Publ., 1885. 449 p. (in Russian).

Milanović V. Old Testament Themes and the Tree of Jesse. *Zidno slikarstvo manastira Dečana (Wall Painting of the Dečani Monastery)*. Belgrade, SANU Publ., 1995, pp. 213–239 (in Serbian).

Nikolaeva T.V. *Proizvedeniya melkoj plastiki XIII–XIV vekov v sobranii Zagorskogo muzeya (Works of small plastic art of the 13th–14th centuries in the collection of the Zagorsk Museum)*. Zagorsk, 1960. 338 p. (in Russian).

Petrova L.L., Petrova N.V., Shkurina E.G. *Ikony Kirillo-Belozerskogo muzeya-zapovednika (Icons of the Kirillo-Belozersky Museum-Reserve)*. Moscow, Severnyj Palomnik Publ., 2003. 336 p. (in Russian).

Popov G.V. Kashin rank. *Pravoslavnaya e`nciklopediya (Orthodox encyclopedia)*. T. 32. Moscow, 2018, pp. 156–158 (in Russian).

“Prechistomu obrazu Tvoemu poklonyaemysya...” *Obraz Bogomateri v proizvedeniyax State Russian Museum (“We worship Thy most pure image...” The image of the Mother of God in the works of the Russian Museum)*. Saint Petersburg, Palace Edition, 1995. 350 p. (in Russian).

Pyatniczkij Yu.A. On the problem of attribution of the panagia of Alexei Komnenos. *Iskusstvo Rusi i stran vizantijskogo mira XII veka (Art of Rus' and the countries of the Byzantine world of the 12th century)*. Saint Petersburg, Dmitrij Bulanin Publ., 1995, pp. 18–19 (in Russian).

Radojchih S. *Staro srpsko slikarstvo (Old Serbian Painting)*. Belgrade, Nolit Publ., 1966. 356 p. (in Serbian).

Russkie monastyri: *iskusstvo i tradicii. GRM (Russian monasteries: art and traditions. State Russian Museum)*. Saint Petersburg, Palace Editions, 1997. 239 p. (in Russian).

Ryndina A.V. On the liturgical symbolism of ancient Russian silver panagias. *Vostochno-xristianskij xram. Liturgiya i iskusstvo (Eastern Christian temple. Liturgy and art)*. Saint Petersburg, Dmitrij Bulanin Publ., 1994, pp. 204–219 (in Russian).

Samojlova T.E. Illuminated lists of the “Christian topography” of Cosmas Indicopleustes in Russian book writing of the first half of the 16th century and their influence on icon painting. *Trinadczatye Feodoritovskie chteniya. Istoricheskie poseleniya Severa Evropy (The Thirteenth Feodorite Readings. Historical settlements of the North of Europe)*. Murmansk, Izdatel'stvo Kol'skogo nauchnogo centra Publ., 2021, pp. 373–399 (in Russian).

Sarabyanov V.D. Typological and Old Testament themes in the paintings of the refectory church of the Paphnutiev Borovsky Monastery. *Ikonoграфические новации и традиция в русском искусстве XVI века: Sb. statej pamyati V.M. Sorokotogo (Iconographic innovations and tradition in Russian art of the 16th century: Collection of articles in memory of V.M. Sorokaty)*. Moscow, 2008, pp. 199–216 (in Russian).

Sarabyanov V.D., Smirnova E.S. *Istoriya drevnerusskoj zhivopisi (History of Old Russian painting)*. Moscow, PSTGU Publ., 2007. 752 p. (in Russian).

Smirnova E.S. Novgorod icon “The Mother of God of the Sign”. Some issues of the iconography of the Mother of God. *Drevnerusskoe iskusstvo (Old Russian art)*. Saint Petersburg, Dmitry Bulanin Publ., 1995, pp. 288–310 (in Russian).

Tsarevskaya T.Yu. The Theme of the Virgin Mary in the Painting of the Church of Theodore Stratelates on the Stream in Novgorod. *Iskusstvo xristianskogo mira. Vyp. VIII (Art of the Christian World, issue 8)*. Moscow, 2004, pp. 77–93 (in Russian).

Shalina I.A. Entrance “Holy of Holies” and the Byzantine Altar Barrier. *Ikostas. Razvitie — Proisxozhdenie — Simvolika (Iconostasis. Development — Origin — Symbolism)*. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2000, pp. 52–84 (in Russian).

Shedevry russkoj ikonopisi XIV–XVI vekov iz chastnyx sobranij: Katalog. GMI im. A.S. Pushkina, Muzej russkoj ikony (Masterpieces of Russian icon painting of the 14th–16th centuries from private collections: Catalog. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Museum of Russian Icons). Moscow, Blagotvoritel'nyj fond “Chastnyj muzej Russkoj ikony” Publ., 2009. 592 p. (in Russian).

Shennikova L.A. Old Russian high iconostasis of the 14th — early 15th centuries: results and prospects of study. *Ikostas. Razvitie — Proisxozhdenie — Simvolika (Iconostasis. Development — Origin — Symbolism)*. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2000, pp. 392–410 (in Russian).

Stylianou A., Stylianou J. *The painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*. 2nd ed. Nicosia, A.G. Leventis Foundation, 1997. 527 p.

Придел Успения псковской церкви Михаила и Гавриила Архангелов в Городце

© 2025

УДК 27.526.62(470.25-25)

ББК 85.14(2)

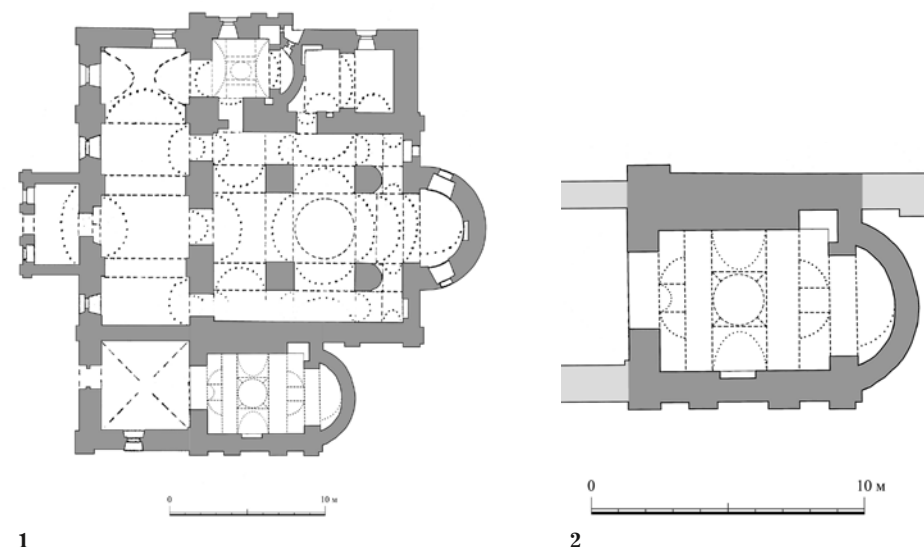
С28

Поступила в редакцию 12.04.2025

Псковская архитектура эпохи Средневековья все еще изучена не до конца, она таит множество загадок. Это связано с тем, что памятники недостаточно изданы, а многие формы как будто спрятаны в не слишком доступных зданиях или в окружающих их пристройках. К таким памятникам относится и церковь Михаила Архангела и Гавриила Архангелов в Городце [Лабутина, 1985. С. 216], стоящая в самом центре Пскова, в его Среднем городе. Этот древний храм окружен с трех сторон более поздними пристройками, сам он по крайней мере один раз был сильно перестроен, а в дополнение к этому поздние обстройки создали конгломерат объемов, в которых не так уж просто разобраться.

Основной объем храма Михаила Архангела был построен в камне в 1339 г. и сохранил формы, близкие к новгородской архитектуре: это четырехстолпный храм с одной абсидой и узкими лопатками на фасадах, обращают внимание также узкие окна, из которых наиболее заметное с треугольным завершением «домиком» находится в средней закомаре восточного фасада. В конце XVII в. верх храма, барабан и, возможно, верхние части столбов и своды были выстроены заново [Седов, 1992б. С. 45–51]. С севера к храму примыкает бесстолпный придел Положения Пояса Богородицы [Окулич-Казарин, 1911. С. 113; Он же, 1913. С. 123], который был нами описан в недавней статье; он имеет свод с несущими световой барабан распалубками и может быть датирован XVI в. [Седов, 2019].

С юга к основному объему древней церкви примыкает еще один, более крупный бесстолпный придел [ил. 1], посвящение которого выясняется из документов, опубликованных Б.А. и А.Б. Постниковыми [Постников, Постников, 2023. С. 387]: он был посвящен Успению Богородицы и был теплым, то есть отапливался (по описи церкви 1763 г.). Публикация этого памятника и попытка его датировки являются основными задачами данной статьи.



ил. 1 План церкви Михаила и Гавриила Архангелов с приделами и пристройками

fig. 1 Plan of the Church of St. Michael and St. Gabriel the Archangels with chapels and annexes

ил. 2 План Успенского придела. Чертеж Ю.С. Фомичёвой

fig. 2 Plan of the Assumption Chapel. Drawing by Yu.S. Fomicheva

Перед нами вытянутый в продольном направлении относительно небольшой прямоугольный в плане и достаточно невысокий объем самого придела, к которому с востока примыкает пониженная скругленная апсида с плоской дугой в плане [ил. 2]. На плане и в натуре видно, что придел примкнул к южной стене основного объема храма Михаила и Гавриила Архангелов, здесь за счет присоединения к толщине стены храма толщины стены придела образовался массив кладки; окон и других проемов у придела со стороны храма нет. При этом придел намного ниже основного храма [ил. 3].

Фасады Успенского придела, не закрытые примыкающими объемами, южный и восточный [ил. 4], расчленены на прясла по-псковски широкими лопатками, на южном фасаде среднее прясло шире примерно равных по ширине боковых прясел. На углах лопатки не смыкаются, а образуют вынутую четверть. На восточном фасаде крайние лопатки начинаются с уровня земли, тогда как средние вычленяются из массива стены выше абсиды. Сохранилось только одно окно в среднем прясле южного фасада, судя по крупным размерам и форме с плоской арочной перемычкой и прямоугольным обводом этот проем принадлежит уже концу XVII в. Еще одно заложенное окно до недавнего времени просматривалось внизу восточного прясла южного фасада. Несомненно имелось окно в абсиде и еще одно окно, которое должно было освещать жертвенник, но они пока не раскрыты. Есть еще окно в западной стене над единственным входом в придел.



4

ил.3 Восточный фасад церкви Михаила и Гавриила Архангелов. Слева — восточный фасад Успенского придела

fig.3 Eastern facade of the Church of St. Michael and St. Gabriel the Archangels
On the left is the eastern facade of the Assumption Chapel

ил.4 Вид придела с юго-востока

fig.4 View of the chapel from the southeast

ил.5 Южный фасад придела. Реконструкция автора и Ю.С. Фомичёвой

fig.5 Southern facade of the chapel. Reconstruction by the author and Yu.S. Fomicheva

В настоящее время прямоугольный объем придела покрыт скатной кровлей, барабан над ней не выступает. Поскольку места для лопастных арок и восьмискатного покрытия нет, то предположительно можно реконструировать фасады с небольшими двухступчатыми закомарами [ил.5], что близко к декору фасада северного, Алексеевского придела церкви Василия на Горке (середины XVI в.), где, впрочем, реконструировано восьмискатное покрытие [Попов, 2010], которое в Успенском приделе совершенно невозможно из-за вытянутости объема. Назовем также придел Саввы Сербского у собора Крыпецкого монастыря (1547–1555) и бесстолпную надвратную церковь Николая (1565) в Псково-Печерском монастыре с похожими закомарами в завершении прясел западного фасада [Рабинович, 1956. С. 72–79; Седов, 1996. С. 217–219].

Общий абрис Успенского придела и с вытянутым в продольном направлении невысоким четвериком и небольшой абсидой говорит о том, что это памятник псковской архитектуры XVI в. Мы уже отметили некоторое предположительное сходство с Алексеевским приделом церкви Василия на Горке, а также укажем на определенное родство с псковской церковью Николы от Каменных Оград, у которой вытянутый объем и пониженная, но более энергично выдвинутая апсида в целом напоминают исследуемый памятник, но фасады церкви Николы устроены по-другому, с лопастными арками и восьмискатным покрытием.

Внутри же Успенский придел перекрыт такой необычной системой арок, какой не встречается не только во всей псковской, но даже и во всей русской архитектуре XVI столетия [ил.6]. Пространство придельного храма, как уже говорилось, несколько вытянутого по продольной оси, когда-то имело в середине световой барабан, от которого сохранилось только основание, а потому число его окон нам неизвестно (при таком малом диаметре их должно было быть четыре). Для того чтобы нести этот световой барабан, и была задумана та остроумная система арок, которая открывается зрителю из двери в западной стене придела.

Сложный свод, состоящий из системы арок, устроен следующим образом: барабан зажат между двумя арками, перекинутыми между северной и южной стенами. В пространстве между арками по сторонам расположены несущие распалубки или сводики, которые подходят к основанию барабана [ил.7]; в целом эта часть свода не только напоминает, но и прямо принадлежит к варианту псковских бесстолпных храмов с несущими распалубками, ближайшим примером которого является уже упомянутый придел Положения Пояса Богородицы у этой же церкви. Но переход к барабану в Успенском приделе осуществлен необычно: сначала в образовавшемся квадратном пространстве в середине между распалубок выделен вертикальный квадратный же в плане и невысокий колодец, сверху которого с помощью парусов, переломленных в середине, сделано круглое основание барабана.

Две арки, перекинутые между боковыми стенами, не были продолжены к западу и востоку, и в оставшихся промежутках мастера устроили как будто подпирающие эти арки своды в четверть окружности, поднимающиеся от



6



7



8

ил.6 Вид на своды снизу

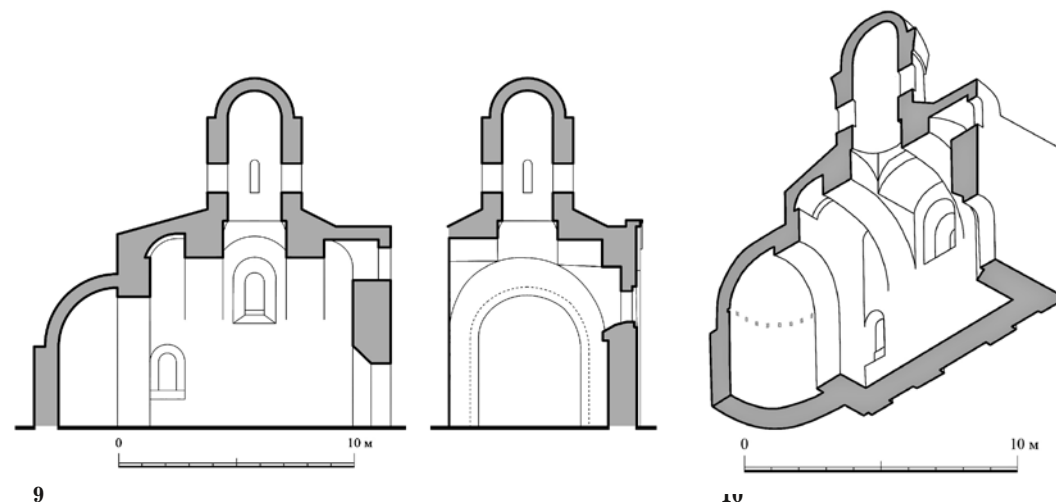
fig.6 View of the vaults from below

ил.7 Вид на своды с запада

fig.7 View of the vaults from the west

ил.8 Вид на своды с юго-запада

fig.8 View of the vaults from the southwest



ил.9 Продольный и поперечный разрезы придела. Чертеж Ю.С. Фомичёвой

fig.9 Longitudinal and transverse sections of the chapel. Drawing by Yu.S. Fomicheva

ил.10 Аксонометрический разрез Успенского придела. Чертеж Ю.С. Фомичёвой

fig.10 Axonometric section of the Assumption Chapel. Drawing by Yu.S. Fomicheva

коротких западной и восточной стен [ил.8]. Сделано это было, по всей видимости, для того, чтобы везде иметь невысокое основание свода, что обеспечивало бы покрытие по законам. Но этим творчество мастеров не ограничилось: они устроили посередине каждого четвертного свода дополнительный сводик-распалубку, так что в целом перекрытие стало напоминать крещатый свод. Западный сводик устроен, по всей видимости, для того, чтобы обеспечить освещение через окно в его люнете, но восточный сводик сделан по-другому (это просто небольшой подъем в своде), и несомненно устроен он для того, чтобы имитировать крестообразность: с востока и запада она дается распалубками в четвертных сводах, а с севера и юга — несущими распалубками.

Здесь самое главное — это видимый намек на крестообразность перекрытия, который осуществлен так, что в целом это напоминает сразу и крещатый свод и более простые псковские своды бесстолпных храмов. Мы видим некое сочетание псковских сводов и крещатого свода, гибрид, который свидетельствует о творческой энергии псковских мастеров и одновременной оглядке их на московские новшества [ил.9]. В самой псковской архитектуре мы не найдем ничего подобного. Мало того, описанный здесь свод должен дополнить предложенную ранее типологическую схему из четырех вариантов сводов бесстолпных псковских храмов [Седов, 1992а]: перед нами пятый вариант [ил.10]. Есть некоторое сходство с гораздо более четким решением в виде подобия крещатого свода на распалубках в соборе Ризоположенского монастыря в Суздале, построенного в 1580-е гг. новгородскими мастерами [Седов, 2000].

В московской архитектуре (говоря так, мы подразумеваем всю область Московского государства без Новгорода и Пскова) достаточно редко, но встречаются бесстолпные придельные храмы с системой арок, поддерживающих барабан: назовем церковь Владимира в Кирилло-Белозерском монастыре (1554) со сложной системой пересечения отрезков свода [Штейман, 1962. С. 47–48], придельный храм Евфимия Суздальского при Спасо-Преображенском соборе Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале второй половины XVI в. [Баталов, 2003], приделы Благовещенского собора (1560-е). Но ничего подобного своду Успенского придела церкви Михаила и Гавриила Архангелов мы в московских землях не встретим.

Этот синтетический свод принадлежит псковскому зодчеству, которое в XVI в. испытывало давление со стороны архитектуры Москвы, но реагировало на это давление не только повторением московских композиций и деталей, но и созданием все новых и новых оригинальных форм. Этот удивительный случай витальности местной школы изумляет, он заслуживает подробного изучения и объяснения. Примером этого служит и Успенский придел церкви Михаила и Гавриила Архангелов, который можно датировать второй половиной XVI столетия.

ЛИТЕРАТУРА

- Баталов А.Л. К вопросу о датировке собора Спасо-Евфимиева монастыря // Суздальский Спасо-Евфимиевский монастырь в истории и культуре России: К 600-летию основания монастыря. Владимир; Суздаль: б.и., 2003. С. 40–50.
- Лабутина И.К. Историческая топография Пскова в XIV–XV вв. М.: Наука, 1985. 342 с.
- Окулич-Казарин Н.Ф. Спутник по древнему Пскову. Псков: Электрическая тип. земства, 1911. 316 с.
- Окулич-Казарин Н.Ф. Спутник по древнему Пскову. Псков: Тип. Псковского губернского земства, 1913. 331 с.
- Попов В.А. Натурные исследования церкви Василия на Горке в Пскове в 2007 году. Предварительные итоги // Архитектурное наследство. Вып. 52. М.: КомКнига, 2010. С. 61–70.
- Постников Б.А., Постников А.Б. Церковь и духовенство Пскова в ходе реформ 1666–1764 гг. В 2 т. М.: Древлехранилище, 2023. Т. 2. 1152 с.
- Рабинович Г. Архитектурный ансамбль Псково-Печерского монастыря // Архитектурное наследство. М.: Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1956. Вып. 6. С. 57–86.
- Седов Вл.В. Балканские аналогии псковских бесстолпных храмов // Архитектура мира. Материалы конф. «Проблемы истории архитектуры». Вып. 1. М.: ВНИИТАГ, 1992. С. 64–72.
- Седов Вл.В. Псковская архитектура XIV–XV вв. Происхождение и становление традиции. М.: Об-во историков архитектуры, 1992 (Архив архитектуры. Вып. III). 186 с.
- Седов Вл.В. Псковская архитектура XVI в. М.: Об-во историков архитектуры, 1996 (Архив архитектуры. Вып. VIII). 304 с.
- Седов Вл.В. Собор Ризоположенского монастыря в Суздале // Новгородские древности. М.: Об-во историков архитектуры, 2000. Вып. V (Архив архитектуры. Вып. XI). С. 184–207.

- Седов Вл.В. Придел Положения Пояса Богородицы церкви Михаила Архангела на Городце // Археология и история Пскова и Псковской земли. М.; Псков: ИА РАН, 2019. Вып. 34. Материалы 64 заседания. С. 97–107.
- Штейман Г.А. Бесстолпные покрытия в архитектуре XVI–XVII вв. // Архитектурное наследство. М.: Гос. изд-во литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1962. Вып. 14. С. 47–62.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Придел Успения псковской церкви Михаила Архангела в Городце

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Седов Владимир Валентинович — профессор, доктор искусствоведения, член-корреспондент РАН, главный научный сотрудник, Институт археологии РАН, ул. Дмитрия Ульянова, 19, Москва, Российская Федерация, 117292. sedov1960@mail.ru

АННОТАЦИЯ

В статье публикуется ранее почти неизвестный памятник псковской архитектуры — южный придел церкви Михаила и Гавриила Архангелов в Пскове. Этот придельный храм, посвященный Успению Богородицы, имеет оригинальное перекрытие со сводом, напоминающим одновременно пересекающиеся арки псковских бесстолпных церквей и крещатые своды московских памятников. Придел Успения может быть датирован второй половиной XVI в. и отнесен к тем зданиям, в которых псковская традиция изменялась под воздействием московской архитектуры своего времени.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Псков, архитектура, XVI век, бесстолпные храмы, своды, редкий вид свода, крещатый свод.

TITLE

The chapel of the Dormition of the Pskov Church of Michael and Gabriel the Archangels in Gorodets

AUTHOR

Sedov, Vladimir Valentinovich — Full Doctor, corresponding member of the Russian Academy of Sciences, principal researcher, Institute of Archaeology of Russian Academy of Sciences, Dmitry Ulianov St., 19, 117292 Moscow, Russian Federation. sedov1960@mail.ru

ABSTRACT

The article publishes a previously almost unknown monument of Pskov architecture — the southern aisle of the Church of the Archangels Michael and Gabriel in Pskov. This aisle temple, dedicated to the Dormition of the Virgin Mary, has an original ceiling with a vault that resembles both the intersecting arches of Pskov pillarless churches and the cross vaults of Moscow monuments. The Dormition aisle can be dated to the second half of the 16th century and is classified as one of those buildings in which the Pskov tradition changed under the influence of Moscow architecture of its time.

KEYWORDS

Pskov, architecture, 16th century, pillarless churches, vaults, rare type of vault, groin vault.

REFERENCES

- Batalov A.L. On the Question of Dating the Cathedral of the Spaso-Evfimiev Monastery. *Suzdal'skij Spaso-Evfimievskij monastyr' v istorii i kul'ture Rossii: K 600-letiyu osnovaniya monastyrya (Suzdal Spaso-Evfimiev Monastery in the History and Culture of Russia: On the 600th Anniversary of the Foundation of the Monastery)*. Vladimir-Suzdal, 2003, pp. 40–50 (in Russian).
- Labutina I.K. *Istoricheskaya topografiya Pskova v XIV–XV vv. (Historical Topography of Pskov in the 14th–15th Centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 1985. 342 p. (in Russian).
- Okulich-Kazarin N.F. *Sputnik po drevnemu Pskovu (Companion to Ancient Pskov)*. Pskov, Elektricheskaya tipografiya zemstvo Publ., 1911. 316 p. (in Russian).
- Okulich-Kazarin N.F. *Sputnik po drevnemu Pskovu (Companion to Ancient Pskov)*. Pskov, Tipografiya Pskovskogo gubernskogo zemstvo Publ., 1913. 331 p. (in Russian).
- Popov V.A. Field studies of the Church of St. Basil on the Hill in Pskov in 2007. Preliminary results. *Arhitekturnoe nasledstvo (Architectural heritage)*, issue 52. Moscow, KomKniga Publ., 2010, pp. 61–70 (in Russian).
- Postnikov B.A., Postnikov A.B. *Cerkov' i duhovenstvo Pskova v hode reform 1666–1764 gg. V 2 t. (The Church and clergy of Pskov during the reforms of 1666–1764. 2 vols)*. Moscow, Drevlekhranilishche Publ., 2023, vol. 2. 1152 p. (in Russian).
- Rabinovich G. The architectural ensemble of the Pskov-Pechersky Monastery. *Arhitekturnoe nasledstvo (Architectural heritage)*. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i arhitekture Publ., 1956, issue 6, pp. 57–86 (in Russian).
- Sedov V.I.V. Balkan analogies of Pskov pillarless churches. *Arhitektura mira. Materialy konferencii «Problemy istorii arhitektury». Vyp. 1 (Architecture of the world. Proceedings of the conference "Issues of the history of architecture", issue 1)*. Moscow, VNIITAG Publ, 1992, pp. 64–72 (in Russian).
- Sedov V.I.V. Pskov architecture of the 14th–15th centuries. Origin and formation of tradition. *Arhiv arhitektury. Vyp. III (Archive of architecture, issue III)*. Moscow, Obshchestvo istorikov arhitektury Publ., 1992. 186 p. (in Russian).
- Sedov V.I.V. Pskov architecture of the 16th century. *Arhiv arhitektury. Vyp. VIII (Archive of architecture, issue VIII)*. Moscow, Obshchestvo istorikov arhitektury Publ., 1996. 304 p. (in Russian).
- Sedov V.I.V. Cathedral of the Robe Deposition Monastery in Suzdal. *Novgorodskie drevnosti. Vyp. V. Arhiv arhitektury. Vyp. XI (Novgorod Antiquities, issue V. Archive of Architecture, issue XI)*. Moscow, Obshchestvo istorikov arhitektury Publ., 2000, pp. 184–207 (in Russian).
- Sedov V.I.V. Chapel of the Deposition of the Belt of the Virgin Mary in the Church of the Archangel Michael in Gorodets. *Arheologiya i istoriya Pskova i Pskovskoj zemli (Archaeology and History of Pskov and the Pskov Land)*. Moscow, Pskov, IA RAN Publ., 2019, issue 34. Proceedings of the 64th meeting, pp. 97–107 (in Russian).
- Shtejman G.A. Pillarless Roofs in the Architecture of the 16th–17th Centuries. *Arhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage)*. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu, arhitekture i stroitel'nym materialam Publ., 1962, issue 14, pp. 47–62 (in Russian).

А.И. Грибкова

Роспись алтаря Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря: отражение древней программы в стенописи XIX века

© 2025

УДК 27-526.62(470.311)"18"

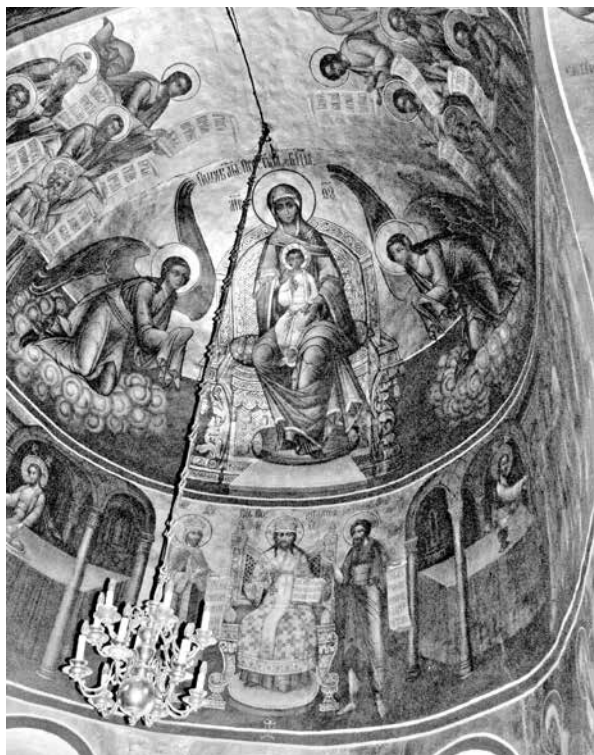
ББК 85.14

Г82

Поступила в редакцию 09.03.2025

Рождественский собор Саввино-Сторожевского монастыря, возведенный и украшенный живописью в первой трети XV в. [Андрей Рублёв, 2010. С. 568–572], в 1649–1650 гг. по указу царя Алексея Михайловича был расписан заново¹. Впоследствии стенопись середины XVII в. неоднократно поновлялась², а в 1872–1873 гг. была полностью записана масляными красками³. На протяжении всего XX столетия велись работы по удалению поздних слоев живописи, в результате чего в наосе была раскрыта значительная часть ансамбля середины XVII в.⁴ Оказалось, что поздний живописный слой чаще всего воспроизводил программу

- 1 Обновление интерьера Рождественского собора проводилось в связи с подготовкой к обретению нетленных мощей преподобного Саввы Сторожевского, которое состоялось в 1652 г. [Вздорнов, 1961. С. 112; Кондрашина, 2007. С. 40].
- 2 Роспись была поновлена в конце 70-х гг. XVIII в. и 1835 г. (РГАДА. Ф. 1199. Оп. 1. Д. 12834. Л. 127; [Смирнов, 1846. С. 43]).
- 3 ЦИАМ. Ф. 454. Оп. 3. Д. 72. Л. 131.
- 4 Отчет о реставрации стенописи в Рождественском соборе Саввино-Сторожевского монастыря в г. Звенигороде, выполненной в восточной части южной стены в 1960 г. / Сост. В.Н. Крылова (Архив Межобластного научно-реставрационного художественного управления. 1962. С. 8–32); Отчет о реставрации настенной росписи церкви Рождества Богоматери Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде за 1963–1969 годы (Архив Межобластного научно-реставрационного художественного управления. Ч. 1. 1970. С. 4–93); Отчет о реставрации настенной росписи Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде 1975–1978 гг. (материал Бетина Л.В.) (Архив Межобластного научно-реставрационного художественного управления. С. 1–16); Рождественский собор Саввино-Сторожевского монастыря. Историческая справка и историко-архивные материалы. Мособлстройреставрация (Архив Звенигородского историко-архитектурного и художественного музея. 1988); Памятник архитектуры



ил. 1 Похвала Богоматери. Причащение апостолов. Предста Царица
Роспись центральной апсиды
Рождественского собора Саввино-
Сторожевского монастыря. 1649–
1650 (?), под записью 1872–1873.

Фото Д.А.Седова, 2009

fig.1 The Praise of the
Theotokos. The Communion
of the Apostles. Deesis
The painting of the central apse
of the Nativity Cathedral at the
Savvino-Storozhevsky Monas-
tery. 1649–1650 (?), under the
pictorial layer of 1872–1873
Photo by D. Sedov, 2009

ил. 2 Похвала Богоматери. Роспись
конхи центральной апсиды
Троицкого собора Троице-Сергиева
монастыря. 1635. Фото
Д.В.Денисова, 2016

fig.2 The Praise of the
Theotokos. The painting of the
conch of the central apse of the
Trinity Cathedral at the Trinity-
Saint Sergius Monastery. 1635
Photo by D. Denisov, 2016

1
росписи 1649–1650 гг. Однако в алтаре стенопись середины XVII в. все еще
остается под поздней записью, и в связи с этим возникает вопрос, насколько
точно мастера XIX в. повторили программу 1649–1650 гг. в этом пространстве.

Программа росписи алтаря, как и всего Рождественского собора, не была
предметом специального исследования. В публикациях С.С. Чуракова [Чура-
ков, 1971. С. 196], Г.В. Попова [Попов, 1975. С. 21–22], В.Г. Брюсовой [Брюсова, 1995.
С. 95–96], Э.С. Смирновой [Смирнова, 2007. С. 666] и Л.В. Нерсисяна [Нерсисян,
2009. С. 236] лишь упоминается, что роспись 1649–1650 гг. повторяет древнюю
первоначальную декорацию собора. При этом только Л.В. Нерсисян выделил
ряд сюжетов, которые характерны не столько для памятников середины XVII в.,
сколько для стенописей XIV–XV вв. Среди них автор прежде всего отмечает
композицию «Похвала Богоматери» в конхе центральной апсиды. Большое
значение имеет публикация Н.В. Квливидзе, которая посвящена изучению
алтарных росписей второй половины XVI в. [Квливидзе, 2005. С. 621–646]. На
основе описанного в ней материала можно охарактеризовать программы ал-

XV–XVII вв. Рождественский собор Саввино-Сторожевского монастыря в г. Звениго-
роде. Проект реставрации и приспособления. Ч. I: Предварительные работы и исходно-
разрешительная документация. Мособлстройреставрация (Архив Звенигородского
историко-архитектурного и художественного музея. Т. 1. 1988); [Яснова, 1998. С. 406–
410; Лосев, 1999. С. 88–89].



2
тарной декорации второй четверти — середины XVII в., включая роспись
Рождественского собора.

Обзор сюжетного состава существующей поздней живописи и ее срав-
нение с убранством храмов, возведенных и расписанных в XVIII–XIX вв.,
приводят к заключению о полном несовпадении системы декорации алтаря
Рождественского собора с ансамблями Нового времени. Система фресковой
декорации, которой следовали поновители второй половины XIX в., несом-
ненно, была разработана в русле средневековой традиции. Однако она выгля-
дит архаичной и для второй четверти — середины XVII в.: с одной стороны,
в росписи отсутствуют популярные в этот период сюжеты, а с другой — она
имеет черты, характерные для памятников XV–XVI вв. или для тех росписей
XVII столетия, которые, как признают большинство исследователей, воспро-
изводят более ранние фрески⁵.

Задача настоящего исследования — определить, в какой степени поздний
слой живописи в алтаре Рождественского собора соответствует программе

5 К ним относятся росписи собора Чуда Архангела Михаила в Хонех московского
Чудова монастыря (1518–1519, 1547, 1633–1634), Троицкого собора Троице-Сергиева
монастыря (20-е гг. XV в., 1635), Успенского собора Московского Кремля (1513–
1515, 1642–1643), Архангельского собора Московского Кремля (середина XVI в.,
1652–1666).

1649–1650 гг., и поставить вопрос о повторении мастерами середины XVII в. программы первой трети XV в.

В конхе центральной алтарной апсиды Рождественского собора находится тронное изображение Богородицы с архангелами и пророками [ил.1] — «Похвала Богородицы». Среди памятников второй четверти — середины XVII в. этот сюжет встречается только в одной стенописи, которая, возможно, ориентирована на древнюю программу — в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря (20-е гг. XV в., 1635) [ил.2] [Чураков, 1971. С. 194–196]. В остальных памятниках рассматриваемого периода алтарную конху занимает композиция на тему Великого входа — «Да молчит всякая плоть»⁶, а «Похвала Богородицы» иногда присутствует в конхе диаконника, где часто устраивались дополнительные престолы. Такой вариант украшения южных апсид известен по росписям приделов Михаила Малеина в ярославской церкви Николы Надеина (1640) [Федорычева, 2003. С. 32] и Феодора Стратилата в соборе Пафнутьево-Боровского монастыря (1644) [Меркелова, 1982. С. 185–197]. Однако в качестве центральной алтарной композиции эта сцена получила распространение в русских стенописях XV–XVI вв.⁷, продолжающих традиции византийской и южнославянской монументальной живописи XIV–XV вв. [Нерсисян, 2009. С. 236]. В связи с этим можно предположить, что «Похвала Богородицы» входила в состав росписи алтаря Рождественского собора середины XVII в., а популярность сюжета в предшествующие столетия указывает на его присутствие и в первоначальной декорации алтаря.

В исследуемом комплексе алтарная композиция «Похвала Богородицы» раскрывает тему прославления Богородицы, что отвечает посвящению собора. Вместе с тем она является ведущим сюжетом во всей системе декорации, поскольку оказывается созвучна целому ряду богородичных сцен: житийному и Акафистному циклам в четверике храма, крупным парным композициям «Рождество Христово» и «Успение Богородицы» на южной и северной стенах наоса, а также большой, выделенной из-за своего соответствия посвящению собора композиции «Рождество Богородицы» в центре западной стены⁸. Среди росписей второй четверти — середины XVII в. подобная расстановка сцен нигде не встречается. Исходя из архаических черт нынешней росписи Рожде-

6 Композиция «Да молчит всякая плоть» присутствует в росписях Рождественского собора в Суздале (1635–1636), церкви Николы Надеина в Ярославле (1640), Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (1641), кремлевских Успенского собора (1642–1643) и церкви Ризоположения (1644), Рождественского собора Пафнутьево-Боровского монастыря (1644), Успенского собора Княгинина монастыря (1647–1648), Троицкого собора Калязина монастыря (1654 г.) (подробнее об иконографии Великого входа см.: [Саенкова, 2004. С. 144–151]).

7 Композиция «Похвала Богородицы» присутствует в росписях Рождественского собора Ферапонтова монастыря (1502), Рождественского собора Возмищенского монастыря (40-е гг. XVI в.), Благовещенского собора Московского Кремля (после 1547) и Спасо-Преображенского собора в Ярославле (1563–1564).

8 Композиции «Рождество Христово» и «Успение Богородицы», а также большая часть житийного и Акафистного циклов раскрыты; «Рождество Богородицы» остается под записью.



ил.3 Омовение ног. Роспись южной стены восточного рукава подкупольного креста Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря. 1649–1650 (?), под записью 1872–1873. Фото 2015

fig.3 The Washing of the Feet. The painting of the southern wall of the eastern arm of the cross of the Nativity Cathedral at the Savvino-Storozhevsky Monastery. 1649–1650 (?), under the pictorial layer of 1872–1873. Photo 2015

ственского собора можно полагать, что отличающий ее принцип выделения четырех крестообразно расположенных богородичных сцен, где «Похвала Богородицы» является центральной, унаследован от программы первой трети XV в. [Грибкова, 2022. С. 52–53].

Композиция «Причащение апостолов», находящаяся во втором регистре центральной апсиды, также является частью большинства древних алтарных росписей, однако начиная с XVI в. она становится менее популярна [Квливидзе, 2005. С. 622], и в стенописях второй четверти — середины XVII в. встречается только там, где роспись либо повторяет древние ансамбли — Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря и Успенском соборе Московского Кремля (1513–1515, 1642–1643) [Успенский, 1902. С. 47–70], либо следует традициям предшествующих столетий — Успенском соборе Княгинина монастыря (1647–1648) [Денисов, 2021. С. 12] и Троицком соборе Калязина монастыря (1654) [Гейдор, 2004. С. 791]. Между тем в существующей росписи Рождественского собора примечательно наличие в центре «Евхаристии» композиции «Предста Царица», что является необычным как для памятников второй четверти — середины XVII в., так и для более ранних стенописей. Близкий аналог такой комбинации сцен



4



5

ил. 4 Святительский ряд. Роспись третьего регистра южной стены центральной апсиды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря. 1649–1650 (?), под записью 1872–1873. Фото 2011

fig. 4 The Holy of row. The painting of the third register of the southern wall of the central apse of the Nativity Cathedral at the Savvino-Storozhevsky Monastery. 1649–1650 (?), under the pictorial layer of 1872–1873. Photo 2011

ил. 5 Союзом любви связуеми апостоли. Роспись западной стены алтаря Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря. 1649–1650 (?), под записью 1872–1873. Фото 2011

fig. 5 The Cathedral of the Apostles. The painting of the western wall of the altar of the Nativity Cathedral at the Savvino-Storozhevsky Monastery. 1649–1650 (?), under the pictorial layer of 1872–1873. Photo 2011

встречается только в росписи Благовещенской церкви Псково-Печерского монастыря (1547) [Андрейчук, 2018. С. 73], где в центре «Причащения» помещен образ Христа Великого Архиерея⁹. Такой вариант изображения евхаристической сцены, куда оказывается вписан дополнительный образ, мог отражать крайне редкую древнюю традицию украшения алтарных апсид¹⁰, но мог быть и нововведением середины XVII в. или второй половины XIX в. Образ «Предста Царица» передает идею союза Христа, основателя Новозаветной Церкви и ее Великого Архиерея, и Богоматери, которая предстает как ее олицетворение. Экклезиологическое значение образа может служить аргументом его изначального присутствия в алтарной декорации и соседства с «Евхаристией», поскольку в искусстве Палеологовской эпохи известны сцены причащения апостолов Христом, облаченным в архиерейские одежды.

В существующей росписи алтаря находится еще одна группа сцен, которая имеет смысловую связь с Евхаристией, — это композиции «Омовение ног» [ил. 3] и «Тайная Вечеря» на южной и северной стенах восточного рукава, под сводом. Традиционно обе сцены входят в состав развернутого Страстного цикла, который среди росписей алтарных апсид второй четверти — середины XVII в. встречается только в стенописях, которые повторяют древние ансамбли, — соборе Чудова монастыря (1518–1519, 1547, 1633–1634) [Сорокатый, 1999. С. 192–193] и Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря. Однако в изучаемом памятнике этот цикл отсутствует¹¹. В данном случае оба сюжета напоминают о событиях Великого Четверга и акцентируют внимание на кульминационном моменте богослужения — Евхаристии, раскрывая идею о наследии Царства Божия через единение с Христом.

Литургической символикой обладает и композиция «Вознесение Господне», которая находится в восточном своде и прилегающем к нему люнете. В системе росписи Рождественского собора эта сцена, как и в некоторых памятниках второй четверти — середины XVII в. с более древними стенописями в основе (соборе Чудова монастыря и Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря), входит в состав христологического цикла, занимающего своды четверика. На существование этой композиции в росписи 1649–1650 гг. указывает ее смысловая связь с раскрытыми христологическими сценами в наосе¹², чье расположение почти полностью соответствует росписям собора Чудова монастыря и Троицкого собора. Наличие композиции «Вознесение

9 Автор выражает благодарность А. С. Преображенскому, который обратил внимание на существование похожей схемы в росписи Благовещенской церкви Псково-Печерского монастыря.

10 Косвенным доказательством того, что ранее в центре «Причащения» действительно мог находиться какой-то образ (не исключено, что «Предста Царица»), является большой участок отведенного для него места, который вряд ли мог оставаться пустым.

11 Единственной композицией в алтарном пространстве, связанной с страстной тематикой, является «Не рыдай Мене, Мати», которая находится в люнете восточной подпрудной арки.

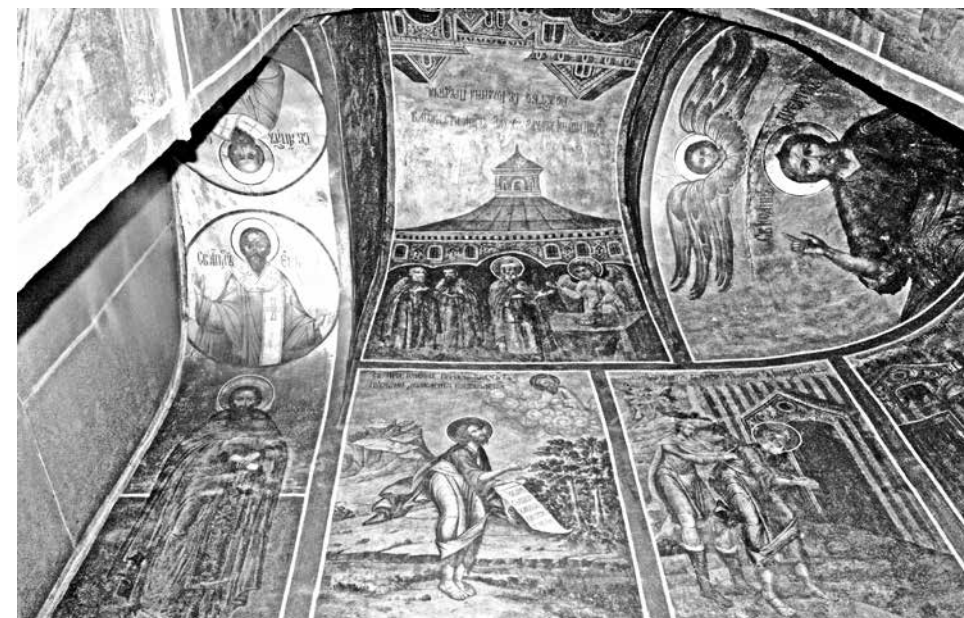
12 Это композиции «Сретение Господне» и «Крещение Господне» на южном своде наоса, «Воскрешение Лазаря», «Преображение Господне» и «Вход Господень в Иерусалим» — на западном своде, «Распятие Господне» и «Сошествие во ад» — на северном своде.

Господне» в алтарном пространстве подчеркивает мысль о том, что Христос после восшествия на небо пребывает в Церкви не только невидимым образом, но и явным — в таинстве Евхаристии.

В третьем регистре алтарной апсиды расположен святительский ряд, который в существующей росписи состоит из образов Вселенских учителей — Иоанна Златоуста, Григория Богослова и Василия Великого, митрополитов московских — Петра, Алексия и Ионы, а также преподобных Сергия Радонежского и Саввы Сторожевского^[ил.4]. Поворот их фигур к центру апсиды указывает на то, что ранее здесь могла находиться композиция «Служба Святых Отец» с символическим изображением евхаристической жертвы в центре¹³, о чем также свидетельствуют входящие в состав святительского ряда образы Вселенских учителей — неотъемлемые участники «Службы». Единственно близким по составу к существующей росписи Рождественского собора оказывается святительский ряд в росписи Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, который также содержит образы вселенских учителей и московских митрополитов. Между тем фигуры митрополитов московских вряд ли могли появиться в двух стенописях раньше первой половины XVII в., поскольку их включение в композицию «Служба Святых Отец» является своего рода отклонением от принятой в памятниках предшествующих столетий иконографии. То же самое, вероятно, относится и к фигурам преподобных Сергия и Саввы, которые впервые оказались включены в этот ряд и отразили местную традицию особого почитания основателя обители и его духовного наставника¹⁴. Отсюда можно предположить, что состав святительского ряда в существующей росписи Рождественского собора повторяет содержание программы середины XVII в.

На западной стене алтаря над царскими вратами находится композиция «Союзом любви связуем апостоли»^[ил.5], которая подчеркивает тему апостольской преемственности в устройении земной Церкви. В русской монументальной живописи этот сюжет известен с XVI в.¹⁵, однако в росписях второй четверти — середины XVII в. он встречается довольно редко и занимает, как правило, прилегающие к храму компартименты¹⁶. В алтарном пространстве

- 13 Скорее всего, центральный образ был утрачен во время переделки оконных проемов в 1778 г. или в 70-е гг. XIX в. [Пустовалов, 1998. С. 331, 342, 345; Седов, 2017. С. 90].
- 14 Эта традиция просматривается во всем интерьере Рождественского собора — образы преподобных Сергия и Саввы присутствуют в росписи Саввинского придела и южной галереи (живопись 1872–1873), а также находятся на иконах деисусного ряда главного иконостаса.
- 15 Композиция «Союзом любви связуем апостоли» присутствует в росписях Благовещенского собора Московского Кремля (после 1547), Благовещенского собора в Сольвычегодске (1600) и Успенского собора Свияжского монастыря (1605).
- 16 Так, в Рождественском соборе в Суздале (1635–1636) этот сюжет представлен на северной стене северного притвора, в ярославской церкви Николы Надеина (1640) — на своде крыльца, в соборе Кирилло-Белозерского монастыря (1641) — на западном пониженном своде наоса, в Успенском кремлевском соборе (1642–1643) — над северным порталом фасада, в Рождественском соборе Саввино-Сторожевского монастыря — в южной галерее.



ил.6 Цикл жития Иоанна Предтечи. Роспись жертвенника Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря. 1649–1650 (?), под записью 1872–1873. Фото 2015

fig.6 The vita cycle of Saint John the Baptist. The painting of the northern apse of the Nativity Cathedral at the Savvino-Storozhevsky Monastery. 1649–1650 (?), under the pictorial layer of 1872–1873. Photo 2015

эта сцена встречается только в росписи Рождественского собора. Между тем появилась она здесь только в 1649–1650 гг., поскольку была написана на кирпичной кладке, положенной над алтарной преградой в то же время¹⁷ [Бетин, Шередега, 1982. С. 52]. Вполне вероятно, что эта композиция была сохранена при поновлении живописи во второй половине XIX в.

Роспись жертвенника посвящена Иоанну Предтече^[ил.6]: в конхе находится его поколенный образ, в своде и регистре под конхой — житийные сцены¹⁸. В памятниках второй четверти — середины XVII в. образ Крестителя является чуть ли не единственным вариантом украшения конхи

- 17 Памятник архитектуры XV–XVII вв. Рождественский собор Саввино-Сторожевского монастыря в городе Звенигороде Московской области. Проект реставрации и приспособления. Ч. II: Комплексные научные исследования. Мособлстройреставрация (Архив Звенигородского историко-архитектурного и художественного музея. Т. 4. 1992. С. 28. Ил. 3).
- 18 Житийный цикл Иоанна Крестителя состоит из семи сцен: «Благовестие Захарии» и «Рождество Иоанна Предтечи» — в своде, «Ведение младенца Иоанна в пустыню» — в западном люнете, «Моление Иоанна Предтечи в пустыне», «Иоанна Предтечу ведут в темницу», «Усекновение Главы Иоанна Предтечи» и «Первое и второе обретение Главы» — в регистре под конхой.

жертвенников¹⁹, что отвечает древней традиции оформления северных апсид²⁰, однако сцены жития святого больше нигде не встречаются. Включение в роспись северных апсид Предтеченского цикла характерно, скорее, для стенописей XIV–XVI вв.²¹, в связи с чем можно предположить, что существующая живопись жертвенника Рождественского собора воспроизводит не только программу середины XVII в., но и роспись первой трети XV в. Посвящение северной апсиды образу Крестителя соответствует литургическому действу и связано с чином проскомидии — приготовлением Евхаристических Даров, который символически прообразует Рождество Христово и напоминает о Его крестных страданиях. В данном случае наиболее полно раскрывается тема божественного приготовления к спасению человечества, подобно тому, как Иоанн Предтеча подготовил Христу пути земного служения через проповедническую деятельность и Крещение.

В третьем регистре жертвенника показана процессия ангелов и святых архиереев. Разворот их фигур к центру апсиды указывает на существовавшую здесь ранее композицию «Поклонение Жертве» с образом жертвенного Агнца в центре, который, скорее всего, размещался в откосе окна. Идейный замысел этого сюжета также связан с литургической тематикой — в нем показан собственно чин проскомидии, совершаемый в жертвеннике, в котором принимают участие не только священнослужители, но и небесные силы и святые архиереи. Таким образом показан идеальный небесный замысел Божественной литургии, в котором земная служба соединяется с небесной. Во второй четверти — середине XVII в. «Поклонение Жертве» входит в состав большинства росписей жертвенников²², следуя древней традиции оформления

- 19 Образ Иоанна Предтечи в конхе жертвенника присутствует в росписях собора Чудова монастыря (?) (1633–1634), Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (1635), Успенского собора Московского Кремля (в приделе Петра и Павла) (1642–1643), Рождественского собора Пафнутьево-Боровского монастыря (1644), Успенского собора Княгинина монастыря (1647–1648) и Троицкого собора Калязина монастыря (1654). В ряде других памятников образ Крестителя также включен в программу росписи жертвенника, однако располагается он в других местах. Так, в ярославской церкви Николы Надеина (1640) Креститель изображен в люнете над конхой, а в церкви Ризоположения (1644) — в северном люнете восточной стены.
- 20 Так, образ Крестителя в конхе жертвенника присутствует во многих стенописях XVI в. — в соборе Ферапонтова монастыря (1502), соборе Возмищенского монастыря (40-е гг. XVI в.), Благовещенском соборе Московского Кремля (после 1547), Спасо-Преображенском соборе в Ярославле (1563–1564) и Смоленском соборе Новодевичьего монастыря (1598).
- 21 Этой традиции следуют росписи Рождественского собора Снетогорского монастыря (1313), Успенского собора на Городке (около 1400), Успенского собора во Владимире (1408) и Рождественского собора Возмищенского монастыря (40-е гг. XVI в.).
- 22 Сцена «Поклонение Жертве» встречается в росписях жертвенников ярославской церкви Николы Надеина (1640), Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (1641), Рождественского собора Пафнутьево-Боровского монастыря (1644), Успенского собора Княгинина монастыря (1647–1648), Троицкого собора Калязина монастыря (1654) и Архангельского собора Московского Кремля (1652–1666).

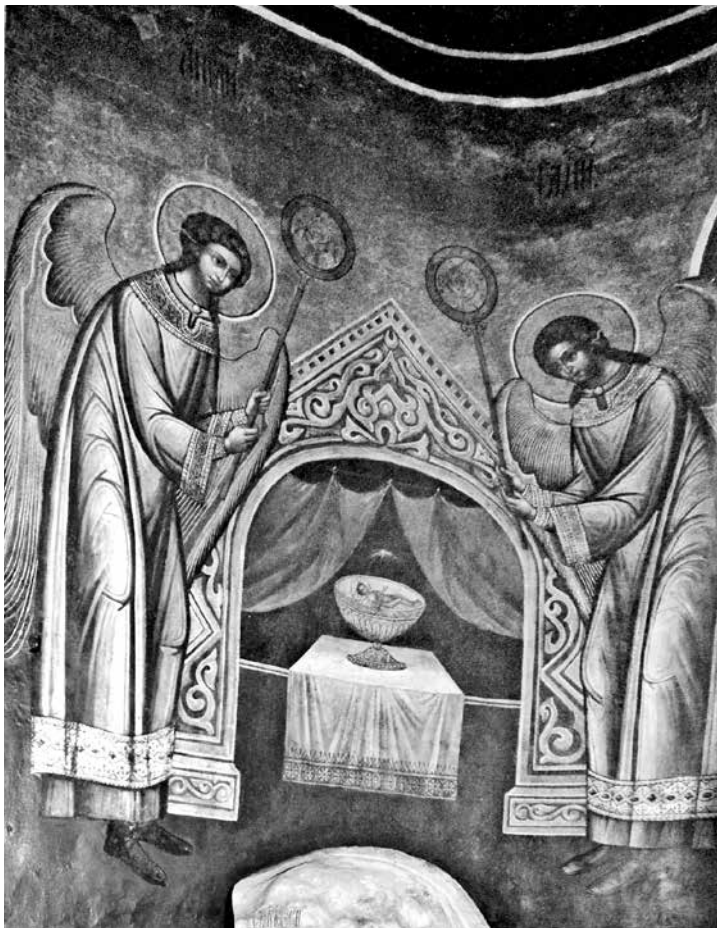


ил. 7 Цикл жития Николая Чудотворца. Роспись диаконника Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря. 1649–1650 (?), под записью 1872–1873. Фото Д. А. Седова, 2012
 fig. 7 The vita cycle of Saint Nicholas. The painting of the southern apse of the Nativity Cathedral at the Savvino-Storozhevsky Monastery. 1649–1650 (?), under the pictorial layer of 1872–1873. Photo by D. Sedov, 2012

этого пространства сюжетами на литургическую тему. Очевидно, существующая роспись жертвенника воспроизводит стенопись середины XVII в., которая, в свою очередь, могла основываться на более древней программе.

Стенопись диаконника посвящена святителю Николаю Чудотворцу [ил. 7]. В конхе помещен его поясной образ, в своде и регистре под конхой — сцены жития святого²³. Древний обычай размещения в южных апсидах житийных

- 23 В состав житийного цикла Николая Чудотворца входят семь композиций: «Рождество святителя Николая» и «Отдание во учение» — в своде, «Крещение святителя Николая» — в западном люнете, «Поставление в епископы», «Явление святителя Николая спящему императору Константину», «Возвращение из плена Василия, сына Агрикова» и «Перенесение мощей святителя Николая в Бари» — в регистре под конхой.



ил.8 Поклонение Жертве. Роспись третьего регистра диаконника Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря. 1649–1650 (?), под записью 1872–1873. Фото 2015

fig.8 The Adoration of the Sacrifice. The painting of the third register of the southern apse of the Nativity Cathedral at the Savvino-Storozhevsky Monastery. 1649–1650 (?), under the pictorial layer of 1872–1873. Photo 2015

циклов святых чаще всего связан с устройством в них придельных церквей. Особую популярность эта традиция получила в XVI в., что отразилось на декорации диаконников во многих храмах этого периода²⁴. Однако в памятниках второй четверти — середины XVII в. житийные циклы, соответствующие посвящению приделов в южных апсидах, встречаются только в соборе

24 Житийные циклы в диаконниках, где были устроены придельные церкви, встречаются в росписях Рождественского собора Ферапонтова монастыря (1502), Рождественской церкви Возмищенского монастыря (40-е гг. XVI в.), Благовещенского собора Московского Кремля (после 1547), Покровского (Троицкого) собора Александровской слободы (1570-е), Смоленского собора Новодевичьего монастыря (1598), Благовещенского собора Сольвычегодска (1600).

Пафнутьево-Боровского монастыря, где представлены сцены жития Феодора Стратилата, а также в Архангельском соборе Московского Кремля, где находится житийный цикл Иоанна Предтечи [Кавельмахер, 2002. С.124]. При этом житийный цикл святителя Николая в диаконнике, кроме росписи Рождественского собора, больше нигде не встречается. Между тем он присутствует в памятниках XVI в. — в росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря (1502) [Нерсисян, 2009. С.235–250], где также существовала отдельная церковь [Шалина, 2005. С.163], а также в росписи Покровского (Троицкого) собора Александровской слободы (1570-е) [Сорокатый, 1997. С.358–373]. Наличие цикла жития святителя Николая в росписи диаконника изучаемого памятника указывает на то, что в нем также могла быть устроена придельная церковь. Доказательством тому служат, во-первых, записи в монастырских документах XVI в., в которых обитель именуется как «дом Пречистой на Сторожах, да чудотворца Николы, да преподобного Саввы» [Саввин Сторожевский монастырь, 1992. № 25–27. С.48, 50–51], во-вторых, архитектурные особенности самого помещения, где на северной стене имеется большая ниша с фреской «Се Агнец»²⁵, которая могла предназначаться для совершения проскомидии, и в-третьих, наличие в центральном регистре композиции «Поклонение Жертве», которая обычно располагается в жертвеннике и связана с чином проскомидии^[ил.8]. Однако, как отмечает В.М. Пустовалов, просуществовал придел в качестве самостоятельной церкви только до середины XVII в. — с этого времени сведений о нем уже не имеется [Пустовалов, 1998. С.327]²⁶. Это обстоятельство указывает на то, что существующая роспись диаконника может повторять не только роспись середины XVII в., но и первоначальную программу.

В цокольном ярусе всего алтарного пространства помещен ряд подвесных пелен, который украшен различными орнаментальными мотивами. В центральной апсиде весь ряд находится под записью, в жертвеннике и диаконнике сохранились фрагменты, живописный слой которых принадлежит к середине XVII в. Кроме того, в северной апсиде имеются небольшие участки с живописью первой трети XV в. На одном из них видна надпись, вероятно, текст молитвы [Андрей Рублёв, 2010. С.571], на другом сохранился фрагмент орнаментированного медальона [Орлова, 2004. С.245–247]. Последние указывают на то, что древняя живопись действительно существовала в алтарном пространстве.

25 Живопись в нише относится к слою 1649–1650 гг.

26 Упразднение Никольского придела в Рождественском соборе могло быть связано с ликвидацией древних престолов в придельных церквях при патриархе Никоне, о чем свидетельствует в своей челобитной Никита (Пустосвят): «Да онъ же Никонъ, бывший патриархъ, изо многихъ церквей Божиихъ въ пределахъ престолы изломал, да и прочимъ святителемъ повелелъ такожь творити, и по престолнымъ темъ местомъ велелъ безъ боязни ходить, иные престолы и въ помость слать...» [Материалы для истории, 1878. С.139–140]. Как полагает А.С. Преображенский, то же произошло и с Похвальским приделом в южном алтарном пространстве Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. По мнению автора, придел был упразднен в период с 1680 по 1745 г. [Преображенский, 2014. С.23–27].

Таким образом существующая поздняя живопись алтаря Рождественского собора в целом воспроизводит программу 1649–1650 гг. При этом архаичность состава и распределения сюжетов в росписи середины XVII в. находят параллели лишь в тех памятниках монументальной живописи второй четверти — середины XVII в., которые повторяют более древние ансамбли. Таким аналогом прежде всего оказывается роспись Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря 1635 г., которая заменила фрески 20-х гг. XV в. В ее состав также входят композиции «Похвала Богородице», «Причащение апостолов», святительский ряд и сцены Страстного цикла. Кроме того, известно, что в Рождественском соборе существовала живопись рублёвского времени, которая, следуя практике повторения древних программ во второй четверти — середине XVII в., могла быть повторена в слое 1649–1650 гг., в связи с чем можно предположить, что живопись эпохи царя Алексея Михайловича воспроизводит древний ансамбль. Между тем в середине XVII в. были сделаны некоторые изменения и дополнения: в составе святительского ряда появились образы митрополитов московских, Сергия Радонежского и Саввы Сторожевского, а на надстроенной алтарной преграде — композиция «Союзом любви свяжем апостоли». Возможно, тогда же между двумя сценами Причащения апостолов появилась композиция «Предста Царица» (хотя не исключено, что и она восходит к декорации XV в.). Впрочем, эти изменения не слишком сильно влияют на содержание алтарной росписи, замысел которой вписывается в традиции XV–XVI вв. Подтверждение или опровержение полученных выводов станет возможным только после полного раскрытия живописного слоя 1649–1650 гг., однако они могут стать опорой для осмысления росписи Рождественского собора как памятника позднесредневекового периода, повторяющего ансамбль рублёвской эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрей Рублёв. Подвиг иконописания. К 650-летию великого художника / Сост. Г.В. Попов, Б.Н. Дудочкин, Н.Н. Шередега. М.: Красная площадь, 2010. 621 с.
- Андрейчук И.Н. Иконография сохранившейся алтарной росписи церкви Благовещения Псково-Печерского монастыря (XVI в.) // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 30. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный ун-т, 2018. С. 66–77.
- Бетин Л.В., Шередега В.И. Алтарная преграда Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря // Реставрация и исследования памятников культуры. М.: Стройиздат, 1982. Вып. 2. С. 52–55.
- Брюсова В.Г. Андрей Рублёв. М.: Изобразительное искусство, 1995. 156 с.
- Вздорнов Г.И. К архитектурной истории Саввино-Сторожевского монастыря // Памятники культуры: исследование и реставрация. Вып. 3. М.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 110–122.
- Гейдор Т.И. Судьба росписей Троицкого собора Троице-Макарьева монастыря города Калязина // Христианское зодчество. Новые материалы и исследования. М.: УРСС, 2004. С. 790–806.

- Грибкова А.И. Парные сцены «Рождество Христово» и «Успение Богородицы» в росписи собора Саввино-Сторожевского монастыря 1649–1650 гг.: место в программе и особенности иконографии // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 45. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2022. С. 45–63.
- Денисов Д.Д. Росписи Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире. М.: Вифания, 2021. 320 с.
- Кавельмахер В.В. О приделах Архангельского собора // Архангельский собор Московского Кремля. М.: Красная площадь, 2002. С. 123–160.
- Келлидзге Н.В. Иконографическая программа алтарных росписей московских храмов второй половины XVI века // Византизм и мир: искусство Константинополя и национальные традиции: сб. ст. М.: Северный Паломник, 2005. С. 621–646.
- Кондрашина В.А. «Свет мой, помощник и заступник чудотворец Савва» (прославление прп. Саввы Сторожевского во второй половине XVII в.) // Саввинские чтения, 2006. Сб. тр. науч. конф. по истории Звенигородского края. М.: Северный паломник, 2007. С. 23–49.
- Лосев С.П. О реставрации в Рождественском соборе Саввино-Сторожевского монастыря // Православное искусство и Саввино-Сторожевский монастырь. Материалы науч. конф., посвященных 600-летию Саввино-Сторожевского монастыря, 17 декабря 1997 г. и 22 сентября 1998 г. М., 1999. С. 88–89.
- Материалы для истории раскола за первое время его существования, издаваемые Братством Св. Петра Митрополита / Под ред. Н. Субботина. Т. 4: Историко и догматико-полемические сочинения первых расколоучителей. Ч. 1. М., 1878. 314 с.
- Меркелова В.Н. Пафнутьево-Боровский Монастырь (Краткий обзор исследований и реставрации (1955–1975 гг.) // Реставрация и исследования памятников культуры. Вып. 2. М., 1982. С. 185–197.
- Нерсисян Л.В. Фрески Ферапонтова монастыря и система росписи русских храмов XV–XVI вв. // Древнерусское искусство. Идея и образ. Опыт изучения византийского и древнерусского искусства: Материалы междунар. науч. конф. 1–2 ноября 2005 г. М.: Северный паломник, 2009. С. 235–250.
- Орлова М.А. Орнамент в монументальной живописи Древней Руси. Конец XIII — начало XVI в. В 2 ч. М.: Северный паломник, 2004. Ч. 1. 496 с.
- Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы XV — начала XVI века. М.: Искусство, 1975. 336 с.
- Преображенский А.С. Придел Похвалы Богородицы Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря: время возникновения, функции и убранство // Сергей Радонежский и русское искусство второй половины XIV — первой половины XV века в контексте византийской культуры. Тез. докл. междунар. науч. симпозиума 10–12 ноября 2014 г. М., 2014. С. 23–27.
- Пустовалов В.М. Основные этапы строительства Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря // Звенигород за шесть столетий: сб. ст. / Под ред. В.А. Кондрашиной, Л.А. Тимошиной. М.: УРСС, 1998. С. 323–347.
- Саввин Сторожевский монастырь в документах XVI века (из собраний ЦГАДА). М., 1992. 94 с.
- Саенкова Е.М. О некоторых особенностях иконографии Великого входа в древнерусском монументальном искусстве // Искусство христианского мира: сб. ст. Вып. 8. М., 2004. С. 144–151.
- Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С. История древнерусской живописи. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2007. 752 с.
- Седов Д.А. Настенные росписи Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря // Саввинское слово. Звенигород, 2017. № 15. С. 84–93.
- Смирнов С.К. Историческое описание Саввино-Сторожевского монастыря. М.: Сенатская тип., 1846. 124 с.

- Сорокатый В.М. О датировке росписи собора Чуда Архангела Михаила в Хонех Московского Чудова монастыря // Искусство средневековой Руси / Отв. ред. Л.А. Щенникова (Материалы и исслед. / Гос. историко-культурный Музей-заповедник «Московский Кремль»; 12). М., 1999. С. 181–198.
- Сорокатый В.М. Роспись Троицкой (ныне Покровской) церкви Александровской слободы // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 358–373.
- Успенский А.И. История стенописи Успенского собора в Москве // Древности. Труды Имп. Московского археологического общества. Т. 19. Вып. 3. М.: Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1902. С. 47–70.
- Федорычева Е.А. Церковь Николы Надеина в Ярославле. М.: Северный паломник, 2003. 104 с.
- Чураков С.С. Отражение рублёвского плана росписи в стенописи XVII в. Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры // Андрей Рублёв и его эпоха: сб. ст. / Под ред. М.В. Алпатов. М., 1971. С. 194–212.
- Шалина И.А. Летописная запись Дионисия и особенности росписей боковых нефов собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское и православное искусство. Вторая половина XV — начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря: сб. ст. М.: Северный паломник, 2005. С. 163–189.
- Яснова Л.Ю. Об истории реставрации настенной живописи и икон иконостаса 1650-х годов собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря: 1959–1979 годы // Звенигород за шесть столетий: сб. ст. / Под ред. В.А. Кондрашиной, Л.А. Тимошиной. М.: УРСС, 1998. С. 406–410.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Роспись алтаря Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря: отражение древней программы в стенописи XIX века

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Грибкова Анна Ивановна — научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, Российская Федерация, 125009; древлехранитель, Калужское епархиальное управление, ул. Набережная, д. 4, Калуга, Российская Федерация, 248000. gribkovanna@list.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена малоизученной росписи Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря. Рассмотрена роспись алтаря, которая находится под записью 1872–1873 гг. и, вероятно, повторяет стенопись 1649–1650 гг. Сюжетный состав позднего живописного слоя находит связь не столько с памятниками второй четверти — середины XVII в., сколько с ансамблями XIV–XVI вв. На это указывают композиции «Похвала Богоматери», «Причащение апостолов», святительский ряд и сцены Страстного цикла в центральной алтарной апсиде, сцены жития Иоанна Предтечи в жертвеннике, а также житийные сцены Николая Чудотворца в диаконнике. Близким аналогом алтарной росписи Рождественского собора оказывается только стенопись Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря 1635 г., которая воспроизводит программу 20-х гг. XV в. Анализ состава существующей росписи алтаря Рождественского собора указывает на повторение программы 1649–1650 гг., а целый ряд архаичных признаков может свидетельствовать о ее связи с ансамблем первой трети XV в.

Ключевые слова

Монументальная живопись, древнерусское искусство, русское искусство позднего Средневековья, русское искусство XVII в., Звенигород.

TITLE

The wall painting of the altar of the Nativity Cathedral at the Savvino-Storozhevsky Monastery: the reflection of the ancient program in the painting of the 19th century

AUTHOR

Gribkova, Anna Ivanovna — researcher, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky per., 125009 Moscow, Russian Federation; curator of antiquities, Kaluga Diocese, 4 Naberejnaya ul., 248000 Kaluga, Russian Federation. gribkovanna@list.ru

ABSTRACT

The article is devoted to the insufficiently explored monumental painting of the Cathedral of Nativity of Theotokos in Savvino-Storozhevsky Monastery. The article examines the painting of the altar, which is located under the record of 1872–1873, and probably repeats the murals of 1649–1650. The subjects of the late pictorial layer are connected not so much with the monuments of the second quarter — the middle of the 17th century, but with the ensembles of the 14th–16th centuries. This is indicated by the compositions *The Praise of the Theotokos*, *The Communion of the Apostles*, *The Holy of Row* and compositions from the cycle of *The Passion of Christ* in the central altar conch, scenes from the life of Saint John the Baptist in the northern apse of the altar and scenes from the life of Saint Nicholas in the deacon. The only close analogue to the painting of the altar of the Cathedral of Nativity of Theotokos is the painting of the Trinity Cathedral at the Trinity-Saint Sergius Monastery in 1635, which reproduces the program of the 20s of the 15th century. Analysis of the existing painting of the altar of the Nativity Cathedral indicates a repetition of the program of 1649–1650, and a number of archaic features may indicate its connection with the ensemble of the first third of the 15th century.

KEYWORDS

Monumental painting, Old Russian art, Russian art of the late Middle Ages, Russian art of the 17th century, Zvenigorod.

REFERENCES

- Andreichuk I.N. Iconography of the surviving altar painting of the Church of the Annunciation of the Pskov-Pechersky Monastery (16th century). *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo humanitarnogo universiteta. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva (Bulletin of the Orthodox Saint Tikhon's Humanitarian University. Series V: Questions of the History and Theory of Christian Art)*. Moscow, Pravoslavnyi Sviato-Tikhonovskii humanitarnyi universitet Publ., 2018, vol. 30, pp. 66–77 (in Russian).
- Betin L.V., Sheredega V.I. Altar barrier of the Nativity Cathedral of the Savvino-Storozhevsky Monastery. *Restavratsiia i issledovaniia pamiatnikov kul'tury (Restoration and research of cultural monuments)*. Moscow, Stroizdat Publ., 1982, vol. 2, pp. 52–55 (in Russian).
- Briusova V.G. *Andrei Rublev (Andrei Rublev)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1995, 156 p. (in Russian).
- Churakov S.S. Reflection of Rublev's painting plan in the murals of the 17th century the Holy Trinity Sergius Lavra. *Andrei Rublev i ego epokha. Sbornik statei (Andrei Rublev and his era. Collection of articles)*, ed. by M.V. Alpatov. Moscow, 1971, pp. 194–212 (in Russian).
- Denisov D.D. *Rospisi Uspenskogo sobora Kniaginina monastiria vo Vladimire (Paintings of the Cathedral of the Death of Theotokos of the Knyaginina Monastery in Vladimir)*. Moscow, Vifaniia Publ., 2021, 320 p. (in Russian).
- Fedorycheva E.A. *Cerkov' Nikol'y Nadeina v Jaroslavle (Church of Saint Nicholas Nadein in Yaroslavl)*. Moscow, Severnyj palomnik Publ., 2003. 104 p. (in Russian).
- Geidor T.I. The fate of the paintings of the Trinity Cathedral of the Trinity-Makaryev Monastery in Kalyazin. *Khristianskoe zodchestvo. Novye materialy i issledovaniia (Christian*

- architecture. *New materials and research*). Moscow, URSS Publ., 2004, pp. 790–806 (in Russian).
- Gribkova A.I. Paired compositions “Birth of Christ” and “Death of Theotokos” on monumental painting of the Cathedral of Nativity of Theotokos in Savvino-Storozhevsky Monastery (1649–1650): The Role in the Programme and Features of Iconography. *Vestnik Pravoslav'nogo Sviato-Tikhonovskogo humanitarnogo universiteta. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* (Bulletin of the Orthodox Saint Tikhon's Humanitarian University. Series V: Questions of the History and Theory of Christian Art). Moscow, Pravoslavnyi Sviato-Tikhonovskii humanitarnyi universitet Publ., 2022, vol. 45, pp. 45–63 (in Russian).
- Iasnova L.Iu. On the history of the restoration of the wall paintings and icons of the iconostasis of the 1650s of the Cathedral of the Nativity of the Virgin Mary of the Savvino-Storozhevsky Monastery: 1959–1979. *Zvenigorod za shest' stoletij. Sbornik statej (Zvenigorod for six centuries. Collection of articles)*, ed. by V.A. Kondrashina, L.A. Timoshina. Moscow, URSS Publ., 1998, pp. 406–410 (in Russian).
- Kavel'makher V.V. About the chapels of the Archangel Cathedral. *Arkhangel'skii sobor Moskovskogo Kremliia* (The Archangel Cathedral of the Moscow Kremlin). Moscow, Krasnaia ploshchad' Publ., 2002, pp. 123–160 (in Russian).
- Kondrashina V.A. “Light of Mine, Helper and Defender, the Miracle-Worker Savva” (Glorification of Savva Storozhevsky in the second half of the 17th century). *Savvinskie chteniia 2006. Sbornik trudov nauchnoi konferentsii po istorii Zvenigorodskogo kraia* (Savvinsky Readings 2006. Collection of Works from the Scientific Conference on the History of Zvenigorod Region). Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2007, pp. 23–49 (in Russian).
- Kondrashina V.A., Lukichev M.P., Nazarov V.D., Tikhoniuk I.A. (eds.). *Savvin Storozhevskii monastyr' v dokumentakh XVI veka (iz sobranii Tsentral'nogo gosudarstvennogo arkhiva drevnikh aktov)* (Savvin Storozhevsky Monastery in documents of the 16th century (from the collections of the Central State Archive of Ancient Acts)). Moscow, 1992. 94 p. (in Russian).
- Kvlividze N.V. Iconographic program of altar paintings of Moscow Churches of the second half of the 16th century. *Vizantiiskim mir: iskusstvo Konstantinopolia i natsional'nye traditsii* (Byzantine World: art of Constantinople and national traditions). Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2005, pp. 621–646 (in Russian).
- Losev S.P. On the restoration of the Nativity Cathedral of the Savvino-Storozhevsky Monastery. *Pravoslavnoe iskusstvo i Savvino-Storozhevskii monastyr'. Materialy nauchnykh konferentsii, posviashchennykh 600-letiiu Savvino-Storozhevskogo monastyria, 17 dekabria 1997 i 22 sentiabria 1998* (Orthodox Art and the Savvino-Storozhevsky Monastery. Materials of the scientific conferences dedicated to the 600th anniversary of the Savvino-Storozhevsky Monastery, December 17, 1997 and September 22, 1998). Moscow, 1999, pp. 88–89 (in Russian).
- Merkelova V.N. Paphnuevo-Borovsky Monastery (A brief overview of research and restoration (1955–1975). *Restavratsiya i issledovaniya pamyatnikov kul'tury* (Restoration and research of cultural monuments). Moscow, 1982, vol. 2, pp. 185–197 (in Russian).
- Nersesian L.V. Frescoes of the Ferapontov Monastery and the system of painting Russian churches of the 15th–16th centuries. *Drevnerusskoe iskusstvo. Ideia i obraz. Opyty izucheniia vizantiiskogo i drevnerusskogo iskusstva: Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 1–2 noiabria 2005* (Old Russian Art. Idea and Image. Experiments in the Study of Byzantine and Old Russian Art: Proceedings of the International Scientific Conference, November 1–2, 2005). Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2009, pp. 235–250 (in Russian).
- Orlova M.A. Ornament v monumental'noi zhivopisi Drevnei Rusi. *Konets XIII — nachalo XVI veka* (Ornament in monumental painting of Ancient Rus'. Late 13th — early 16th century). Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2004, vol. 1, 496 p. (in Russian).
- Popov G.V. *Zhivopis' i miniatura Moskvy XV — nachala XVI veka* (Painting and miniatures of Moscow of the 15th — early 16th centuries). Moscow, Iskusstvo Publ., 1975, 336 p. (in Russian).
- Popov G.V., Dudochkin B.N., Sheredega N.N. (eds.). *Andrei Rublev. Podvig ikonopisaniia. K 650-letiiu velikogo khudozhnika* (Andrei Rublev. The feat of icon painting. On the 650th

- anniversary of the great painter). Moscow, Krasnaia ploshchad' Publ., 2010, 621 p. (in Russian).
- Preobrazhenskii A.S. Chapel of the Praise of the Mother of God of the Trinity Cathedral of the Trinity-Sergius Monastery: time of origin, functions and decoration. *Sergii Radonezhskii i russkoe iskusstvo vtoroi poloviny XIV — pervoi poloviny XV veka v kontekste vizantiiskoi kul'tury. Tezisy dokladov mezhdunarodnogo nauchnogo simpoziuma 10–12 noiabria 2014* (Sergius of Radonezh and Russian Art of the second half of the 14th — first half of the 15th century in the Context of Byzantine Culture. Abstracts of the International Scientific Symposium, November 10–12, 2014). Moscow, 2014, pp. 23–27 (in Russian).
- Pustovalov V.M. The main stages of construction of the Cathedral of Nativity of Theotokos in Savvino-Storozhevsky Monastery. *Zvenigorod za shest' stoletij. Sbornik statej (Zvenigorod for six centuries. Collection of articles)*, ed. by V.A. Kondrashina, L.A. Timoshina. Moscow, URSS Publ., 1998, pp. 323–347 (in Russian).
- Saenkova E.M. On some features of the iconography of the Great Entrance in Old Russian Monumental Art. *Iskusstvo khristianskogo mira. Sbornik statej* (Art of the Christian World. Collection of articles). Moscow, 2004, vol. 8, pp. 144–151 (in Russian).
- Sarab'ianov V.D., Smirnova E.S. *Istoriia drevnerusskoi zhivopisi* (History of Old Russian Painting). Moscow, Pravoslavnyi Sviato-Tikhonovskii humanitarnyi universitet Publ., 2007, 752 p. (in Russian).
- Sedov D.A. Wall paintings of the Nativity Cathedral of the Savvino-Storozhevsky Monastery. *Savvinskoe slovo* (Savvinsky word). Zvenigorod, 2017, no. 15, pp. 84–93 (in Russian).
- Shalina I.A. The chronicle record of Dionysius and the features of the paintings of the side naves of the Cathedral of the Ferapontov Monastery. *Drevnerusskoe i posviziantskoe iskusstvo. Vtoraia polovina XV — nachalo XVI veka. K 500-letiiu rospisi sobora Rozhdestva Bogoroditsy Ferapontova monastyria. Sbornik statei* (Old Russian and Post-Byzantine Art. Second half of the 15th — early 16th century. On the 500th Anniversary of the Painting of the Cathedral of the Nativity of the Virgin Mary of the Ferapontov Monastery. Collection of articles). Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2005, pp. 163–189 (in Russian).
- Smirnov S.K. *Istoricheskoe opisanie Savvino-Storozhevskogo monastyria* (Historical description of the Savvino-Storozhevsky Monastery). Moscow, 1846, 124 p. (in Russian).
- Sorokatyi V.M. On the dating of the painting of the Cathedral of the Miracle of Archangel Michael in Khonekh of the Moscow Chudov Monastery. *Iskusstvo srednevekovoi Rusi. Materialy i issledovaniia. Gosudarstvennyi istoriko-kul'turnyi Muzei-zapovednik “Moskovskii Kreml'”* (Art of Medieval Rus'. Materials and Research. State Historical and Cultural Museum-Reserve “Moscow Kremlin”). Moscow, 1999, vol. 12, pp. 181–198 (in Russian).
- Sorokatyi V.M. Painting of the Trinity (now the Intercession of the Virgin Mary) Church in the Aleksandrovskaia Sloboda. *Drevnerusskoe iskusstvo. Issledovaniia i atributsii* (Old Russian Art. Research and attributions). Saint Petersburg, 1997, pp. 358–373 (in Russian).
- Subbotin N. (ed.). *Materialy dlia istorii raskola za pervoe vremia ego sushchestvovaniia, izdavaemye Bratstvom Sviatogo Petra Mitropolita. T. 4. Istoriko i dogmatiko-polemicheskie sochineniia pervykh raskolouchitelei* (Materials for the history of the schism during the first period of its existence, published by the Brotherhood of Saint Peter the Metropolitan, vol. 4. Historical and dogmatic-polemical works of the first schismatic teachers). Moscow, 1878, no. 1, 314 p. (in Russian).
- Uspenskii A.I. History of the murals of the Assumption Cathedral in Moscow. *Drevnosti. Trudy Imperatorskogo Moskovskogo arkheologicheskogo obshchestva* (Antiquities. Works of the Imperial Moscow Archaeological Society). Moscow, Tovarishchestvo tipografii A.I. Mamontova Publ., 1902, vol. 19, no. 3, pp. 47–70 (in Russian).
- Vzdornov G.I. On the architectural history of the Savvino-Storozhevsky Monastery. *Pamiatniki kul'tury: issledovanie i restavratsiia* (Cultural monuments: research and restoration). Moscow, Akademiia nauk Soiuzu Sovetskikh Sotsialisticheskikh Respublik Publ., 1961, vol. 3, pp. 110–122 (in Russian).

Казанский собор на Красной площади. К вопросу об источниках сведений о его реставрации 1920-х годов*

© 2025

УДК 72.025-4(470-25)
ББК ББК 85.11(2)л6
0.52

Поступила в редакцию 02.04.2025

Казанский собор на Красной площади является одним из ключевых памятников архитектуры, образы которых соединяются в общественном восприятии с трагедией отечественной культуры 1920–1930-х гг.

Его длительная реставрация в 1920-е гг. [Щенков, 2004. С. 156–158] и последующая символическая гибель, особенности личности П.Д. Барановского стали источником огромного количества домыслов, искажающих реальное знание о соборе и его истории в советское время. После археологических изысканий, проведенных под руководством Л.А. Беляева, стала понятна возможность воссоздания памятника на прежнем месте, которое было проведено О.И. Журиным на волне общественного и религиозного подъема. Однако, к сожалению, эти работы не нашли должного отражения в научных публикациях, что не прибавило ясности в истории этого храма в XX в. В настоящее время сложился определенный парадокс, что сейчас мы, имея перед глазами воссозданный собор, обладаем недостаточной информацией о его реставрации и исследованиях П.Д. Барановского — вероятно, меньшей, чем та, которой располагали авторы проекта 1990-х. Это существенно осложняет исследование архитектуры Казанского собора с позиций исторической достоверности и не дает полной картины реставрации этого памятника — одной из знаковых для 1920-х гг.

Целью данной статьи является суммирование существующего в настоящее время корпуса источников, который может стать реальной основой для написания истории реставрации памятника в советское время, рассказать об источниках его воссоздания, таким образом указать направления дальнейших исследований.

* Автор выражает благодарность Ю.В. Тарабарину за помощь при подготовке текста.

Основой для изучения истории реставрации Казанского собора в первую очередь могли бы стать материалы самого П.Д. Барановского, работавшего над памятником в 1920-е гг. и, видимо, собиравшего материалы о нем впоследствии. Однако в обширном архиве реставратора, который хранится в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры имени А.В. Щусева (далее — Музей архитектуры им. А.В. Щусева), нет ни одного документа, освещающего эту историю, хотя материалы по другим московским объектам, которыми он занимался: церковь Николы в Мясниках, церковь Параскевы Пятницы и палаты Голицына в Охотном Ряду, памятники Симонова и Андроникова монастырей и другие, сохранились довольно комплексно. П.Д. Барановский вообще достаточно скрупулезно собирал материалы, как собственного авторства, так и все, что относилось к истории объекта: чертежи, кроки, фотографии, документы, выписки из источников и периодической печати. Полное отсутствие документов об этом памятнике не может подтвердить и известную легенду, что П.Д. Барановский, приезжая каждый день из Александрова, где он должен был жить по условиям освобождения из лагеря, успел обмерить собор во время его сноса в 1936 г. [Барановская, 1996. С. 270; Беляев, Павлович, 1993. С. 79].

По отдельным публикациям известно, что материалы по собору П.Д. Барановским были переданы О.И. Журину, который опираясь на них работал над восстановлением храма [Журин, 1994. С. 2–5; Журин, Мокеев, 1988. С. 222–226]. Однако в настоящий момент не существует ни этих материалов¹, ни их подробного описания, лишь некоторые скудные данные приведены в статье О.И. Журина и Г.Я. Мокеева. Там указано, что среди материалов П.Д. Барановского были обмеры только самого собора и его северного придела, в том числе планы «первого и второго этажей», как они названы в публикации, а также графическая реконструкция южного фасада, которая была опубликована [Журин, Мокеев, 1988. С. 222–226].

Прежде всего можно было бы предположить, что документы о реставрации Казанского собора могли сохраниться также в архиве ЦГРМ, куда П.Д. Барановский как сотрудник учреждения должен был сдавать свои наработки. Рукописная часть этого архива через Научно-технический архив Академии архитектуры СССР в 1950-е гг. попала в ЦГАМ и ныне хранится там с шифром Р-1². Однако в описи фонда дело под заголовком «Казанский собор», как, впрочем, и архивные дела по многим известным московским памятникам, числится выбывшим. Тем не менее в этом фонде находятся годовые протоколы ЦГРМ, где содержатся краткие сведения о работе П.Д. Барановского над реставрацией собора с 1925 по 1933 г.³, которые могут быть привлечены для дальнейшего исследования. В графической части фонда ЦГРМ, фрагментарно сохранившейся в коллекции Музея архитектуры им. А.В. Щусева, материалов

1 Со слов О.И. Журина, сказанных автору настоящего текста, материалы были, вероятно, утрачены во время переезда мастерской ВООПИК из Крутицкого подворья в 1990-е гг.

2 ЦГАМ. Ф. Р-1.

3 ЦГАМ. Ф. Р-1. Оп. 1. Д. 8–16, 118.

по Казанскому собору нет. Вероятнее всего, они не были сданы архитектором и хранились в его личном архиве. Это косвенно подтверждается материалами проверки работ П.Д. Барановского комиссией Секции союза архитекторов ЦНРМ (Центральных научно-реставрационных мастерских) в связи с его выдвижением на присвоение звания Заслуженного деятеля искусства РСФСР, которая не выявила в государственных архивах материалов по этому памятнику⁴.

Таким образом, можно констатировать, что графические материалы архитектора, осуществившего реставрацию 1920-х гг. и лично зафиксировавшего элементы первоначального собора 1636 г. и позднейших перестроек в 1640-х гг. и в XVIII в., в настоящее время либо утрачены, либо недоступны исследователям и отсылка к ним как первоисточнику невозможна. Их отсутствие не позволяет ответить не только на вопросы о существовавшем виде собора, но и на вопросы о нюансах его восстановления, например, исторической конструкции свода.

Необходимо заметить, что в настоящий момент известно несколько личных архивов архитекторов-реставраторов, в которых можно обнаружить материалы о Казанском соборе, вероятно, восходящие к обмерам и чертежам П.Д. Барановского. В собрании Музея архитектуры им. А.В. Щусева хранится несколько калек, выполненных Е.В. Трубецкой, которая скопировала их с материалов И.И. Казакевич, о чем есть отметка на самих листах. Среди материалов, скалькированных Е.В. Трубецкой, содержатся: южный фасад, поперечный и продольные разрезы, вид кокошников, часть плана и разрез главы⁵. К сожалению, к этим чертежам нет пояснительных документов, указывающих на первоисточник.

Сами материалы личного архива И.И. Казакевич ныне хранятся в Центральном государственном архиве Московской области (ЦГАМО) и немного более информативны. И.И. Казакевич в конце 1980-х — начале 1990-х гг. как сотрудник Мастерской № 13 Моспроект-2 имела отношение к разработке проекта восстановления собора, который являлся одной из альтернатив проекту О.И. Журина, и выполняла чертежи, основываясь на материалах проведенных раскопок и неких «обмерах 1930-х гг.», которые фигурировали в проектном задании как имеющиеся материалы⁶. Среди ее архива есть светокопия с «реконструкцией собора на 1930-е гг.», где изображен южный фасада храма с восстановленной П.Д. Барановским верхней частью и без крестов⁷. К сожалению, материалы И.И. Казакевич о Казанском соборе сохранились не комплексно, и для понимания ее участия в разработке проекта необходимо привлекать документы собственно Мастерской № 13.

Хотя эти разрозненные материалы реставраторов о Казанском соборе не сохранили прямого указания на первоисточник, но, с наибольшей долей вероятности, они являются копиями материалов П.Д. Барановского. Нужно отметить, что и Е.В. Трубецкая, и И.И. Казакевич знали П.Д. Барановского и взаимодействовали

4 РГАЛИ. Ф. 2620. Оп. 2. Д. 1846.

5 ГНИМА. КП оф 6341/78–83.

6 ЦГАМО. Ф. 2739. Оп. 1. Д. 125. Л. 3.

7 ЦГАМО. Ф. 2739. Оп. 1. Д. 126. Л. 5.

с ним во время обследования и спасения от сноса Белых и Красных палат на Пречистенке⁸, они обе могли иметь возможность для знакомства с его архивом.

Следующим важным блоком материалов, в котором могут содержаться сведения о реставрации Казанского собора в 1920-е гг., является комплекс архивных дел о воссоздании собора, выполненных в 1986–1993 гг. несколькими реставрационными организациями: Спецпроектреставрация, РМ Старина, Мастерская-13 Моспроект-2, ВООПИК⁹. Ранее эти материалы хранились в Департаменте культурного наследия города Москвы, а в настоящий момент находятся в ЦГАМ в отделе хранения научно-технической документации. Судя по описи, среди этих документов присутствуют историко-библиографические исследования, которые, вероятно, смогут дать дополнительные ответы на вопрос о том, что представляли материалы П.Д. Барановского и настолько они легли в основу реализованного проекта¹⁰. Также изучение этого комплекса сможет дать источники для описания истории разработки проектов воссоздания, которых было несколько, в том числе и альтернативный, не подразумевавший строительство собора как действующего храма, о чем сейчас практически неизвестно.

Кроме обмерных чертежей и документов архивные материалы П.Д. Барановского должны были содержать и фотографии собора, сделанные им в разные годы. И хотя в архиве реставратора материалы не сохранились, но негативы снимков, сделанных во время его работ, ныне хранятся в составе коллекции негативов ЦГРМ в Музее архитектуры им. А.В. Щусева. Они показывают вид памятника до начала реставрации, ход работы по раскрытию кокошников и облик храма после завершения работ¹¹, к сожалению, не все снимки имеют четкую датировку и нуждаются в дальнейшей аннотации. В коллекции негативов Музея архитектуры им. А.В. Щусева также сохранился снимок собора Н.Д. Виноградова, точно подписанный 15 августа 1929 г., на котором видно состояние церкви в этот момент¹².

Отдельного упоминания заслуживают хранящиеся в Музее архитектуры им. А.В. Щусева снимки сломки собора, сделанные Н.Я. Епанечниковым в 1936 г.¹³ На них запечатлена разборка трапезной части, главы и некоторые детали. Негативы были проданы Н.Я. Епанечниковым Музеем архитектуры Всесоюзной академии архитектуры в 1939 г. за 919 рублей, и являются на сей день единственным подтвержденным фактом фиксации разборки собора.

Отдельные уникальные снимки реставрации собора хранятся также в собрании Государственного исторического музея¹⁴ и Московского

8 Воспоминания Е.В. Трубецкой о спасении палат на стрелке Остоженки и Пречистенки // Сайт движения «Архнадзор». URL: <https://www.archnadzor.ru/2012/04/11/krasnoe-i-beloe> (дата обращения: 14.04.2025).

9 ЦГАМ. Ф. Т-125. Оп. 3. Д. 3424–3436.

10 В настоящее время доступ к этим материалам возможен только с разрешения собственника.

11 ГНИМА. КП оф 19/5192; 19/5196; 19/5198–5199; 19/6091–6099; 19/9503–9504.

12 ГНИМА. НФ-ОФ-1451/459.

13 ГНИМА. КП оф 803/20–35.

14 ГИМ. КП оф 79541/3252.

государственного объединенного художественного историко-архитектурного и природно-ландшафтного музея-заповедника¹⁵, но они не много дополняют к общей картине.

Таким образом, на основании этого краткого описания ныне известного комплекса материалов по истории реставрации 1920-х гг. и утраты Казанского собора на Красной площади, можно сделать несколько предварительных выводов, которые только намечают дальнейшие пути изучения истории этого храма. Графические материалы архива П.Д. Барановского в настоящий момент не поддаются не только убедительной реконструкции, но даже описанию их состава. По этой причине мы не можем точно говорить ни о степени изученности памятника самим П.Д. Барановским, ни о том, легли ли они в основу проекта воссоздания. Хотя и не вызывает сомнений использование этих материалов О.И. Журиным, разработавшим проект воссоздания храма. Ныне существующий комплекс материалов о воссоздании собора практически малоизучен ввиду недоступности, и введение его в научный оборот должно стать обязательной частью будущих изысканий об истории этого памятника. В настоящий момент наиболее верифицируемыми источниками об истории реставрации собора являются фотографические материалы и архивные документы, в комплексе дающие возможность описать реставрацию этого памятника в 1920-е гг.

15 МГОМЗ. КП-19726/379.

ЛИТЕРАТУРА

- Барановская О.П. Мой отец // Пётр Барановский. Труды, воспоминания современников / Сост. Ю.А. Бычков, О.П. Барановская, В.А. Десятников, А.М. Пономарёв. М.: Отчий дом, 1996. С. 263–271.
- Беляев А.Л., Павлович Г.А. Казанский собор на Красной площади. М.: Бизнес МН, 1993. 93, [5] с.
- Журин О.И. Казанский собор // Наука и жизнь. 1994. № 2. С. 2–5.
- Журин О.И., Мокеев Г.Я. Казанский собор на Красной площади Москвы в реставрации П.Д. Барановского // Архитектурное наследство. 1988. № 36. С. 222–226.
- Щенков А.С. Реставрационная практика в довоенный период // Памятники архитектуры в Советском Союзе: Очерки архитектурной реставрации / Под общ. ред. доктора архитектуры А.С. Щенкова. М.: Памятники исторической мысли, 2004. С. 156–158.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Казанский собор на Красной площади. К вопросу об источниках сведений о его реставрации 1920-х годов

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Оксенюк Анатолий Анатольевич — кандидат исторических наук, заместитель директора по научной работе, Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В. Щусева, ул. Воздвиженка, д. 5/25, Москва, Российская Федерация, 119019. oksenuk2@yandex.ru

А.А. Оксенюк

Казанский собор на Красной площади. К вопросу об источниках сведений...

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена обзору материалов о реставрации в 1920-е гг. Казанского собора на Красной площади. Основной вопрос — это обзор архивных материалов П.Д. Барановского, производившего реставрационные работы. Предпринята попытка указать на пути реконструкции ныне отсутствующих материалов П.Д. Барановского по другим источникам. В статье дан также обзор существующих фотоматериалов о реставрации и сносе этого памятника.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Казанский собор, П.Д. Барановский, архивные источники, реставрация, памятник архитектуры, воссоздание.

TITLE

Kazan Cathedral on Red Square. On the question of the sources of information about its restoration in the 1920s

AUTHOR

Oksenyuk, Anatoly Anatolyevich — Ph. D. (History), Deputy Director for Scientific Work. Schusev State Museum of Architecture, Vozdvizhenka St., 5/25, 119019 Moscow, Russian Federation. oksenuk2@yandex.ru

ABSTRACT

The article is devoted to a review of materials on the restoration of the Kazan Cathedral on Red Square in the 1920s. The main issue is a review of the archival materials of P.D. Baranovsky, who carried out the restoration work. An attempt has been made to point out ways to reconstruct the currently missing materials of P.D. Baranovsky from other sources. The article also provides an overview of the existing photographic materials on the restoration and demolition of this monument.

KEYWORDS

Kazan Cathedral on Red Square, P.D. Baranovsky, archival sources, restoration, architectural monument, reconstruction.

REFERENCES

- Baranovskaia O.P. My father. *Petr Baranovskii. Trudy, vospominaniia sovremennikov (Peter Baranovsky. Works and memoirs of contemporaries)*, comp. by Yu.A. Bychkov, O.P. Baranovskaya, V.A. Desyatnikov, A.M. Ponomarev. Moscow, Otchii dom Publ., 1996. pp. 263–271 (in Russian).
2. Beliaev L.A., Pavlovich G.A. *Kazanskii sobor na Krasnoi ploschchadi (Kazan Cathedral on Red Square)*. Moscow, Biznes MN Publ., 1993. 93 p. (in Russian).
3. Zhurin O.I. Kazan Cathedral. *Nauka i zhizn' (Science and Life)*, 1994, no. 2, pp. 2–5. (in Russian).
4. Zhurin O.I., Mokeev G.Ia. Kazan Cathedral on Moscow's Red Square in the restoration of P.D. Baranovsky. *Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage)*, 1988, no. 36, pp. 222–226 (in Russian).
5. Shchenkov A.S. Restoration practice in the pre-war period. *Pamiatniki arkhitektury v Sovetskoi soiuz: Ocherki arkhitekturnoi restavratsii (Architectural monuments in the Soviet Union: Essays on architectural restoration)*. Moscow, Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ., 2004, pp. 156–158 (in Russian).

А.Г. Авдеев

Храмоздатели Московской Руси

2. Храмоздатели церкви Максима Исповедника в Китай-городе: агиография, эпиграфика, генеалогия¹

Предлагаемая статья продолжает цикл работ, посвященный храмоздателям Московской Руси². Объектом исследования в ней является храм Максима Исповедника в Китай-городе, заново возведенный в конце 90-х гг. XVII в. [Сорок сороков, 1994. С. 45–47; № 15; Романенко, 2016. С. 739–741].

Источники, свидетельствующие о строительстве храма и храмоздателях, делятся на две группы. В первую группу входит составленное, вероятнее всего, в начале XVIII в. «Сказание о обретении и пренесении честных мощей святого и блаженного иже Христа ради уродивого Максима Московского и всеа России чудотворца», где содержатся важные подробности возведения этого памятника. Оно было открыто и кратко охарактеризовано В.О. Ключевским, который был знаком с ним по рукописи РГБ ОР. Ф. 256 (Собрание Н.П. Румянцева). № 364 [Ключевский, 1871. С. 245–246]. Данный памятник делится на две редакции: первая — на л. 329 об.–336, вторая — на л. 632–637 об. Первую редакцию предваряет «Сказание вкратце о житии и страдании святого и блаженного Максима, иже Христа ради уродивого Московского и всеа России чудотворца» (л. 326–329)³.

Во вторую группу входят три разновременные синодичные записи, тесно связанные с историей строительства церкви Максима Исповедника. Первые две — члена Гостиной сотни Максима Филипповича Верховина / Верховина — вырезаны на двух белокаменных плитах. Одна из них вмонтирована в северную стену центрального алтаря церкви Максима Исповедника в Китай-



ил. 1 Храм Максима Исповедника. Москва, Китай-город, улица Варварка. Фото Н.А. Найдёнова, начало XX в.

fig. 1 Maxim the Confessor Temple. Moscow, Kitay-gorod, Varvarka Street. Photo by N.A. Naydenov, early 20th century

городе (1699, CIR0935, Прилож. 1) [ил. 1]⁴. Вторая плита, от которой сохранилась только левая часть, — вмонтирована в откосе окна южного придела [ил. 2]. Обе плиты выполнены одним резчиком, и их содержание идентично. Третья синодичная запись — вдовы Максима Верховина / Верховина Наталии Фёдоровны — внесена в 1704 г. во Вкладную книгу Донского монастыря (Прилож. 2).

Главный престол древнего храма, построенного на Варварской улице, был посвящен свв. князьям Борису и Глебу. Позднее над могилой знаменитого московского юродивого Максима Блаженного († 1434) был построен придел во имя прп. Максима Исповедника⁵. Инициаторами строительства нового теплого храма с трапезной взамен обветшавшего выступили «благоговейные мужи» — члены Гостиной сотни — Максим Филиппов сын Верховинин / Верховитин и Максим Васильев сын Шаровников⁶. Оба, вероятно, таким образом хотели

1 Статья написана в рамках проекта «Corpus Inscriptionum Rossicarum / Свод русских надписей» при поддержке ПСТГУ, Университета Дмитрия Пожарского и Лаборатории RSSDA. Научный руководитель проекта — д.и.н., проф. А.Г. Авдеев, технический руководитель — Ю.М. Свойский (URL: <https://www.cir.rssda.su>).

2 Первую статью цикла см.: [Авдеев, 2024 а. С. 153–171; Авдеев, 2024 б. С. 138–141].

3 Планируется научное издание этого памятника поздней русской агиографии.

4 В источниках фамилия Максима Филипповича встречается в двух вариантах: Верховинин — в настенном синодике и официальных документах, Верховитин — во вкладной записи его вдовы и в «Сказании о обретении и пренесении честных мощей святого и блаженного иже Христа ради уродивого Максима Московского и всеа России чудотворца», о которых речь пойдет ниже.

5 О становлении почитания Максима Блаженного см.: [Мельник, 2014. С. 13–17].

6 О них см.: [Голикова, 1998. С. 349, 386].

почтить своих тезоименитых святых — либо прп. Максима Исповедника, либо Максима Блаженного.

В первой редакции «Сказания...» сообщается, что в первых числах декабря 1697 г. «на то церковное дело строения на чл҃ч҃х прип҃сы готовить р҃дѣнїѣ и прилѣжанїѣ тоѡ церковн слѣжн҃телеа цѣнно іерѣа іѡанна іѡсифова». К припасам обычно относили необходимые для строительства материалы — дерево, железо, кирпич, камень, песок, известь, возможно, различные инструменты и материал для их починки [Сперанский, 1930. С. 80, 150]. Одновременно член Гостиной сотни, ярославец Афанасий Михайлов сын Гурьев, заключил подряд на строительство с подмастерьем Приказа каменных дел, имя которого в «Сказании...» не названо. 14 апреля следующего года начали копать рвы для фундамента будущей церкви и разбирать старый храм. В ходе работ были обнаружены нетленные мощи Максима Блаженного, в связи с чем строительство было приостановлено до освидетельствования мощей патриархом Адрианом и переложения их в раку⁷. Новопостроенный храм был освящен 23 октября 1697 г., что подтверждается сведениями о получении антиминса 21 октября того же года⁸. В большой московский пожар 19 июня 1701 г.⁹, как свидетельствует вторая редакция «Сказания...», церковь выгорела и была заново освящена (обновлена) с положением нового антиминса 6 сентября 1702 г. [ил. 1]¹⁰.

Один из жертвователей, Максим Васильев сын Шаровников (отчество известно из «Сказания...» и Вкладной книги Костромского Анастасиина Богоявленского монастыря), был известен своим благочестием. Впервые он упоминается под 13 апреля 1671 г. как крестьянин Андреевской слободы, вотчины Богоявленской обители. В 1675/76 г. он пожертвовал в монастырь серебряное паникадило, оцененное в 100 руб. и позолотил на свои средства царские врата в соборном храме (на работу ушло золота и серебра на 15 руб.) [Алексеев, 2023. С. 289]. В 1682 г. по настоянию старосты Андреевской слободы Ф. Бачилова он был записан в Гостиную сотню [Голикова, 1998. С. 349, 379], но связи с Богоявленским монастырем не потерял. Уже в этом статусе Максим Шаровников в 1694/1695 г. выстроил в обители «на свои деньги вкладу над старыми каменными кельями каменные верхние две кельи с сенми и задними входами да над теми же каменными кельями деревянные кельи с сенми» [Алексеев, 2023. С. 290].

Согласно первой редакции «Сказания...» Максим Шаровников выделил 500 рублей «по своѣй дѣшѣ <...> ѡ своѣй праведнѣй пожн҃тковѣ»¹¹; вторая же редакция уточняет, что он «приказѡ по своѣй дѣшѣ в состроенїѣ чѣхъ стѣхъ церковнѣй

дѣлѣ дѣлѣхъ помяновенїа рѣднѣ своѣго пять сотѣхъ рѣклѣхъ»¹². Таким образом, вклад предназначался на помин души Максима Шаровникова и после его смерти был передан в храм Максима Исповедника его душеприказчиком Семёном Григорьевым сыном Саниным¹³. Это подтверждается датой первого освящения храма, а также документами из костромских монастырей. Так, кормовое поминовение Максима Шаровникова в Богоявленском монастыре совершалось 12 января [Алексеев, 2023. С. 289. Примеч. 282], а год смерти — 1697 — известен из Вкладной книги Костромской Ипатьевской обители¹⁴. В феврале этого года уже упоминавшийся душеприказчик Максима Шаровникова Семён Григорьев сын Санин сделал крупные вклады в костромские монастыри. В Богоявленский монастырь на кормовое поминовение он внес 30 пудов воска, оцененные в 150 руб., и 10 четвертей пшеницы [Там же. С. 290]. Более крупный вклад за запись Максима Шаровникова и его родителей в синодик получил Ипатьевский монастырь. Он состоял из 30 пудов воска (оцененных в 105 руб.), 2 рогож (38 пудов) соли и 10 четвертей пшеницы на просфоры¹⁵. Видимо, тогда же Семён Санин передал вклад Максима Шаровникова и в строящийся храм Максима Исповедника.

Максим Верховитин / Верховинин в полной мере являлся храмоздателем. Первая редакция «Сказания...» сообщает, что он внес 2 тысячи рублей на строительство храма. Вторая редакция уточняет, что он «поддѣ ѡ имѣнїа своѣго при животѣ своѣмъ и по смертн животѣ своѣго дѣлѣхъ кѣи двѣ тысячцѣи». Как жертвователь, сделавший основной вклад на возведение храма Максима Исповедника и завершивший его строительство, он получил право разместить в алтаре два настенных синодика. Последние таким образом относятся к сравнительно редкой разновидности данного типа старорусских эпиграфических памятников, в которых поминается род храмоздателя и жертвователя в одном лице. Обычно поминальные записи начинаются с имени лица, оказавшего благодеяния храму или монастырю и включают личные имена его родственников, часто — людей из ближнего окружения, которые, по мнению составителя синодика, заслужили вечное поминовение как члены его рода. Большинство памятников этого типа размещается в сакрально значимой части храма — на стене алтаря напротив жертвенника на белокаменных плитах или написанные краской.

Полностью сохранившийся настенный синодик (С1R0935)^[ил. 2] датирован 25 июня 1699 г. и, следовательно, был установлен после чина великого освящения храма — немаловажная деталь для датировки аналогичных эпиграфических памятников. Не исключено, что его установка связана с днем смерти Максима Верховинина / Верховитина. По крайней мере, в 1704 г. его уже не было в живых, что подтверждает синодичная запись его вдовы во Вкладной книге Донского монастыря.

7 РГБ ОР. Ф. 256 (Собрание Н.П. Румянцева). № 364. Л. 331–331 об.

8 РГБ ОР. Ф. 256 (Собрание Н.П. Румянцева). № 364. Л. 334 об., 634 об.–635; [Забелин, 1884. Стб. 364].

9 О пожаре см.: [Забелин, 1905. С. 406–407].

10 РГБ ОР. Ф. 256 (Собрание Н.П. Румянцева). № 364. Л. 635–635 об., 636 об.

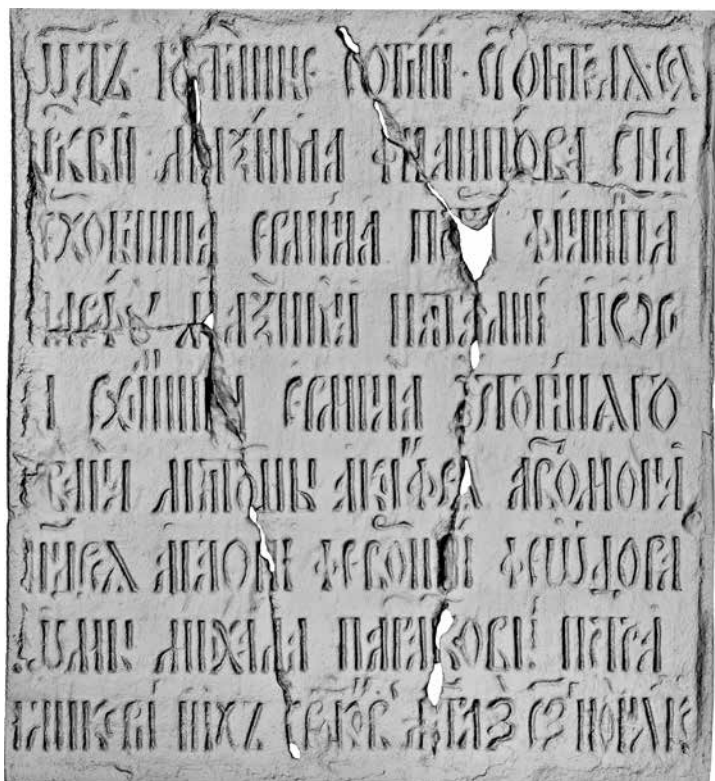
11 Там же. Л. 331.

12 РГБ ОР. Ф. 256 (Собрание Н.П. Румянцева). № 364. Л. 633.

13 Там же. Л. 331.

14 КМЗ КОК 24010. ЦИАМ БВП 250. Л. 80 об.

15 Там же.



ил.1 Ил. 2. Москва. Китай-город. Улица Варварка. Храм Максима Исповедника. CIR0935. Настенный синодик члена Гостиной сотни Максима Филиппова сына Верховина / Верховитина. 1699 г. Улучшение читаемости надписи инструментами математической визуализации рельефа поверхности памятника относительно условной «нулевой» плоскости (схема G). Документировано 16.02.2018, код документирования OG0824, код надписи CIR0935. Операторы документирования: Сергей Пешков, Илья Соколов, Виталий Васнев, Екатерина Романенко, Денис Кологривов.

fig.1 Moscow. Kitay-gorod. Varvarka Street. The Church of Maxim the Confessor. CIR0935. Wall synodikon of Maxim Filippov son Verkhovin / Verkhovitin, a member of the Gostinaja sotnja. 1699. Improvement of readability of the inscription by tools of mathematical visualization of the relief of the monument surface relative to the conventional "zero" plane (scheme G). Documented on 16.02.2018, documentation code OG0824, inscription code CIR0935. Documentation operators: Sergey Peshkov, Ilya Sokolov, Vitaly Vasnev, Ekaterina Romanenko, Denis Kologrivov.

Для удобства дальнейшего изучения родственных связей Верховинных / Верховитиных имена, встречающиеся в настенном и бумажном синодиках, сведены в табл.1, где каждому имени присвоен порядковый номер, а также показано их положение внутри синодических записей.

Настенный синодик озаглавлен «¹ <<р>> ѿдѣ · гостиныи сотни · фронтѣл · сѣл² цркви · маѣмла · филиппова сѣл³ <<в>> ѿховини{и}на». В него были включены прямые родственники и близкие люди Максима Верховина / Верховитина. Трудности в интерпретации имен, включенных в подобные записи, состоят

в том, что они перечисляются без отчеств, нередко — в произвольном порядке, который устанавливается либо благодаря пояснительным записям в синодике, либо при обращении к иным типам исторических источников [Авдеев, 2021. С.97–106].

Надпись открывают два мужских имени — Ермил (1) и Пётр (2), после которых названы Филипп (19) и Марфа (20), а за ними следуют Максим (21) и Наталия (22). Вероятнее всего, мужские имена расположены в порядке старшинства, и в таком случае Ермил может быть отождествлен с прадедом Максима Верховина / Верховитина, Пётр — с его дедом, Филипп и Марфа — с родителями храмоздателя. Имя же его благополучно здравствующей жены Наталии, видимо, было внесено на «поминальную перспективу». Внесение в настенные синодики имен живущих людей стали устойчивой традицией с 40-х гг. XVII в. [Авдеев, 2023. С.300–305].

Эту же традицию отражает и синодическая запись во Вкладной книге Донского монастыря, включавшая имена живых и усопших родственников. Она озаглавлена «Родъ ѿдовы нагалин дедорѣны гостиныи [с] ѿтци маѣмлаѣ жены верховитина»¹⁶.

Представляет большой интерес, что понимал каждый из супругов под «родом». Сравним обе синодические записи, тем более, что количество внесённых в них имен количественно сопоставимо: в настенном синодике их перечислено 21, в бумажном — 18.

Табл.1. Сопоставление синодических записей супругов Верховинных / Верховитиных

№	Имя	Настенный синодик (прилож. 1)	Вкладная книга Донского монастыря (прилож. 2)	Возможная идентификация
1	Ермил	Стк. 3,1	—	Прадед Максима Верховина / Верховитина
2	Пётр	Стк. 3,2	—	Дед Максима Верховина / Верховитина
3	Иоасаф схимник	Стк. 4–5	—	
4	Ермил утопший	Стк. 5	—	
5	Иван	Стк. 6,1	—	
6	Матрона	Стк. 6,2	—	
7	Акинфий	Стк. 6,3	—	
8	Автомон	Стк. 6,4	—	

16 ГИМ ОР. Донское собрание. № 17. Л. 431–431 об. Скобки соответствуют порядковому номеру имени в записи. Описание рукописи: [Дианова, 2020. С.145–153. № 17].

№	Имя	Настенный синодик (прилож. 1)	Вкладная книга Донского монастыря (прилож. 2)	Возможная идентификация
9	Агафия	Стк. 7,2	—	
10	Феврония	Стк. 7,3	—	
11	Фома	Стк. 8,1	—	
12	Михаил	Стк. 8,2	—	
13	Пётр	Стк. 8,4	—	
14	Священноиерей Михаил	—	(1)	
15	Схимник Иосиф	—	(2)	
16	Священноиерей Василий	—	(3)	
17	Феодор	Стк. 7,4	(4)	Отец Наталии Верховиной / Верховитиной
18	Параскевия	Стк. 8,3	(5)	Мать Наталии Верховиной / Верховитиной
19	Филипп	Стк. 3,3	(6)	Отец Максима Верховина / Верховитина
20	Марфа	Стк. 4,1	(7)	Мать Максима Верховина / Верховитина
21	Максим	Стк. 4,2	(8)	Максим Верховинин / Верховитин
22	Наталия	Стк. 4,3	—	Наталия Фёдоровна, жена Максима Верховина / Верховитина
23	Илия	—	(9)	
24	Гликерия	Стк. 9,1	(10)	
25	Евдокия	—	(11)	
26	Пелагия	—	(12)	
27	Андрей	Стк. 7,1	(13)	
28	Анна	—	(14)	
29	Ксения	—	(15)	
30–31	Наталия дважды	—	(16)	
32–35	Анна четырежды	—	(17)	
36	Евтихий	—	(18)	
37	Акилина	—	(19)	
38–39	Ксения дважды	—	(20)	

В синодиках совпадают следующие пары имен — Феодор (17) и Параскевия (18), Филипп (19) и Марфа (20). Первые два имени отождествляются с отцом и матерью Натальи Верховиной / Верховитиной, следующая за ними пара — с ее свекром и свекровью. В настенном и бумажном синодиках совпадают еще два имени — Гликерия (24) и Андрей (27), — вероятно, сын и дочь Натальи и Максима Верховиных / Верховитиных.

Говоря иначе, муж и жена причисляли себя к разным родам, за исключением своих родителей, включенных в оба синодика. Сравнение остальных имен, не поддающихся точной идентификации, показывает, что вдова Максима Верховина / Верховина включила в бумажный синодик только своих ближайших родственников, возможно, и потому, что имена родственников мужа уже были увековечены на белокаменной плите в построенном на его средства храме.

В число родственников включались также духовные отцы, по отношению к которым составители синодичных записей являлись детьми — норма, восходящая к Домострою, который предписывал «чтити дѣтемъ отцовъ своихъ духовныхъ» [Домострой, 1994. С.12]. В настенном синодике к ним предположительно относится схимонах Иоасаф (3), в бумажном — иереи Михаил (14) и Василий (16), а также схимник Иосиф (15).

Подведем итоги. Настенный синодик храмоздателя Максима Верховина / Верховитина, помещенный в построенной им церкви, и синодичная запись его вдовы во Вкладной книге Донского монастыря отражают происхождение супругов из разных семей-родов. В обоих синодиках совпадают лишь имена родителей, которые относятся к супругам соответственно как тесть и теща мужа, свекор и свекровь жены. Понятие «род» расширяется за счет того, что оба супруга как духовные дети вносят в записи имена своих почивших духовных отцов, что не противоречит нормам Домостроя.

Приложение 1

Настенный синодик члена Гостиной сотни Максима Филипповича Верховина. 25 июня 1699 г. [ил. 2]

CIR-код: CIR0935

OG-код: OG0824.

Местонахождение памятника. Москва. Китай-город. Церковь Максима Исповедника на ул. Варварке. Центральный алтарь, северная стена напротив жертвенника. Памятник находится in situ.

Описание надписи. Надпись в 9 строк, выполненная в технике прямой резьбы.

Транскрипция:

<<р>>ѡдѣ . гостѣнныѣ сотнѣн . ѿронгелѣ . сѣл
црѣкви . млѣнѣма . фнлѣппова сѣл
<<в>>ѣхвинн[и]на ермѣнѣл пѣчѣл фнлѣппѣ
млѣрфѣ млѣнѣма млѣлѣнѣ нѣѡсѣл
<<ѡ>>л сѣхѣннѣма ермѣнѣл оуѣгопѣшѣго

ЛИТЕРАТУРА

- Авдеев А.Г. «Каменные синодики»: методы датировки и интерпретации // Вспомогательные исторические дисциплины. Т. XL. СПб.: СПбИИ РАН, 2021. С. 9–39.
- Авдеев А.Г. Старорусская монументальная эпиграфика // История письма от Античности до Нового времени. Очерки по эпиграфике, палеографии и дипломатике / Сост. В.Г. Вовина-Лебедева; отв. ред. А.В. Сиренов. М.; СПб.: Альянс-архео, 2022. С. 134–180.
- Авдеев А.Г. Храмоводители Московской Руси. 1. Феофилакт Фёдоров: от приходского священника в Туле до архиерейского домового строителя в Астрахани // Вестник Сектора древнерусского искусства. Журнал по истории древнерусского искусства. 2024а. № 2. С. 153–171.
- Авдеев А.Г. Отражение благотворительности vs личного благочестия в эпиграфических памятниках Московской Руси // XXXIV Ежегодная Богословская конф. Православного Свято-Тихоновского гуманитарного ун-та. Материалы. М.: Изд-во ПСТГУ, 2024б. С. 138–141.
- Алексеев А.И. Вкладная книга костромского Богоявленского монастыря в фондах Отдела рукописей РНБ // Вестник церковной истории. 2023. № 1/2 (69/70). С. 223–313.
- Голицева Н.Б. Привилегированные купеческие корпорации России XVII — первой четверти XVIII в. Т. 1. М.: Памятники исторической мысли, 1998. 524 с.
- Дианова Т.В. Собрания рукописей А.П. Бахрушина, Донского монастыря и А.С. Суворина. М.: ГИМ, 2020. 216 с.
- Домострой / Изд. подг. В.В. Колесов, В.В. Рождественская. СПб.: Наука, 1994. 400 с. (Литературные памятники).
- Забелин И.Е. Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы. Ч. I. М.: Московская городская тип., 1884. 1382 стб.
- Забелин И.Е. История города Москвы. Ч. 1. М.: Тип. товарищества И.Н. Кушнер и К°, 1905. XXVI, 652 с. (репр.: М., 1990).
- Ключевский В.О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М.: Тип. Грачёва и К°, 1871. III, 465, IV, III с. (репр.: М., 1989).
- Мартынов А.А. Надгробная летопись Москвы // Русский архив. 1895. Кн. II. С. 97–109, 219–240, 383–395, 521–528.
- Мельник А.Г. Становление культа Максима Московского // Ярославский педагогический вестник. 2014. Т. I: Гуманитарные науки. № 2. С. 13–17.
- Романенко Е.В. Максим // ПЭ. Т. XLII. М., 2016. С. 739–741.
- [Саитов В.Н., Модзалевский Б.Л.] Московский некрополь. Т. I (А — И). СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1907. XXIII, 517 с.
- Свод русских надписей / Corpus inscriptionum Rossicarum: [электронный ресурс]. — <https://www.cir.rssda.su>.
- Сорок сороков / Авт.-сост. П.Г. Паламарчук. Т. 2: Москва в границах Садового кольца. М.: АО «Книга и бизнес», АО «Кром», 1994. 646 с., ил.
- Сперанский А.Н. Очерки по истории Приказа каменных дел Московского государства. М.: РАНИОН, 1930. 221 с.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Храмоводители Московской Руси. 2. Храмоводители церкви Максима Исповедника в Китай-городе: агиография, эпиграфика, генеалогия

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Авдеев Александр Григорьевич — доктор исторических наук, доцент, профессор Историко-филологического факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитар-

ного университета, Новокузнецкая ул., 23Б, Москва, Российская Федерация, 115184. avdey57@mail.ru. OCRID: 0000–0001–7253–9126.

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается история строительства храма Максима Исповедника в Китай-городе, построенного на средства членов Гостиной сотни — Максима Филиппова сына Верховитина / Верховинина и Максима Васильева сына Шаровникова. Согласно на-стенному синодику в алтаре храма, Максим Верховитин, пожертвовавший на возведение храма 2 тысячи рублей, был главным храмоводителем, тогда как Максим Шаровников, внесший 500 рублей и умерший до окончания строительства, поминался в монастырях Костромы, откуда был родом. Основное внимание в статье уделяется сравнительному анализу синодичных записей Максима Верховитина и его вдовы Наталии, на основе которого делается вывод, что муж и жена считали себя членами разных родов-семей.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русская архитектура конца XVII — начала XVIII в., храмовое строительство, Москва, Китай-город, храм Максима Исповедника, Гостиная сотня, Максим Верховитин, Максим Шаровников, поминальная культура, синодик, старорусская эпиграфика, Corpus Inscriptionum Rossicarum / Свод русских надписей.

TITLE

The temple builders of Moscow Russia. 2. Temple builders of the Church of Maxim the Confessor in Kitay-gorod: hagiography, epigraphy, genealogy

AUTHOR

Avdeev, Alexander Grigorievich — DPh in History, associate professor, professor of the Department of Russian History at the St. Tikhon's Orthodox University, 23B Novokuznetskaya Street, Moscow, Russian Federation, 115184. avdey57@mail.ru. OCRID: 0000–0001–7253–9126.

ABSTRACT

The paper examines the history of the building of the temple of Maxim the Confessor in Kitay-gorod, built at the expense of members of the Gostynaja sotnja — Maxim Filippov son Verkhovitin / Verkhovinin and Maxim Vasiliev, son of Sharovnikov. The main attention is paid to the comparative analysis of the synodics records of Maxim Verkhovitin and his widow Natalia, on the basis of which it is concluded that the husband and wife considered themselves members of different genera-families.

KEYWORDS

Russian architecture of the late 17th — early 18th century, temple building, Moscow, Kitay-gorod, Church of Maxim the Confessor, Gostynaja sotnja, Maxim Verkhovitin, Maxim Sharovnikov, funeral culture, synodic, epigraphy of Moscow Russia, Corpus Inscriptionum Rossicarum.

REFERENCES

- Alekseev A.I. Vkladnaya kniga kostromskogo Bogoyavlenskogo monastyrya v fondah Otdela rukopisej Rossijskoj Nacional'noj biblioteki (The contribution book of the Kostroma Epiphany Monastery in the collections of the Manuscripts Department of the Russian National Library). *Vestnik cerkovnoj istorii (Bulletin of the Church History)*. 2023, no. 1/2 (69/70), pp. 223–313 (in Russian).

- Avdeev A.G. "Kamennye sinodiki": metody izucheniya i interpretatsii ("Stone synodics": methods of study and interpretation). *Vspomogatel'nye istoricheskie discipliny. T. 40 (Auxiliary Historical Disciplines, vol. 41)*. Saint Petersburg, Saint Petersburg Institute of History RAS Publ., 2021, pp. 9–39 (in Russian).
- Avdeev A.G. Starorusskaya monumental'naya epigrafika (Old Russian monumental epigraphy). A.V. Sirenov (ed.), V.G. Vovina-Lebedeva (compl.). *Istoriya pis'ma ot Antichnosti do Novogo vremeni. Ocherki po epigrafike, paleografii i diplomatike (History of writing from Antiquity to the New Time. Essays on epigraphy, palaeography and diplomatics)*. Moscow; Saint Petersburg, Alliance-Archeo Publ., 2022, pp. 134–180 (in Russian).
- Avdeev A.G. Hramozdateli Moskovskoj Rusi. 1. Feofilakt Fedorov: ot prihodskogo svyashchennika v Tule do arhieriejskogo domovogo stroitelya v Astrahani (The temple builders of Moscow Russia. 1. Theophylact Fedorov: from parish priest in Tula to the archbishop's house builder in Astrakhan). *Vestnik Sektora drevnerusskogo iskusstva (Bulletin of the Russian Mediaeval Art Departament)*. 2024 a, no. 2, pp. 153–171 (in Russian).
- Avdeev A.G. Otrazhenie blagotvoritel'nosti vs lichnogo blagochestiya v epigraficheskikh pamyatnikah Moskovskoj Rusi (Reflection of charity vs personal piety in epigraphic monuments of Moscow Russia). 24 *Ezhegodnaya Bogoslovskaya konferenciya Pravoslavnogo Svyato-Tihonovskogo gumanitarnogo universiteta. Materialy (24 Annual Theological Conference of the St.-Tikhon's Orthodox University. Materials)*. Moscow, PSTGU Publ., 20246, pp. 138–141 (in Russian).
- Dianova T.V. *Sobraniya rukopisej A.P. Bahrushina, Donskogo monastyrya i A.S. Suvorina (Manuscript collections of A.P. Bakhrushin, the Donskoj Monastery and A.S. Suvorin)*. Moscow, GIM Publ., 2020, 216 p. (in Russian).
- Golikova N.B. *Privilegirovannye kupecheskie korporacii Rossii 17 — pervoj chetverti 18 v. T. 1 (Privileged merchant corporations of Russia in the 17th — first quarter of the 18th century, vol. 1)*. Moscow, Pamyatniki istoricheskoy mysli Pudl., 1998, 524 p. (in Russian).
- Klyuchevskij V.O. *Drevnerusskie zhitiya svyatykh kak istoricheskij istochnik (Old Russian hagiographies of saints as a historical source)*. Moscow, typ. Grachyova i K^o, 1871, III, 465, IV, III p. Repr.: Moscow, 1989 (in Russian).
- Kolesov V.V., Rozhdestvenskaya V.V. (eds). *Domostroj*. Saint Petersburg, Nauka Publ., 1994, 400 p. (in Old Russian and Russian).
- Martynov A.A. *Nadgrobnyaya letopis' Moskvy (Tombstone Chronicle of Moscow). Russkij arkhiv (Russian archive)*, 1895, book 2, pp. 97–109, 219–240, 383–395, 521–528 (in Russian).
- Mel'nik A.G. Stanovlenie kul'ta Maksima Moskovskogo (Formation of the cult of Maxim of Moscow). *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik (Yaroslavl Pedagogical Bulletin)*. 2014, vol. 1: Gumanitarnye nauki, no. 2, pp. 13–17 (in Russian).
- Palamarchuk P.G. (auth.-compil.). *Sorok sorokov, vol. 2: Moskva v granicah Sadovogo kol'ca (Moscow in the boundaries of the Garden Ring)*. Moscow, AO "Kniga i biznes", AO "Krom" Publ., 1994, 646 p. (in Russian).
- Romanenko E.V. Maxim. *Pravoslavnaya enciklopediya (Orthodox Encyclopaedia)*, vol. 42. Moscow, 2016, pp. 739–741 (in Russian).
- [Saitov V.N., Modzalevskij B.L.]. *Moskovskij nekropol' (Moscow necropolis)*, vol. 1 (A — I). Saint Petersburg, typ. M.M. Stasyulevicha, 1907, XXIII, 517 p. (in Russian).
- Speranskij A.N. *Ocherki po istorii Prikaza kamennykh del Moskovskogo gosudarstva (Essays on the history of the Prikaz of Stone Affairs of the Moscow State)*. Moscow, RANION Publ., 1930, 221 p.
- Zabelin I.E. *Materialy dlya istorii, arheologii i statistiki goroda Moskvy. Ch. 1 (Materials for the history, archaeology and statistics of the city Moscow, part 1)*. Moscow, Moskovskaya gorodskaya typ., 1884, 1382 col. (in Old Russian and Russian).
- Zabelin I.E. *Istoriya goroda Moskvy. Ch. 1 (History of the city Moscow, part 1)*. Moscow, typ. t-va I.N. Kushner i K^o, 1905, XXVI, 652 p. Repr.: Moscow, 1990 (in Russian).

С.И. Баранова

Изразцовый декор Святых ворот церкви Иоанна Предтечи в Толчкове в Ярославле

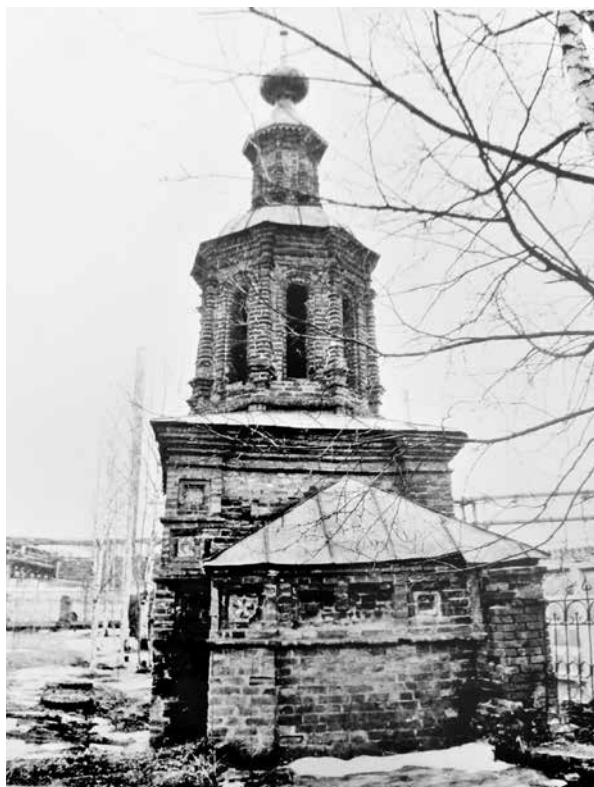
Исследователи, занимающиеся историей русского изразцового искусства, всегда выделяли Ярославль среди других центров изразцового производства, при этом отмечая его недостаточную изученность. Один из первых крупных знатоков русского изразца Н.В. Султанов в 1885 г. в ставшей классической работе «Изразцы в древнерусском искусстве» писал: «В то время как памятники Москвы, Владимира, Киева и Новгорода были предметами многих монографий, нередко снабженных прекрасными рисунками, памятники Ярославля и окрестных городов оставались до сих пор в тайне» [Султанов, 1885. С. 24]. Далее он пишет: «Некоторые из этих источников упоминают об изразцах, но только совершенно вскользь, и ни один из них не останавливается на них сколько-нибудь подробно» [Там же. С. 24].

Долгое время изразцовый декор Ярославля продолжал привлекать внимание исследователей скорее «вскользь». Краткие упоминания о нем встречаются во многих изданиях, посвященных архитектурному облику города, но необходимость изучения и публикации этого материала была очевидна, поэтому описания некоторых ярославских изразцов приведены в работах ведущих исследователей в этой области А.В. Филиппова [Филиппов. 1938. Вып. 1] и С.А. Маслиха [Маслих, 1976].

Тем не менее специальные публикации откладывались на будущее. В 1956 г. выходит статья Н.В. Воронова и Н.Б. Блохиной «Ярославский изразец» [Воронов, Блохина, 1956. С. 113–133], которая, несмотря на свои скромные размеры, стала первой работой, именно об особенностях ярославского изразца. Позднее важным вкладом в изучение ярославского изразца стали работы Е.В. Кондратьевой, посвятившей свои публикации реконструкции изразцового декора утраченной церкви Петра и Павла на Волжском берегу [Кондратьева, 1996. С. 547–566], мало изученной странице местного декора — муравленым изразцам на церкви Вознесения [Кондратьева, 2009. С. 328–341], а также анализу изразцового декора церкви Иоанна Предтечи в Толчкове, что во многом определило возможность нашей публикации [Кондратьева, 1998. С. 399–415].

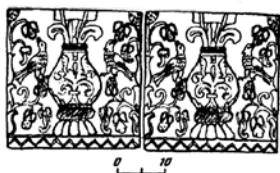
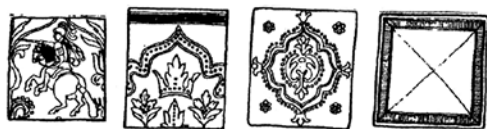
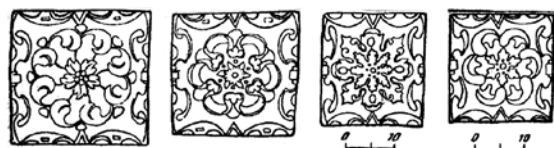
В последнее время тема изучения изразцового декора памятников Ярославля приобрела особую остроту в связи с предполагаемыми реставрациями храмов Николы Мокрого [Баранова, 2020. С. 98–111] и Иоанна Предтечи в Толчкове. Натурные исследования церкви Иоанна Предтечи, произведенные в 2022 г., дали новый материал, уточнивший детали изразцового декора здания церкви и Святых ворот.

Памятник не был обделен вниманием историков архитектуры, как в прошлом [Успенский, 1881; Он же, 1906; Первухин, 1913], так и в настоящее время [Рутман, 2001], однако изразцовый декор, в том числе и Святых ворот, не стал предметом специального исследования авторов.



ил. 1 Святые ворота церкви
Иоанна Предтечи в Коровниках
в Ярославле. Фотография
начала XX в. (?). Архив
ООО ЯХМ «Реставратор»

fig. 1 The Holy Gates
of the Church of St. John
the Baptist in Korovniki
in Yaroslavl. Photograph
Early 20th century (?)
Archive of Limited Liability
Company Yaroslavl Art
Workshop „Restorer”



ил. 2 Изразцы на Святых воротах
Таблица № 5. Из кн.:
Кондратьева Е.В. Изразцы
церкви Иоанна Предтечи
в Толчкове // Памятники
культуры. Новые открытия. 1997
М., 1998. С. 407

fig. 2 Tiles on the Holy Gates
Table no. 5. From:
E.V. Kondratieva. Tiles
of the Church of St. John
the Baptist in Tolchko
Pamiatniki kul'tury.
Novye otkrytiia (Cultural
monuments. New
discoveries), 1997. Moscow,
1998, p. 407

Впервые изразцы церкви Иоанна Предтечи были опубликованы И.Ф. Барщевским в известном издании «Русские древности по снимкам И.Ф. Барщевского» [Русские древности, 1915]¹. В конце 1990-х появляется первая и, по сути, единственная к настоящему времени статья Е.В. Кондратьевой, посвященная изразцовому декору церкви Иоанна Предтечи и Святых ворот в Толчкове на момент его изучения автором в 1990-х гг. Она стала важным вкладом в изучение ярославского изразца, являясь первым опытом системного описания изразцов памятника с выявлением круга аналогов [Кондратьева, 1998. С. 399–415].

Кроме этих работ нами были также использованы материалы, сохранившиеся в частных архивах, в первую очередь крупнейшего отечественного специалиста в области керамики, художника, педагога, технолога, реставратора, историка русского изразца Алексея Васильевича Филиппова (1882–1956), много работавшего с памятниками Ярославля². Они позволили выявить более ранние сведения. Филиппов чрезвычайно ценил ярославские изразцовые декоры, неоднократно бывал в городе и подробно изучал памятники, в том числе церковь Иоанна Предтечи в Толчкове [Баранова, 2021].

Ансамбль Толчковской слободы, создававшийся на протяжении второй половины XVII в., к началу XVIII в. состоял из зимней церкви Вознесения Господня с приделом Казанской иконы Божьей Матери; летнего храма Иоанна Предтечи с двумя приделами: северным — Вселенских святителей Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста и южным — святителей Гурия и Варсонофия Казанских чудотворцев, а также шестиярусной восьмигранной колокольни, западных Святых ворот, южных, северных ворот и ограды.

Как известно, церковь Иоанна Предтечи в Толчкове, заложенная в 1671 г., была освящена в 1687 г. По окончании строительства летнего храма на его основной оси с запада возводятся трехъярусные Святые врата с одной широкой проездной аркой с треугольным фронтоном в наземном ярусе и двумя восьмериками над ним [ил. 1]. Проездная арка фланкирована непропорционально маленькими палатками-приделами, которые воспринимаются снаружи как заложенные боковые проходы. Боковые пилоны центрального въезда в верхней части декорированы вертикально размещенными, по две на каждом пилоне, уступчатыми нишами. На уровне верхней ниши пилона (в треугольник, образованный аркой, карнизом и пилоном) вмонтировано еще по одной нише. На боковых поверхностях пилонов фасадным нишам отвечают две такие же. Композиция повторяется на наружных и внутренних пилонах с незначительными изменениями. Еще одна линия таких же ниш проходит, как подобие фриза, по фасадам обеих пристроек с внутренней стороны: две ниши и одна половинка — у восточной пристройки и одна большая — на лопатке западной пристройки. Все ниши предназначались для размещения изразцов. На внешней

- 1 Изразцы церкви Иоанна Предтечи с № 1530. Коллекция снимков И.Ф. Барщевского хранится в РНБ, негативы — в ГНИМА им. А.В. Щусева.
- 2 Подробнее см.: [Баранова и др. Керамическая установка, 2017]. Приношу благодарность Е.А. Бобринской за предоставленную возможность работы с архивом А.В. Филиппова.

стороне над боковыми арочными проемами, по их осям, помещены дополнительные ниши-киоты — для икон, по профилю иные, чем ширинки для изразцов. В результате с этой стороны линия фриза поддержана только одной нишей с изразцом — на крайних пилонах с севера и юга. Прием помещения изразцов в ширинки имеет в русском зодчестве давние традиции, не случайно он оказался распространен в Ярославле.

Из 33 имеющихся ширинок для изразцов Святых ворот лишь 16 сохранили изразцовые вставки, утраченные в той или иной степени, зачастую близкие к полной утрате. В настоящее время продолжается деструкция черепка и глазури под воздействием атмосферных влияний. Можно сказать, что изразцы Святых ворот имеют аварийное состояние, отличное от изразцов на фасадах церкви^[ил. 2].

Известно, что изразцовый декор церкви реставрировался. Сохранились сведения о реставрации 1864 г. В 1898 г. архитектор Н.В. Султанов, крупнейший в то время специалист по русскому изразцовому искусству, работавший на памятнике в 1894 г. по решению императорской археологической комиссии в Ярославле, писал: «До 1863 г. многие из этих изразцов выкрошились и были заменены в 1864 г. новыми, на что мы и считаем долгом обратить внимание будущих исследователей» [Султанов, 1885. С. 4]. Это подтверждает и А.В. Филиппов в записке 1914 г. «Ц. Иоанна Предтечи в Толочкове — до 1863 г. многие изразцы выкрошились и были заменены новыми в 1864 г.»³.

В 1990-х гг. Е.В. Кондратьева, публикуя свои исследования памятника, отметила: «В верхнем ярусе храма, на уровне примыкания кровли паперти, попортившиеся изразцы заменены новоделами, также уже находящимися в плохом состоянии. Новоделы имеют более плотный и темный глиняный черепок, на изнанке одного осколка обнаружился рельефные буквы З.Б.Л. Рисунок на этих изразцах довольно близок подлинным, но имеет более мягкий рельеф, совершенно иной цвет и матовую поверхность эмалей, так что новоделы довольно легко отличимы. Существует предположение, что установлены они были в 1864 г.» [Кондратьева, 1998. С. 412].

Действительно, обнаруженные на изразце рельефные буквы «З.Б.Л.», свидетельствуют о реставрации памятника в XIX столетии, так как: «До 1863 г. многие из них были повреждены — выкрошились — и, согласно желанию Его Императорского Высочества, в Бозе почившаго Государя Цесаревича Николая Александровича, изволившаго посетить Предтеченскую церковь 28 июня 1863 г., заменены в 1864 г. новыми» [Успенский, 1906. С. 9].

Во время исследований 2022 г. на здании церкви нами также были обнаружены свидетельства замены изразцов, отмеченные в том числе отпечатанными на составе буквами «ЗБЛ» — клеймом завода братьев Лядовых в Петербурге⁴. Аналогичные свидетельства не были выявлены на изразцах Святых ворот,

а судя по состоянию их сохранности можно предположить, что эта реставрация не коснулась памятника.

Судя по документам, изразцовый декор Святых ворот не реставрировали и во время работ 1903–1906 гг., когда, как отмечено в клировой ведомости церкви Святого Иоанна Предтечи города Ярославля Ярославской губернии за 1909 г., «... Государь Император в 1903 г. Высочайше соизволил отпустить из Государственного Казначейства 64 080 руб. на ремонт сего храма. Работы по сему под надзором особой комиссии, председателем которой состоял Г. Ярославский Губернатор, начаты в мае 1903 г. и окончены в 1906 г.»⁵.

Сложное состояние сохранности изразцов на Святых воротах, в большинстве своем утраченных, заострило вопрос о будущем создании копий оригинальных образцов. В первую очередь для уточнения состава изразцов в декоре Святых ворот использовались опубликованные Е.В. Кондратьевой графические рисунки, к сожалению, не передававшие состав палитры. По описанию Е.В. Кондратьевой: «В половине имеющихся ширинок изразцы утрачены полностью, на остальные 16 ширинок приходится 12 различных типов изразцов, находящихся в очень плохой сохранности» [Кондратьева, 1998. С. 412]. Изразцы относятся к одному виду — рельефным полихромным (ценинным) изразцам, которые являются стенными. Единственным исключением является зеленый (муравленый) стенной изразец с изображением всадника.

Используя натурные наблюдения и фотографии И.Ф. Барщевского, Е.В. Кондратьева предлагает прорисовать следующих изразцов: «Неплохо сохранились два квадратных крупногабаритных изразца с изображением вращающейся розетки... Следующие два розеточных изразца небольших размеров (21 × 23 см), один из них является уменьшенной копией аналогичного крупногабаритного, у другого же в изображение розетки внесены обобщения... В верхних углах западного фасада ворот были симметрично установлены два одинаковых изразца, известных нам по Фёдоровской церкви, где они являются осевой частью двухрядного раппорта. В декор ворот попали также два печных изразца, не имеющие аналогов... На одном, четырехцветном, изображен растительный мотив в замкнутой фигурной рамке с мелкими деталями по сторонам, у другого, трехцветного, рисунок геометричен: по контуру рельефная рамка, а квадратное поле по диагонали расцвечено желтой и зеленой эмалями... Так, установленные поодиночке в разных ширинках два зеркально решенных изразца с птичкой, сидящей между половинкой вазона и половинкой колонны... От другой пары крупноразмерных полихромных изразцов в натуре остались небольшие угловые фрагменты, позволяющие лишь догадываться, какие именно изразцы здесь находились... По оси нижнего изразца почти на всю высоту изображен вазон, по сторонам его среди растительных побегов клюющие ягоды птицы, прямоугольный выступ в верхней части вазона является основанием для горельефной арки с кокошниковым завершением, в верхних углах по обе стороны

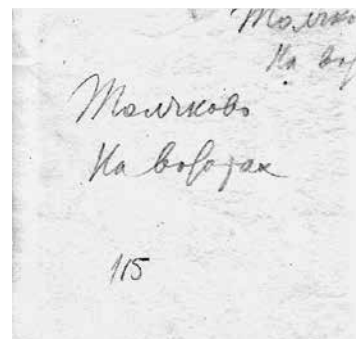
3 Архив А.В. Филиппова. Рукопись.

4 «Гончарный завод Бр. Лядовых» был основан в 1830 г. Находился в СПб., 3 уч. Алекс.-Невск. ч., Обводный канал, 62. См.: [Список фабрик и заводов Российской Империи, 1912. С. 302].

5 ГКУ ЯО ГАЯО. Ф. 230. Оп. 2. Д. 5136. Л. 32 об.



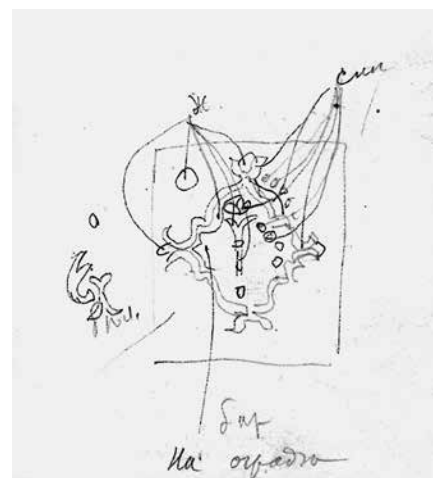
3



4



5



6

ил.3,4 Изразец из Святых ворот. Фотография И.Ф. Барщевского с надписью А.В. Филиппова на обороте: «Толчково. На воротах». Архив А.В. Филиппова. Публикуется впервые
fig.3,4 Tile from the Holy Gates. Photograph by I.F. Barshchevsky with the inscription by A.V. Filippov on the back „Tolchovo. On the Gates“. Archive of A.V. Filippov
Published for the first time

ил.5,6 Изразец из Святых ворот. Фотография И.Ф. Барщевского с зарисовкой и надписью А.В. Филиппова на обороте: «На оградке». Архив А.В. Филиппова. Публикуется впервые
fig.5,6 Tile from the Holy Gate. Photograph by I.F. Barshchevsky with a sketch and inscription by A.V. Filippov on the back „At the fence“. Archive of A.V. Filippov
Published for the first time

арки, поднявшиеся на дыбы единорог и лев. Еще один изразец стал известен благодаря фотофиксации И.Ф. Барщевского; на лицевой пластине этого изразца от осевого стебля расходятся в обе стороны по два завитка, завершающихся вверху цветком, а внизу ягодой» [Кондратьева, 1998. С. 412]. Действительно, подтверждением этой версии может служить фотография с акварели «Керамическая вставка с часовни-ворот церкви Иоанна Предтечи в Толчкове и архитектурная деталь, встречающаяся в церквях Николы Мокрого, Иоанна златоуста, Ильи Пророка, г. Ярославль», хранящаяся в собрании ГНИМА им. А.В. Щусева.

По наблюдению Е.В. Кондратьевой, «Небольшой муравленный изразец с северного торца с изображением вооруженного всадника оказался выполненным в той же форме, что и полихромный изразец в декоре звонницы Борисоглебского монастыря» [Кондратьева, 1998. С. 412]. Исследователь поясняет: «Этот единственный муравленный изразец в Святых воротах находится в плохом состоянии, воссоздать его утраченный рельеф помогла фотография И.Ф. Барщевского: Барщевский И.Ф. Т. XXVIII. № 1545. Наложение эстампажа его сохранившихся частей на борисоглебский изразец убеждает, что оттиснуты они в одной форме» [Там же].

Более ранние архивные материалы, выявленные нами в ходе исследования, подтвердили состав, предложенный Е.В. Кондратьевой и дали некоторые дополнительные сведения. Важно, что в ряде случаев благодаря им стала известна палитра, в том числе и утраченных изразцов.

Действительно, наиболее ранняя фиксация изразцов, приведенная в издании И.Ф. Барщевского, нуждалась в подтверждении, так как опубликованные изразцы были отнесены к зданию церкви. Изразцы, относящиеся к декору Святых ворот, не были выделены отдельно. Уточнить эту публикацию позволили сохранившиеся в архиве Филиппова фотографии Барщевского с пояснительными подписями на обороте, с указанием места размещения — «Толчково. На воротах» или «На оградке» или «На воротах оградки»⁶. Так удалось подтвердить использование в декоре Святых ворот нескольких изразцов [ил.3–6].

Судя по архивным документам в мае 1914 и в апреле 1916 г. А.В. Филиппов занимался обследованием и обмерами монументальной керамики в Ярославле. Работая с фотографиями Барщевского, он отмечал хорошую сохранность изразцов, в том числе на Святых воротах. Он писал в записке: «Прочность. Ярославль. Изразцы на церкви в Толчкове сохраняются довольно прилично: по крайней мере по сравнению их с фотографиями Барщевского, снятыми в 18... году, устанавливает, что в 1916 году отколы эмали не увеличились в размерах с теми, что запотроколированы фотографиями ... лет назад... На воротах оградки — мурав. зеленый всадник в ракурс — тот же откол на крупе коня (Барщ. № ...)»⁷.

Сохранились и другие материалы архива А.В. Филиппова, которые позволили полностью установить подлинный вид нескольких изразцов на Святых воротах. Зарисовки Филиппова («анкеты», как он сам называл их) с указанием

⁶ Архив А.В. Филиппова. Рукопись.

⁷ Там же.

А. В. ФИЛИППОВЪ
МОСКВА, Б. ПРЯСЯЯ, 7,
АРХИВЪ ХУДОЖНИКОВЪ-
ГОЩАГОВЪ „ИЗЪ ГЛАВА“.
ТЕЛ. 3-25-10.

**Вопросы для собиранія матеріаловъ по
исторіи древне-русской керамики.**

Отдѣлъ I: ИЗРАЗЦЫ. № 45

Ярославль

1. Съ какого памятника? *Ц. 7. Прогрессъ в Толчково* церковного, гражданского?

2. Въѣсъ (или годы) постройки или установки керамики.

3. Назначеніе: печные казан, внутренняя облицовка; наружная облицовка.

4. Размеры изразцовъ *6 1/2 x 13* ; площади керамики *Умне 13 x 13*

5. Терракотовые или поливные?

6. Изъ глины какого цвѣта: красной, свѣтлой?

7. Есть-ли рисунки? Ихъ высота; форма? *(3)*

8. На чемъ были поставлены: на извести, цементъ, глина?

9. Дѣлныя, гладкіе, живописные?

10. Характеръ ѣлки: эмалевый, обранный, натуральный?

11. Оттиснуты изъ формы или вылеплены отъ руки? Приѣзались-ли?

12. Формы изразцовъ: ☒ ☐ ☐

13. Ихъ профиля (если фигурные)?

14. Рисунокъ на изразцахъ

15. Мотивы изображеній:

16. Число красокъ *4* ; цвѣтъ фона *бѣлаго* , узора *бѣлый, желтый, синий*

17. Какой цвѣтъ преобладаетъ? *бѣлый*

18. Характеръ красокъ и поливъ: эмалы; глазури; роспись красками по бѣлой эмали (или по цвѣтной)
а) подглазурными красками, в) надглазурными.

19. Есть-ли на поливъ цекъ (кракел) — потеки?

20. Сохранность изразца *хорошо сохранился* ; черепка ; поливы

21. Былъ-ли слѣдовъ реставраціи: подкраски холоднымъ способомъ? слѣдовъ закрашки или забѣлки.

22. Гдѣ въ настоящее время находится? *На воротахъ оградѣ*

23. Не встрѣчаются-ли изразцы тѣхъ же формъ въ другихъ памятникахъ? Гдѣ?

24. Не имѣется-ли описаній, фотографій или зарисовокъ? Если опубликованы, то гдѣ?
Безусловно (Русскія древности по описанію И. Ф. Барщевскаго, Изд. Синодальнаго училища, Москва, 1884)

Время и мѣсто описи. *Ярославль 10 августа 1916.*



ил. 7,8 Анкета с зарисовками изразца «на воротах оградѣ» церкви Иоанна Златоуста в Коровниках. 1916. Автор — А. В. Филиппов
Архив А. В. Филиппова. Публикуется впервые

fig. 7,8 Questionnaire with sketches of the tile „on the fence gate“ of the Church of John Chrysostom in Korovniki 1916. Author — A. V. Filippov. Archive of A. V. Filippov. Published for the first time

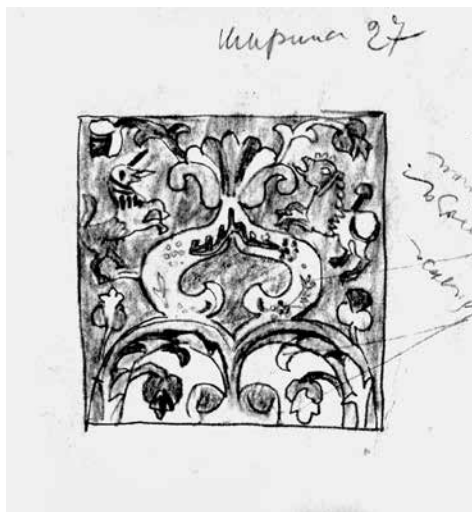
места размещения («на воротах оградѣ церкви»), размерами, а также цветными зарисовками, дают возможность точного воспроизведения в ряде случаев полностью утраченных изразцов⁸ [ил. 7,8].

Отдельные зарисовки вошли в издание А. В. Филиппова «Древнерусские изразцы» — вып. II⁹. Например, «115. Зеленый глазурированный изразец с рельефным изображением вооруженного всадника, на церкви Иоанна Предтечи в Толчково (постр. 1671–87 гг.) в Ярославле. На изразце — скачущий всадник. Композиция рельефа дана в смелом свободном ракурсе. Всадник в латах, голова покрыта шлемом с длинными перьями, на плечах развевается плащ, в руках ружье. Конь взнуздан и оседлан. Трактовка рельефа реалистическая. Орнамент растительного характера, обрамляет изображение и увенчивается линейной седловидной аркой. Изразец из красной глины, оттиснут в форме, покрыт белым ангобом и поверх зеленой медной прозрачной глазурью. Размер 195 × 210 мм. Изразец поставлен на известковом растворе, на воротах церковной оградѣ. Изразец той же формы находится в церкви Всех Святых (пост. 1689 г.) в Ярославле. Фотография с изразца имеется у И. Ф. Барщевского № 1545» [Филиппов, 1938. Вып. 2].

Также «151. Многоцветный эмалированный изразец в виде прямоугольника, разделенного диагоналями на четыре части, на воротах оградѣ церкви Иоанна Предтечи в Толчково (постр. 1671–87 гг.) в Ярославле. Средняя часть изразца разделена рельефными валиками, расположенными по диагонали, на четыре треугольника. По борту изразца — рамка с орнаментом из коротких рельефных параллельных валиков, сходящихся на углах изразца „елкой“, обрамленная с двух сторон узким рельефным же длинным валиком и кончающаяся гладкой каймой. Изразец из красной глины, оттиснут в форме, расписан эмалями: белой — два противолежащие треугольника, желтой — рельефная часть рамки и два другие треугольника и кайма рамки зеленой прозрачной глазурью. На эмалях имеется цек и потеки, указывающие на вертикальное положение изразца в обжиге. Изразец прямоугольный, размер 278 × 290 мм. Изразец находится в наружной облицовке ворот оградѣ. Рисунок изразца изда-ется впервые. С изразца имеется фотография И. Ф. Барщевского за № 1541»¹⁰.

Неожиданным свидетельством оказалась небольшая рукопись «Изразцы ярославских церквей» местного исследователя К. М. Фёдорова 1915 г., хранящаяся в архиве А. В. Филиппова, которая частично подтвердила состав этого

- 8 В архиве А. В. Филиппова сохранились документы с названием «Вопросы для собиранія матеріалов для древнерусской керамики», которые сам исследователь называл анкетами. Филипповские анкеты — результат многолетнего (1913 — начало 1950-х гг.) сбора материалов по различным «отделам»: изразцам, черепице и кирпичам. Зарисовки, в большинстве случаев чрезвычайно тщательные, несомненно, предназначались для публикации.
- 9 Издание не было опубликовано. Макет выпуска сохранился в архиве архитектора Т. М. Меньяевой и появился в 2003 г. в Интернете. См.: [Филиппов, 1938. Вып. 2].
- 10 Там же.
- 11 Фёдоров К. М. Изразцы ярославских церквей. 1915. Рукопись. Архив А. В. Филиппова.



ил.9 Зарисовка изразца на Святых воротах
Автор — К.М. Фёдоров. Рукопись «Изразцы
ярославских церквей». 1915. Архив
А.В. Филиппова. Публикуется впервые

fig.9 Sketch of the tile on the Holy Gate
Author — K.M. Fedorov. Manuscript „Tiles
of Yaroslavl Churches“. 1915. Archive of
A.V. Filippov. Published for the first time

ил.10,11 Изразец из Святых ворот. Фотография
И.Ф. Барщевского с зарисовкой и надписью
А.В. Филиппова на обороте: «Толчково. На во-
ротах». Архив А.В. Филиппова. Публикуется
впервые

fig.10,11 Tile from the Holy Gate
Photograph by I.F. Barshchevsky with
a sketch and inscription by A.V. Filippov
on the back „Tolchkovo. On the gate“.
Archive of A.V. Filippov. Published
for the first time

набора¹¹. Важно, что описание изразцов сопровождается цветной зарисовкой на кальке: «На воротах же помещен изразец с рисунком, встречаемым первый раз. Два зверя, кажется, лев и львица, оспаривают друг у друга ветку растения. Красив лев, грива его пышна, хвост загнулся и на конце видна шишка, когти в раскрытии. Рисунок растения сильно выдался и кажется приделанным»¹²[ил.9]. Фёдоров подтверждает и наличие зеленого изразца: «На святых воротах ограды находится несколько изразцовых клейм. В углу помещена фигура всадника-рыцаря на быстром коне. На голове его развевается шлем, в руке — копье, другая висит сбоку и держит повод, на ногах — высокие сапоги. Изразец темно-зеленого цвета. Характерно помещение этого рисунка в углу святых ворот, где не всякий мог его видеть»¹³.

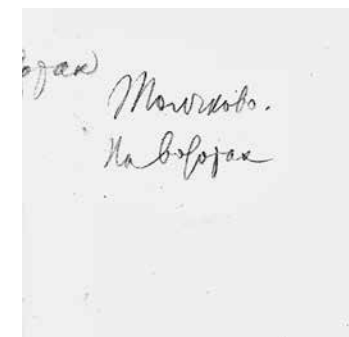
Нами также рассматривается вариант стенового рельефного полихромного изразца с изображением двух соприкасающихся в середине половинок фигурной рамки с расположенными внутри цветами и листьями. Он воспроизведен на фотографии И.Ф. Барщевского с указанием «... из церкви Иоанна Предтечи в Толчкове», но сохранил уточнение А.В. Филиппова в виде подписи на обороте «Толчково. На воротах»[ил.10, 11]. В материалах Е.В. Кондратьевой этот изразец отсутствует. Возможно, к этому времени он не сохранился.

Таким образом, в настоящее время состав изразцов в декоре Святых ворот может быть ограничен лишь рассмотренными изразцами, только их изображения могут быть использованы для его восстановления. Попытки найти более ранние фиксации утраченных изразцов оказались пока безуспешны.

Сравнивая изразцы Святых ворот и здания церкви, мы наблюдаем некоторые отличия: отсутствие комплектности, присущее изразцам здания церкви,

12 Там же. К.М. Фёдоров не впервые в рукописи называет изображенного слева единорога «львом».

13 Там же.



11

10

имеющих московские аналоги; новые типы изразцов, которые встречаются в Ярославле, являясь частью раппортных композиций, аналоги изразцов из Борисоглебского монастыря. Тем не менее, судя по архивным данным, отдельные изразцы из декоры Святых ворот использовались и в украшении здания церкви.

Эта подборка разнообразных изразцов позволяет поддержать предположение Е.В. Кондратьевой о том, что Святые ворота могли быть построены в конце 1680–1690-х гг., когда в Ярославле менялась система декорирования местных памятников, выразившаяся в первую очередь в создании раппортных композиций, которые стали доминировать в их декоре. Отдельные изразцы из них могли попасть в декор Святых ворот, служа маркерами строительных работ.

Как это было в прошлом, копии изразцов должны стать единственно возможным средством будущей реставрации [Баранова, 2007]. Понимание «копийной» традиции требует тщательной проверки каждого памятника и выявления изображений оригинальных изразцов. Так, возможности анализа изразцов остаются достаточно широкими: в области иконографии, композиционных приемах, места в декоре, отчасти — в общем цветовом решении, а «копийный» характер будущей замены оставляет шанс на достоверность. Только в этом случае они будут важны для прямого изучения своих древних прототипов (а также для истории реставрации, архитектуры, искусства), а также для использования в ходе будущей реставрации Святых ворот церкви Иоанна Предтечи в Ярославле¹⁴.

14 Приношу благодарность сотрудникам ООО ЯХМ «Реставратор» Т.Л. Васильевой, Е.С. Сальниковой, Е.А. Гиленской за предоставленные материалы о состоянии памятника.

ЛИТЕРАТУРА

- Баранова С.И. К вопросу о подлинности изразцового декора памятников архитектуры Москвы XVII в. // Архитектурное наследство. 2007. № 48. С. 106–117.
- Баранова С.И. и др. Керамическая установка. По материалам архива и коллекций А.В. Филиппова. М.: Эксмо, 2017. 472 с.
- Баранова С.И. Из опыта изучения изразцового декора церкви Николы Мокрого в Ярославле // Вестник сектора древнерусского искусства. 2020. № 2 (4). С. 98–111.
- Баранова С.И. Изучение изразцового декора памятников архитектуры Ярославля в 1910–1930-х годах по материалам архива А.В. Филиппова // XXVI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): сб. ст. / Ярославский художественный музей. Ярославль, 2021. С. 391–405.
- Воронов Н.В., Блохина Н.Б. Ярославские изразцы // Краеведческие записки. Вып. 7. Ярославль, 1956. С. 113–132.
- Кондратьева Е.В. Изразцовый декор Ярославской церкви Петра и Павла на Волжском берегу // Памятники культуры. Новые открытия, 1996. М.: Наука, 1998. С. 546–567.
- Кондратьева Е.В. Изразцы церкви Иоанна Предтечи в Толчкове // Памятники культуры. Новые открытия. 1997. М.: Наука, 1998. С. 399–415.
- Кондратьева Е.В. Изразцы ярославской церкви Вознесения // Архитектура и археология Древней Руси. СПб: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. С. 328–341.
- Маслих С.А. Русское изразцовое искусство XV–XIX веков. М.: Изобразительное искусство, 1976; 2-е изд.: 1983. 250 с.
- Первухин Н.Г. Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле. М.: Книгоиздательство К.Ф. Некрасова, 1913. 62 с.
- Русские древности по снимкам И.Ф. Барщевского. [В 15 вып.]. [М.]: Изд. Имп. Строгановского центрального художественно-промышленного училища; Исполнено в графической мастерской училища, [1915].
- Рутман Т.А. Церковь Иоанна Предтечи в Толчковой слободе. Ярославль, 2001. 191 с.
- Султанов Н.В. Изразцы в древнерусском искусстве // Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной, издаваемые по высочайшему соизволению А. Прохоровым. [В 4 т.]. СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1885. [Т. 4]. 63, II с.
- Список фабрик и заводов Российской Империи / Под ред. В.Е. Варзара. СПб: [б.и.], 1912. 720 с.
- Успенский Ф.П. Предтечевская церковь в Ярославле. Ярославль: Тип. Губ. правл., 1881; 2-е изд.: 1906. 51 с.
- Филиппов А.В. Древнерусские изразцы XV–XVII вв. Т. 1. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1938. Вып. 1. 92 с.
- Филиппов А.В. Древнерусские изразцы. 1938. Вып. 2: Изразцы XVII в. // РусАрх: Электронная научная библиотека по истории древнерусской архитектуры. URL: <http://www.rusarch.ru/filippov1.htm> (дата обращения: 28.04.25).

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Изразцовый декор Святых ворот церкви Иоанна Предтечи в Толчкове в Ярославле

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Баранова Светлана Измайловна — доктор исторических наук, кандидат искусствоведения, главный научный сотрудник ФИИ Российского государственного гуманитарного университета, Миусская пл., 6, Москва, 125933, Российская Федерация. svetlanbaranova@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена изразцовому декору Святых ворот церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. Его значительные утраты заострили вопрос об актуальности поиска достоверных сведений и восполнения сохранившихся фрагментов. Обращение к новым данным, сделанным на основе ранее неизвестных материалов из архива А.В. Филиппова, дает информацию о подлинных изразцах, необходимую для сохранения аутентичного облика памятника.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Изразец, копия, утраты, закрапка изразцов, реставрация, фотографии И.Ф. Барщевского, архив А.В. Филиппова.

TITLE

Tile decoration of the Holy Gate of the Church of St. John the Baptist in Tolchkov in Yaroslavl

AUTHOR

Baranova, Svetlana Izmailovna — Full Doctor, chief researcher at the Faculty of Research Institute of the Russian State University for the Humanities, Miusskaya sq., 6, Moscow, 125933, Russian Federation. svetlanbaranova@yandex.ru

ABSTRACT

The article is devoted to the tile decoration of the Holy Gate of the Church of St. John the Baptist in Tolchkov. Its significant losses have sharpened the question of the urgency of the search for reliable information and replenishment of the surviving fragments. Appeal to new data, made on the basis of previously unknown materials from the archive of A.V. Filippov, provides new information about the original tiles, necessary for the preservation of the authentic appearance of the monument.

KEYWORDS

Tile, copy, losses, painting of tiles, restoration, photos by I.F. Barshchevskiy, archive of A.V. Filippov.

REFERENCES

- Baranova S.I. On some studies of the tiled decor of the St. Nicholas the Wet (Mokry) Church in Yaroslavl. *Vestnik sektora drevnerusskogo iskusstva (Bulletin of the Russian Medieval Art Department)*, 2020, no. 2 (4), pp. 98–111 (in Russian).
- Baranova S.I. et al. *Keramicheskaya ustanovka. Po materialam arkhiva i kolleksii A.V. Filippova (Ceramic installation. Based on materials from the archive and collections of A. Filippov)*. Moscow, Eksmo Publ., 2017. 472 p. (in Russian).
- Baranova S.I. On the question of the authenticity of tiled decoration of Moscow architectural monuments of the 17th century. *Arhitekturnoe nasledstvo (Architectural heritage)*, 2007, no. 48, pp. 106–117 (in Russian).
- Baranova S.I. Study of tiled decoration of architectural monuments of Yaroslavl in the 1910–1930s based on materials from the archive of A.V. Filippov. *XXVI Nauchnye chteniia pamiati Iriny Petrovny Bolotsevoi (1944–1995): sbornik statei (26th Scientific Readings in Memory of Irina Petrovna Bolotseva (1944–1995): a collection of articles)*. Yaroslavl, 2021, pp. 391–405 (in Russian).

- Filippov A.V. *Drevnerusskie izraztsy XV–XVII vv. (Old Russian tiles of the 15th–17th centuries)*, vol. 1. Moscow, Izd-vo Vsesoyuz. Akad. Arhitektury Publ., 1938, iss. 1. 92 p. (in Russian).
- Filippov A.V. *Drevnerusskie izraztsy (Old Russian tiles)*. 1938, iss. 2: Tiles of 17th century. RusArk: Elektronnaia nauchnaia biblioteka po istorii drevnerusskoi arkhitektury. Available at: <http://www.rusarch.ru/filippov1.htm> (accessed 28.04.25) (in Russian).
- Kondrat'eva E.V. Tile decoration of the Yaroslavl Church of Peter and Paul on the Volga bank. *Pamiatniki kul'tury. Novye otkrytiia (Cultural monuments. New discoveries)*, 1996. Moscow, Nauka Publ., 1998, pp. 546–567 (in Russian).
- Kondrat'eva E.V. Tiles of the Church of St. John the Baptist in Tolchkovo. *Pamiatniki kul'tury. Novye otkrytiia (Cultural monuments. New discoveries)*, 1997. Moscow, Nauka Publ., 1998, pp. 399–415 (in Russian).
- Kondrat'eva E.V. Tiles of the Yaroslavl Church of the Ascension. *Arkhitektura i arkhologiiia Drevnei Rusi (Architecture and archeology of ancient Rus')*. Saint Petersburg, Izd-vo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 2009, pp. 328–341 (in Russian).
- Maslikh S.A. *Russkoe izraztsovoe iskusstvo XV–XIX vekov (Russian tiled art of the 15th–19th centuries)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1976. 250 p. (in Russian).
- Pervukhin N.G. *Tserkov' Ioanna Predtechi v Iaroslavle (Church of St. John the Baptist in Yaroslavl)*. Moscow, Knigoizdatel'stvo K.F. Nekrasova Publ., 1913. 62 p. (in Russian).
- Russkie drevnosti po snimkam I.F. Barshchevskogo. [V 15 vyp.] (Russian antiquities based on photographs by I.F. Barshevsky. In 15 iss.)*. Moscow, Izdanie Imp. Stroganovskogo tsentral'nogo khudozhestvenno-promyshlennogo uchilishcha; Ispolneno v graficheskoi masterskoi uchilishcha Publ., 1915 (in Russian).
- Rutman T.A. *Tserkov' Ioanna Predtechi v Tolchkovskoi slobode. Iaroslavl' (Church of St. John the Baptist in Tolchkovskaya Sloboda)*. Yaroslavl, 2001. 191 p. (in Russian).
- Sultanov N.V. Tiles in ancient Russian art. *Materialy po istorii russkikh odezhd i obstanovki zhizni narodnoi, izdavaemye po vysochaishemu soizvoleniiu A. Prokhorovym. [V 4 t.] (Materials on the history of Russian clothing and the environment of people's life, published by the highest permission of A. Prokhorov. In 4 vols.)*. Saint Petersburg, Tip. Imp. Akademii nauk Publ., 1885, vol. 4. 63, II p. (in Russian).
- Uspenskii F.P. *Predtechevskaia tserkov' v Iaroslavle (St. John the Baptist Church in Yaroslavl)*. Yaroslavl, tip. Gub. pravl., 1881; 2nd ed.: 1906. 51 p. (in Russian).
- Varzar V.E. (ed.). *Spisok fabrik i zavodov Rossiiskoi Imperii (List of factories and plants of the Russian Empire)*. Saint Petersburg, 1912. 720 p. (in Russian).
- Voronov N.V., Blokhina N.B. Yaroslavl tiles. *Kraevedcheskie zapiski (Local history notes)*, iss. 7. Yaroslavl, 1956, pp. 113–132 (in Russian).

ХРОНИКА

М.А. Маханько

Живопись нитью. Лицевое шитье в собрании Музея имени Андрея Рублёва, ЦАК МДА и частных коллекций. Выставка с 19 июня по 8 августа 2024 года, ЦМиАР

Музей им. Андрея Рублёва представил публике неординарный для художественных музеев проект: большую выставку лицевого шитья, куратор Е.В. Давыдова (ЦМиАР). Замысел состоял в том, чтобы показать малоизвестные и прошедшие реставрацию произведения этого сложного вида средневекового художественного творчества и напомнить, что лицевое шитье было элитарным искусством, распространенным при дворах монархов, феодальной знати и связанных с ними женских монастырях, в богатейших купеческих семьях. Свои хрупкие сокровища из тканей, серебряных и золотных нитей предоставили также один из постоянных партнеров музея, Музей христианской культуры «ЦАК МДА» (далее — МХК ЦАК) и частные коллекционеры. Как пишет А.В. Силкин (ВХНРЦ), один из авторов вступительных статей: «Шитые произведения, в отличие от икон, никогда не создавались во множестве. „Строение“ каждого шитого произведения было либо глубоко индивидуальным актом, „замышлением“ и „молением“, предназначавшимся для определенного храма и связанным с личными, семейными обстоятельствами, как „моление о чадородии“, „на помин души“, либо с церковным строительством или являлось подношением священнослужителю. Известны немногочисленные памятники, созданные за деньги по заказу. Шитые произведения создавались и в связи с событиями национального масштаба, как моление об избавлении страны от врага» [Силкин, 2024. С. 11]. Примечательно, что древнейшее произведение на этой выставке было предназначено для Андроникова монастыря, на территории которого находится Музей им. Андрея Рублёва. Это лицевая палица, предмет священнического облачения, символ духовного оружия, подобного мечу. Она была вышита и вложена княгиней Ульяной (Иулианией) Михайловной, вдовой князя Василия Владимировича Угличского, сына героя Куликовской битвы князя Владимира Андреевича Храброго Серпуховского и Боровского. Помимо шитого шелком образа «Воскресение — Сошествие во ад», исполненного



ил.1 Экспозиция выставки «Живопись нитью. Лицевое шитье в собрании Музея имени Андрея Рублёва, ЦАК МДА и частных коллекций»

fig.1 Exposition of the exhibition “The Art of embroidery. Pictorial embroidery in the collection of the Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, the Church and Archaeological Cabinet of the Moscow Theological Academy and private collections”

в традициях палеологовского искусства, в симметричном варианте композиции, когда Адам и Ева находятся по разные стороны Спасителя и их обоих Он за руки поднимает из адской бездны, на палице присутствует вкладная надпись. Она также является шедевром искусства вышивки и важным историческим свидетельством не только о генеалогии русских княжеских родов, но и об иерархии московских монастырей в первой половине XV в. — об учреждении архимандрии в Андрониковом монастыре уже около 1439 г. и имени первого архимандрита, которым был Фаддей, а не Иоанн, записанный в Синодике во второй половине XV в. Среди древних произведений — шитые предметы из Новгорода, покровец «Се агнец» первой половины XVI в. (ЦМиАР), покровец «Богоматерь Знамение» середины XVI в. из частного собрания, пелена «Богоматерь Тихвинская» в размер чудотворной иконы середины — третьей четверти XVI в. (частное собрание). Среди памятников лицевого шитья, близких годуновскому искусству, особенно книжной иллюминации и иконописи, с их драгоценным колоритом, усложнением средневековых иконографических схем использование фантазийной архитектуры — такие шедевры собрания Музея им. Андрея Рублёва, как лицевая пелена «Введение Богоматери во храм» из коллекции Глеба и Марфы Покровских середины — второй половины XVI в. предположительно московской работы, епитрахиль с образами Вселенских

святителей, созданная либо в Москве, либо во Пскове, вероятно, в последней трети XVI в. (МХК ЦАК).

Более двенадцати произведений иллюстрировали искусство лицевого шитья в XVII в., среди них предметы различной типологии — детали облачений, элементы литургических наборов (покровцы и воздухи), иконные пелены; с использованием разных сюжетов, в том числе символично-аллегорических как пелена «София Премудрость Божия» 1660-х гг., шитая, вероятно, в московской мастерской царственного тестя, Ильи Даниловича Милославского (МХИ ЦАК). При всей ремесленности, мнимой материальной и технологической простоте произведения лицевого шитья являются важными примерами развития определенной иконографии, личного благочестия, зачастую загадочными. Ярким примером стала небольшая лицевая пелена второй трети XVII в. из частного собрания с образом Христа во гробе, известного как центральный элемент гимнографической иллюстрации «Не рыдай Мене, Мати, во гробе зрящи», в окружении полуфигур избранных святых, состав которых указывал на связь с определенным семейным кругом и возможным северным происхождением заказчиков. Святые изображены попарно, согласно чинам святости, евангелисту Луке сопутствует Марк, священномученику и апостолу от Семидесяти Дионисию Ареопажиту — святитель Григорий Богослов, мученику Калинику Киликийскому (день памяти 14 декабря) — великомученик Пантелеимон, царю Константину — великомученик Димитрий Солунский, мученику Иакову Перскому — великомученик Георгий Победоносец; на нижней кайме в ряд представлены святые Евстратий, Зосима Соловецкий, Анастасия Узорешительница, Савватий Соловецкий и архидиакон Стефан; присутствие Соловецких преподобных позволяет предположить, что заказчики имели какую-то молитвенную связь с Соловецким монастырем. Очевидно, с личным благочестием связана и лицевая пелена с фигурами молящихся Спасителю в облаках пророка Иоанна Предтечи и преподобного Симеона Столпника второй четверти XVII в. (ЦМиАР).

Примеры произведений одной из самых плодovitых мастерских страны, принадлежавшей Анне Ивановне Строгановой, представляли палица «Рождество Богородицы» и пелена «Спас Нерукотворный» (оба — ЦМиАР), созданные в третьей четверти XVII в. Памятники шитья были интересны и с точки зрения формирования иконографии новых чудотворцев, т.е. русских святых как пелена московской работы 1650-х гг. «Святитель Филипп, митрополит Московский» (МХК ЦАК) или пелена «Богоматерь Казанская, с преподобными князьями Петром и Февронией Муромскими чудотворцами» третьей четверти XVII в. (ЦМиАР). Помимо Новгорода, Москвы, Пскова, Сольвычегодска и других строгановских вотчин к середине XVII в. крупнейшим художественным центром и в отношении искусства лицевого шитья, того, что называют «живопись нитью» оказывается Ярославль. На выставке это проиллюстрировано литургическим комплектом (два покровца и воздух) 1660–1680-х гг., подаренным Музею им. Андрея Рублёва в 1977 г. Г.Д. Костаки. Были показаны произведения из разных мастерских Москвы, например из мастерской, работавшей после

Смуты и возрождавшей это древнее искусство в русской столице, исполнившей двустороннюю хоругвь с образами Богоматери Тихвинской и преподобного Алексия, человека Божия (сильно поновлена в XIX в., ЦМиАР), посадской московского гостя Ивана Гурьева последней четверти XVII в. — воздух «Положение во гроб» 1670–1680-х гг. из МХК ЦАК и атрибутируемые этой же мастерской покровцы «Се Агнец» и «Богоматерь Знамение» из собрания ЦМиАР, произведения мастерской А.П. Бутурлиной, как, например, надгробный покров «Преподобный Пафнутий Боровский» 1700 г. и приписываемый этой же мастерской, шитый по китайской камке покровец «Се Агнец» рубежа XVII и начала XVIII в. (оба в ЦМиАР).

Выставка явилась актуальной в том числе и потому, что к показу были предложены произведения синодального времени, связанные с женскими монастырями и авторскими произведениями. Свидетельством заимствования европейских технологий лицевого шитья и живописи стал воздух «Положение во гроб», созданный в 1730–1740-е гг. в мастерской Троицкого Шенкурского монастыря в Архангельской губернии. Тончайшие градации золотого и серебряного шитья в нимбах, небесах, доличном сочетаются с подкраской одеяний святых, уподобляющих материалы творениям столичных мастерских, чей колорит с персиково-терракотовыми, фисташково-зелеными оттенками, мотивами южных плодов и растений следует моде колониальных стран Европы. Дату создания и имя мастерицы сохранил литургический комплект 1731 г., на нижних краях входящих в него предметов вышито имя Устины Лихаревой (все в ЦМиАР). Один из самых известных ранних «портретов» святителя Димитрия Ростовского — шитая икона второй половины XVIII в., созданная в Ростове (ЦМиАР), повторяет схему парадного, прижизненного портрета святителя. Среди литургических предметов были и южнорусского происхождения — киевский конца XVII в. фрагмент крещатого покровца с фигурой архангела Уриила (ЦМиАР), шитый в мастерских киевского Флоровского монастыря в 1740-х гг. воздух с оригинальным для русской иконографии сюжетом «Вознесение Богоматери» в окружении медальонов с ангелами и звездами (МХИ ЦАК). Не только русские произведения дополнили часть выставки, связанную с поздним периодом. Искусство Грузии представлял воздух (пелена?) «Сошествие во ад» конца XVIII — начала XIX в. (ЦМиАР), с точки зрения иконографии сохранивший очень архаические средневековые схемы.

Позднюю эпоху романтизма и академизма, XVIII и зрелого XIX в. проиллюстрировали иконные ризы из стекляруса, например, на иконе «Святитель Николай Чудотворец (Зарайский)» (ЦМиАР), иконы святых из бисера, шитые по канве иконы, иконография которых демонстрирует влияние европейского искусства и русского академизма. Впервые опубликованы разделенные на две самостоятельные шитые иконы стороны одной хоругви второй четверти XIX в. (МХИ ЦАК), где центральные фигуры пророка Иоанна Предтечи и архангела Михаила окружают избранные святые, в том числе русские — святые князья, равноапостольные Ольга и Владимир, благоверный Александр Невский; личное выполнено маслом, в то время как одеяния — шиты. Отдельного интереса

заслуживает несколько предметов начала — первой трети XX в., своеобразные по колориту и рисунку как пелена «Богоматерь Корсунская» и «Богоматерь Одигитрия» из частного собрания, но с устремлением повторить древнерусские образцы, в том числе повторяя использование надписей: на полях шит тропарь Смоленской иконе Богоматери, на нижнем поле «Архангельское приветствие». Наиболее поздний предмет пелена «Явление Богоматери преподобному Сергию Радонежскому», созданная, видимо, в кругах, близких к реставрации средневекового шитья и обнаруживающих большую осведомленность в его приемах, колорите, стилистике (ЦМиАР).

ЛИТЕРАТУРА

Силкин А.В. Живопись нитью. Лицевое шитье XV–XVII веков // Живопись нитью. Лицевое шитье в собрании Музея имени Андрея Рублёва, ЦАК МДА и частных коллекций: кат. выст. / Сост. Е.В. Давыдова. М.: ЦМиАР, 2024. С. 11–24.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Маханько Мария Александровна — кандидат искусствоведения, заведующий научно-исследовательским отделом, Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва, Андроньевская пл., 10, Москва, Российская Федерация, 105120. mariyamakhanko@yandex.ru

AUTHOR

Makhanko, Maria Alexandrovna — Ph. D., head of Research Department, The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Andronjevskaya pl., 10, 105120, Moscow, Russian Federation. mariyamakhanko@yandex.ru

REFERENCES

Silkin A.V. The Art of embroidery. Pictorial embroidery of the 15th–17th centuries. *Zhivopis' nit'yu. Licevye shit'e v sobranii Muzeya imeni Andrey Rubleva, CAK MDA i chastnykh kolekcij: Katalog vystavki (The Art of embroidery. Pictorial embroidery in the collection of the Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, the Church and Archaeological Cabinet of the Moscow Theological Academy and private collections: Exhibition catalogue)*. Comp. by E.V. Davydova. Moscow, CMiAR Publ., 2024, pp. 11–24 (in Russian).

М.А. Маханько *

Выставка «Русский антиминс: Гравюра на ткани XVII–XIX веков» (26 сентября — 24 ноября 2024 года, ЦМиАР); круглый стол «Антиминсы и литургические ткани» (11–13 ноября 2024 года)

С 26 сентября по 24 ноября 2024 г. в Музее им. Андрея Рублёва прошла выставка, посвященная русскому антиминсу XVII–XX вв. (куратор, автор концепции и каталога — О.Р. Хромов). Были представлены антиминсы, гравюры из собрания Музея Московской духовной академии «Церковно-археологический кабинет», коллекции епископа Истринского Серафима (В.Л. Амелеченкова), а также иконы из собрания Музея им. Андрея Рублёва. Идея, которой руководствовались организаторы выставки, — показать развитие гравированных антиминсов с начала их появления в России в 1655 г. и до середины XIX в., когда на смену гравюре пришла литография.

Выставка была устроена в хронологическом порядке, однако состояла из нескольких частей. К древнейшим произведениям можно отнести иконы-таблетки, атрибутированные как произведения вологодской художественной культуры второй четверти — середины XVI в. со Страстными композициями из собрания Музея им. Андрея Рублёва. Сюжеты «Распятие Христово» и «Положение во гроб» — ключевые для печатных антиминсов. Древнейшие антиминсы — рукописные, эпохи Московских патриархов Филарета Никитича, Иоасафа II. На них по центру нарисован Голгофский крест в окружении догматических — «ЦРЬ СЛВЫ», «ИС» «ХС», «НИКА», «К» (копие), «Т» (трость), «Г» и «А» (голова Адама) — и документирующих надписей как на холщовом антиминсе с необработанным краем для неизвестной церкви Благовещения 1630 г. Антиминс церкви Сретения Господня 1669 г., священнодействованный при митрополите Ростовском и Ярославском Ионе Сысоевиче, интересен пространной надписью, в которой упомянуты все здравствовавшие на тот момент члены семьи царя Алексея Михайловича — его сыновья, царевицы Алексей, Феодор, Симеон, сестры, царевны Ирина, Анна, Татьяна, и дочери, царевны Евдокия, Марфа, София, Екатерина, Мария и Феодосия. Помимо чернил в исполнении антиминса использована киноварь, двуцветность встречается не часто в известных ныне коллекциях антиминсов.

Экспозиция включила антиминсы, отпечатанные в Москве и Санкт-Петербурге. Благодаря исследованиям Ю.М. Ходько о гравированных антиминсах братьев Ивана и Алексея Зубовых с большой долей вероятности к наследию этих крупнейших гравёров петровского времени прибавляются шесть произведений: два антиминса Ивана Зубова с образом Господа Саваофа;

* По материалам О.Р. Хромова.



ил. 1 Экспозиция выставки «Русский антиминс: Гравюра на ткани XVII–XIX веков»
fig.1 Exposition of the exhibition “Russian antimimension. Engraving on fabric of the 17th–19th centuries”

«большой» антиминс с тетраграмматомом, награвированный Иваном Зубовым после Синодального запрета 6 апреля 1722 г., и три греческих антиминса, из которых один — Александрийский — сохранился по крайней мере в двух экземплярах, а два другие — Антиохийский и Иерусалимский — дошли в более поздних копиях. В состав выставки были введены портреты архиереев, священнодействовавших представленные в экспозиции антиминсы и виды монастырей, городов, храмов, с которыми связаны экспонируемые антиминсы. Особый раздел в экспозиции был посвящен антиминсам восточных православных церквей.

В почти монохромном колорите экспозиции особо был выделен выполненный Ф.А. Бруни (Фиделио Бруни, Fidelio Bruni) на бумаге акварелью эскиз антиминса середины XIX в. (ныне в ММДА «ЦАК»). Композиция «Положение во гроб» на нем имеет иконографические особенности, связанные с личной трактовкой и пониманием сюжета художником. В целом иконографическая схема, характерная для более ранних антиминсов, сохранена, но фигура Богоматери изображена в центре на фоне Креста, окружающие ее жены-мироносицы и Мария Магдалина составляют самостоятельную группу при Положении Господа во Гроб праведным Никодимом и Иосифом Аримафейским. Такая трактовка связана с западной, католической традицией. Эскиз интересен как самостоятельное произведение акварельной живописи выдающегося мастера русской религиозной академической живописи.

Ни каталог выставки, ни сам проект не был бы возможен без трудов недавно почившей монахини Кассианы (Чеботаревой) о формировании антиминсной коллекции Музея христианского искусства «Церковно-археологический кабинет» Московской духовной академии и истории ее изучения. Коллекция этого музея включают порядка 800 единиц хранения, русские антиминсы, греческие, арабские, румынские, молдавские, болгарские, а также униатские и раскольнические; как рукописные антиминсы, так и гравированные. В современной антиминсной коллекции Музея Московской духовной академии «ЦАК» есть эскизы, кальки и заготовки антиминсов, илитоны, чехол на раскольнический антиминс, документы о передаче антиминсов в музей и их описания. Были исследованы архивные и библиотечные материалы, а именно, книги поступлений и книги покупок, материалы Церковно-археологического кабинета, собранные в отдельные книги, хранящиеся в библиотеке МДА, статьи в Журналах Московской Патриархии и отдельные издания, посвященные Церковно-археологическому музею.

В дни работы выставки 11–13 ноября 2024 г. Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва совместно с Общецерковной аспирантурой и докторантурой имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия (ОЦАД) провели круглый стол «Антиминсы и литургические ткани» при участии ведущих специалистов по древнерусскому и русскому религиозному искусству, иконописи, декоративно-прикладному искусству. В центре внимания оказались памятники рубежа XV–XIX вв., прежде всего представленные на выставке. Организаторы круглого стола видели свою задачу в том, чтобы показать развитие и значение гравюры в русском церковном искусстве на примере антиминса и развитие искусства антиминса как особого жанра церковного искусства, а также в том, чтобы рассмотреть различные типы (иконографические варианты) гравированных антиминсов, значение антиминса как церковно-исторического документа и источника, оценить, существуют ли коллекции антиминсов, в каких епархиях, музеях и каковы они.

Среди докладов были посвященные отдельным антиминсам как свидетельства почитания русских новопрославленных святых как в докладе О.Р. Хромова (МДА, ЦМиАР) об антиминсе церкви святителя Филиппа, митрополита Московского и всея Руси, из собрания Церковно-археологического кабинета МДА; о неизвестном антиминсе в коллекции Ярославского музея-заповедника сообщил иеромонах Владимир (Муравьев) (МДА). Большая часть докладов представляла обзоры собраний антиминсов в различных музеях и епархиальных хранилищах: иеромонах Георгий (Тавицкий) (Коломенская духовная семинария) о рукописных антиминсах в собрании Церковно-исторического кабинета Коломенской духовной семинарии; Н.В. Лопато (ОЦАД, Свердловский областной краеведческий музей) об антиминсах в коллекции Свердловского областного краеведческого музея; О.В. Гришанина (Музей истории Саратовской митрополии) об антиминсах XIX–XXI вв. из коллекции Музея истории Саратовской митрополии; протоиерей Тимофей Морев и диакон Андрей Шильцин (Новосибирская православная духовная семинария)

об исторических антиминсах в коллекциях Новосибирской митрополии. Антиминс как «ключ» к пониманию Страстной символики был затронут в докладе протоиерея И. Ю. Рогатенюка (Таврическая духовная семинария) «Антиминс и погребальные пелены Спасителя». Иконографическим особенностям посвящены были выступления А. Л. Красновой (МДА) о символах евангелистов на греческом антиминсе из ГМИИ им. А. С. Пушкина и Е. И. Грицай (ОЦАД, МДА), обратившейся к литургическому аспекту иконографии «Се Агнец» в русском лицевом шитье XVI в.

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

Русский антиминс [кат. выст.] / Сост. О. Р. Хромов; вступит. слово М. Б. Миндлин; авт. ст. Владимир (Муравьев), иером., Кассиана (Чеботарева), монахиня, Ю. М. Ходько, О. Р. Хромов. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублёва, 2024. 174 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Маханько Мария Александровна — кандидат искусствоведения, заведующий научно-исследовательским отделом, Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва, Андроньевская пл., 10, Москва, Российская Федерация, 105120. mariyamakhanko@yandex.ru

AUTHOR

Makhanko, Maria Alexandrovna — Ph. D., head of Research Department, The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Andronjevskaia pl., 10, 105120, Moscow, Russian Federation. mariyamakhanko@yandex.ru

EXHIBITION CATALOGUE

Khromov O. R. (comp.). *Russkij antimens: Gravyura na tkani XVII–XIX vekov (Russian antimension. Engraving on fabric of the 17th–19th centuries)*. Exhibition catalogue. Moscow, CMiAR Publ., 2024. 174 p. (in Russian).

И. А. Шалина

Шедевры сакрального искусства из коллекции Олега Кушнирского

Любой обладатель произведений искусства, если коллекционирование стало для него не просто коммерцией, а подлинной страстью и знаточеством, мечтает о возможности показать собранные им сокровища миру. В какой-то степени публичное экспонирование любимых им артефактов становится своеобразным мерилем определения уровня собрания, причем как среди профессионалов и критиков, так и среди обычных посетителей. Это наглядно продемонстрировала выставка «Masterpieces of Sacred Art from the Kushnirskiy Collection», проходившая с 26 октября 2024 по 26 января 2025 г. в Музее русского искусства (ТМОРА) в Миннеаполисе, штат Миннесота (США) [ил. 1]. За два десятилетия ее формирования это первое публичное представление шестидесяти русских икон, большей частью созданных в знаменитых иконописных центрах Палеха, Мстёры, Холуя, Ветки и Гуслиц в последних десятилетиях XVIII — XIX в. Собрание оказалось удивительно цельным как по художественному облику, так и по уровню мастерства входящих в него произведений. «Сегодня я впервые вижу коллекцию на стенах, впервые она предстала для меня и для всех здесь присутствующих во всей совокупности, — признался владелец на торжественном открытии выставки. — Все эти годы иконы находились в хранилище — и даже я, зная каждую икону до мелочей, сегодня смотрю на собрание совершенно другими глазами. Я счастлив и глубоко тронут. Для меня огромная честь выставлять коллекцию в одном из лучших музеев Америки и видеть так много искренне интересующихся людей»¹ [ил. 2, 3].

Нью-йоркский коллекционер и профессиональный фотограф, до эмиграции в 1992 г. много работавший для частных коллекционеров и музейных институций, в том числе Государственного Эрмитажа, очевидно, тогда и отточил свой глаз на памятниках самого высокого уровня. Покупать иконы в Америке способствовал успешный бизнес, но собирательство стало своеобразным образом жизни. В отличие от многих владельцев, Олег Кушнирский сам подбирал памятники, увлекшись эстетикой поздней русской иконописи, причем в те годы, когда о ее истории еще почти ничего не было написано; и вдали от изучавших ее редких музейных профессионалов [ил. 4].

Знаковой оказалась и площадка, предоставившая свою территорию для показа, — Музей русского искусства в Миннеаполисе, ныне оставшийся единственным профильным центром в Америке, где хранятся и экспонируются произведения и артефакты, связанные с российским искусством (всего 13 тысяч экспонатов). Несмотря на свою камерность, это довольно значительный за

¹ URL: <https://russianicon.com/ru/pervaya-vystavka-kollektcii-olega-kushnirskogo-otkrylas-v-muzee-russkogo-iskusstva-v-ssha/> (дата обращения: 03.05.2025).



рубежом центр изучения нашей культуры и истории. Здесь разрабатываются научные проекты и проводится ни один десяток ежегодных выставок, посвященных самым разнообразным ее явлениям, от икон и живописи, графики и фарфора, произведений современных русских художников-эмигрантов, до фотографий, лаковой миниатюры, текстиля, советских плакатов, народного творчества². Бывают здесь и неожиданные, но очень праздничные экспозиции, например, красочных матрешек XVIII–XX вв., представляющих продукцию самых разных исполнителей и центров; или раритетных елочных украшений второй половины столетия, уникальное собрание которых находится в фондах музея. Наряду с изобразительным искусством в его закромах хранятся старинные иконы, лаковые миниатюры, фарфор, скульптура, ювелирные изделия, национальные костюмы, вышивки и изделия из ткани, резное дерево, вплоть до большеформатных наличников домов нижегородских деревень. Очень много делает музей для популяризации русского искусства, читаются лекции, проводятся концерты и мастер-классы.

Основателем его стал галерист и арт-дилер Рэймонд Джонсон, который владеет внушительной коллекцией — более 10 000 отборных картин советских художников, в основном реалистов, что определило его включение в список 100 лучших коллекционеров США [Родионов, 2005]. Определенная часть ее и легла в основу созданного им в Блумингтоне в 2002 г. музея. Через три года

2 TMORA The Museum of Russian Art. URL: <https://tmora.org/> (дата обращения: 06.08.2024).



2



3

ил. 1–3 Экспозиция выставки «Masterpieces of Sacred Art from the Kushnirskiy Collection» в Музее русского искусства (ТМОРА) в Миннеаполисе, штат Миннесота (США)

fig. 1–3 Exposition of the exhibition "Masterpieces of Sacred Art from the Kushnirskiy Collection" in the Museum of Russian Art in Minneapolis, Minnesota (USA)



4



5

ил.4 Иконы собрания О. Кушнирского в хранилище перед отправкой на выставку
fig.4 Icons of the O. Kushnirskiy collection in storage before being sent to the exhibition

ил.5 Музей русского искусства в Миннеаполисе (США). Современный вид
fig.5 The Museum of Russian Art in Minneapolis (USA). Modern view

он разместился в Миннеаполисе в приобретенном им же и реконструированном здании церкви, возведенной в стиле испанского колониального возрождения в 1940 г. для общины Mayflower [Молодин, 2024. С.246–250] [ил.5]. В настоящее время он остается уникальным местом, объединяющим всех неравнодушных к русской культуре.

Экспонируемые в галерее «Мезонин» Музея русского искусства памятники из собрания Олега Кушнирского чрезвычайно информативны и показательны для представления о характере коллекционирования русской иконы в Америке, они довольно емко отражают как личность самого владельца, так и вкусы эпохи в целом, ставшей определенным этапом собирательства древней живописи. Сам владелец писал: «Коллекция — живой организм. Подобно тому, как писатель или художник нередко ведом своим произведением, коллекционер в определенный момент также становится проводником смыслов, которыми сначала по его воле, а потом уже как будто независимо от него наполняется собрание... И конечно, коллекция живет в диалоге с ее зрителями и исследователями, открываясь каждому по-разному. Для меня это большое счастье — слышать отзывы друзей и людей, с которыми я не знаком, которые находят в моих иконах собственные смыслы — религиозные, художественные, исторические...»³.

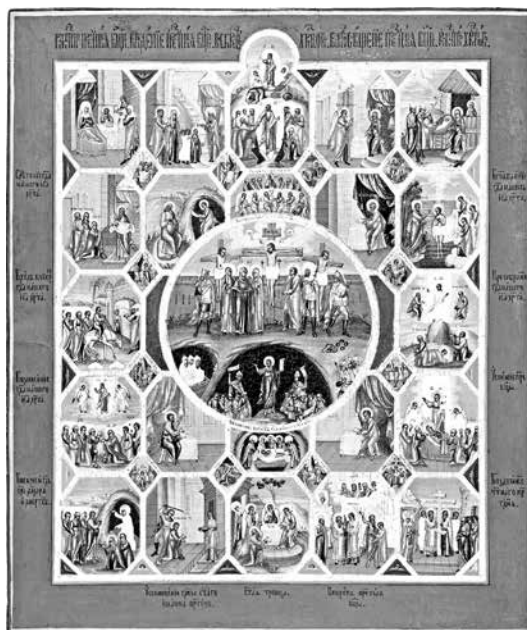
Интерес к иконе среди русских коллекционеров никогда не угасал, это касается даже самых «темных» советских лет, когда любители-романтики, в большинстве своем — художники и писатели, глубоко ценившие красоту древнерусской живописи, в ее поисках предприняли паломничество по древним городам и селам, спасая от неминуемой гибели сотни брошенных в забвении памятников [Шалина, 2015]. В эти годы предпочтение отдавали лишь древним иконам, довольно надменно относились к иконописи даже XVII столетия. Кардинально ситуация изменилась на рубеже XX–XXI вв., когда подлинно иконный бум породил целое поколение новых почитателей иконописи, сформировались десятки художественных собраний, причем отличительной их чертой стало коллекционирование произведений мастеров Нового времени, чаще придворных изографов конца XIX — начала XX в.

В этом отношении домашний музей иконописи Олега Кушнирского, центром своих предпочтений сделавшего иконы этой эпохи, органично вписывается в современные художественные традиции. Здесь хранится около 60 произведений русской иконописи XVII — начала XX в., выполненных в самых разных стилях. Это небольшое по меркам других собраний число памятников представляет большой интерес, прежде всего своей цельностью. Большинство изображений следует традиционному иконописному канону, восходящему к искусству XVI столетия, по большей части, написанных в иконописных селах Владимирской губернии (Палех, Мстёра, Холуй) и старообрядческих Гуслицах и Ветке, изографы которых своеобразно интерпретировали язык древних иконописцев. За редким исключением, все они исполнены

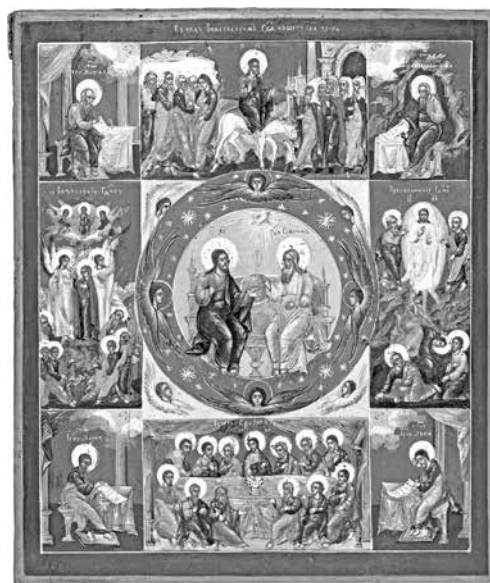
3 URL: <https://www.blagovest-info.ru/index.php?ss=2&s=7&id=104358> (дата обращения: 03.05.2025).



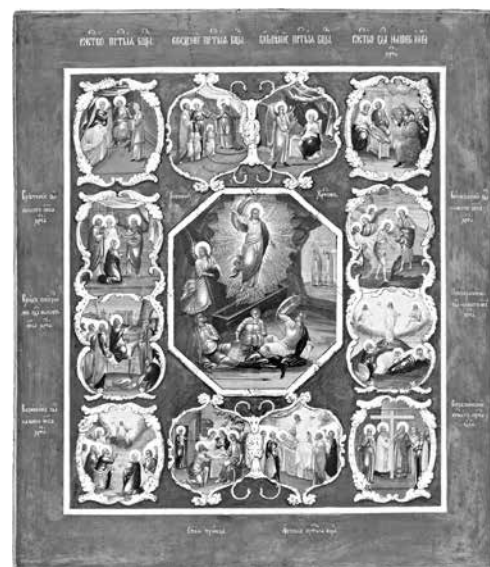
6



8



7



9



10



11

ил.6 Воскресение — Сошествие во ад, с праздниками, в 12 клеймах. Икона. Центральная Россия, вторая половина XVIII в. Оклад — Москва, 1852. Мастерская В.С.Семёнова

fig.6 The Resurrection — the Descent into Hell, with Church Feasts in 12 Border Scenes. Icon.

Central Russia, second half of the 18th century. Cover — Moscow, 1852. Workshop of V.S.Semenov

ил.7 Троица Новозаветная (Сопрестоліе), с избранными праздниками и четырьмя евангелистами. Икона. Центральная Россия, начало XIX в.

fig.7 The New Testament Trinity (the Enthronement), with Selected Church Feasts and the Four Evangelists. Icon. Central Russia, early 19th century

ил.8 Распятие, с историей Страстей Христовых и праздниками. Икона. Палех, третья четверть XIX в.

fig.8 The Crucifixion, with the Passions of Christ and Selected Church Feasts. Icon. Palekh, third quarter of the 19th century

ил.9 Воскресение, с праздниками, в 12 клеймах. Икона. Санкт-Петербург или Москва, вторая четверть XIX в.

fig.9 The Resurrection, with Church Feasts in 12 Border Scenes. Icon. Saint Petersburg or Moscow, second quarter of the 19th century

ил.10 Богоматерь «Нечаянная Радость», с избранными богородичными праздниками и ветхозаветными прообразами. Икона. Москва (?), третья четверть XIX в.

fig.10 The Unexpected Joy Icon of the Mother of God, with Marian Feasts and Old Testament Prophecies. Icon. Moscow (?) Third quarter of the 19th century

ил.11 Воскресение — Сошествие во ад, с образом «Похвала Богоматери» с праздниками, в 16 клеймах. Икона. Палех, конец XVIII в.

fig.11 The Resurrection — the Descent into Hell, with the Praise to the Mother of God and Church Feasts in 16 Border Scenes. Icon. Palekh, late 18th century



ил.12 Обложка каталога
«Русская икона середины XVII —
начала XX веков. Коллекция Олега
Кушнирского» (М., 2023)

fig.12 Catalogue cover
Russian Icons from the Mid-17th
to the Early 20th Century
The Oleg Kushnirskiy Collection
(Moscow, 2023)

в характерной стилизованной манере, в основе своей восходящей к строгановским образам. Но есть примеры и витиеватого барокко, и элегантного рококо и строгого классицизма [ил.6–10], то есть тех больших стилей, что прошла русская иконопись Нового времени. Они угадываются у мастеров, работавших в Поволжье, Москве и Санкт-Петербурге. Каждое из этих направлений, оказавших влияние на развитие искусства иконописи в целом, по-своему интересно, что и демонстрирует собрание Олега Кушнирского.

Среди них большое число первоклассных произведений миниатюрного письма владимирских центров, отличающихся техническим совершенством исполнения и незаурядностью художественного решения, а также своеобразными иконографическими особенностями многосложных композиций. Судя по изобилию их в коллекции, можно смело говорить о предпочтениях владельца, явно тяготевшего к иконам изящного мастерства с многочисленными клеймами «мелочного», как говорили иконники, пошиба, которым можно подолгу любоваться, рассматривая каждую деталь.

Глубоко личностный характер, определяющий облик любой коллекции, ярко демонстрирует численно преобладающие иконы, посвященные одному сюжету — Воскресению Христа (Сошествию во ад), который окружают клейма с разными изображениями, по большей части евангельских событий, страстей Христовых и двенадцатых праздников. Иконография таких памятников — «полниц», разработанная мастерами Палеха в конце XVIII в. [ил.11], оказалась одной из самых востребованных в иконописи Нового времени, их в огромных количествах продолжали писать, как в этом центре, так и в других иконописных селах Владимирской губернии. В силу емкости содержания — на одной доске здесь представлен полный цикл основных праздников и событий литургического и календарного года, — такие образы чаще заказывали для

домашних молелен. Статус заказчиков был разным, но в коллекции Олега Кушнирского собраны дорогие по тем временам произведения высокого художественного уровня.

Каждый коллекционер мечтает не только о выставке своих собраний, но и их издании. Каталог — это не только научное описание памятников, но и самая значимая страховка, защита от любого покушения на их целостность. Появление еще задолго до открывшейся в Миннеаполисе выставки роскошно изданного альбома-каталога, включающего все принадлежащие Олегу Кушнирскому произведения [ил.12], намного увеличило значимость самой коллекции.

Отрадно, что на протяжении ряда лет проводилась подлинно научная каталогизация собрания, что с частными собраниями бывает крайне редко. Причем безукоризненно точные атрибуции и датировки произведений, принадлежащие автору книги [Русская икона, 2023] — А.П. Иванниковой, хранителю иконописи XVIII — начала XX в. в Государственном Эрмитаже, делает ее своеобразным мерилом при будущих исследованиях памятников Мстёры, Палеха, Холуя и других иконописных центров Нового времени. Публикация альбома доказала известный старый тезис о том, что особая миссия наиболее просвещенных коллекционеров — заметное их влияние на развитие науки об иконописи в целом.

Чрезвычайно важно, что находящаяся в Америке коллекция, благодаря выставке и каталогу теперь широко известная, продолжает благородное дело популяризации русской иконы, ее живой немеркнувшей духовной и эстетической красоты далеко за пределами России, что особенно актуально в наше непростое время.

ЛИТЕРАТУРА

- Молодин А. «Там русский дух... там Русью пахнет: сто особенных мест в США» — “Here is the Russian Spirit...”: One Hundred Special Places in the USA. Washington: Nasledie Publishing, 2024. 494 p.
- Родионов В. Музей русского искусства в Миннеаполисе // Третьяковская Галерея. 2005 № 3 (08). С. 54–59.
- Русская икона середины XVII — начала XX веков. Коллекция Олега Кушнирского / Ред. С. Бирин. М.: Эксмо, 2023. 288 с.
- Шалина И.А. Служение красоте. Коллекционеры Воробьевы и их собрание // Служение красоте. Древнерусское и народное искусство из собрания Воробьевых: кат. выст. / Науч. ред. и сост. И.А. Шалина. М., 2015. С. 26–58.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шалина Ирина Александровна — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Государственный Русский музей, Инженерная ул., д. 4, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191186. shalina_irina@mail.ru

AUTHOR

Shalina, Irina Aleksandrovna — Ph.D., senior researcher, department of Old Russian Art, State Russian Museum, 4, Inzhenernaya st., 191186, St. Petersburg, Russian Federation. shalina_irina@mail.ru

REFERENCES

- Birina S. (ed.). *Russkaia ikona serediny XVII — nachala XX vekov. Kolleksiia Olega Kushnirskogo (Russian icon of the mid-17th — early 20th centuries. Collection of Oleg Kushnirsky)*. Moscow, Eksmo Publ., 2023. 288 p. (in Russian).
- Molodin A. *"Tam russkii dukh... tam Rus'iu pakhnnet: sto osobennykh mest v SShA" ("Here is the Russian Spirit...": One Hundred Special Places in the USA)*. Washington, Nasledie Publishing, 2024. 494 p. (in Russian and English).
- Rodionov V. *Museum of Russian Art in Minneapolis. Tret'iakovskaia Galereia (Tretyakov Gallery)*, 2005, no. 3 (08), pp. 54–59 (in Russian).
- Shalina I.A. *Serving Beauty. The Vorobiev Collectors and Their Collection. Sluzhenie krasote. Drevnerusskoe i narodnoe iskusstvo iz sobraniia Vorob'evykh. Katalog vystavki (Serving Beauty. Old Russian and Folk Art from the Vorobiev Collection. Exhibition Catalogue)*. Ed. by I.A. Shalina. Moscow, 2015. 432 p. (in Russian).

М.А. Маханько

«Кресты Рогожской слободы. Каменная резьба XVI века. Итоги реставрации». Выставка с 15 ноября по 14 декабря 2024 года, ЦМиАР

С 15 ноября по 14 декабря 2024 г. в Музее им. Андрея Рублёва прошла выставка, посвященная окончанию реставрации четырех белокаменных крестов-надгробий из музейного собрания, которая получила название «Кресты Рогожской слободы. Каменная резьба XVI в. Итоги реставрации» (куратор С.А. Гаркуша). Все они поступили из церкви Сергия Радонежского в Рогожской слободе, которая располагается рядом с территорией музея и в 1985–1990 гг. служила его филиалом. Во время ее реставрации и разбора подвалов кресты были обнаружены в 1987 г. Два креста из четырех были опубликованы Л.А. Беляевым в монографии «Русское средневековое надгробие», где было дано важное и практически единственное их описание, а также сопоставление с другими находками, которое позволило исследователю предположить, что при Сергиевской церкви уже в XVI в. существовал древний некрополь.

Надгробные каменные кресты, происходившие из Новгорода, Пскова, Изборска и близлежащих земель, как правило, были четырехконечными и их лопасти могли иметь вид сомкнутого круга, завершения в виде заостренных ромбов, трапеций, секиры или прямого угла. Московские кресты чаще име-



ил.1 Экспозиция выставки «Кресты Рогожской слободы. Каменная резьба XVI века. Итоги реставрации»

fig.1 Exposition of the exhibition "Crosses of Rogozhskaya Sloboda. Stone carving of the 16th century. Restoration results"

ют шести- или восьмиконечную форму, как и кресты из собрания Музея им. Андрея Рублёва. Три наиболее полно сохранившихся памятника по форме близки ранним среднерусским и московским крестам, часто украшенным скульптурным изображением Распятия с предстоящими, которые известны со второй половины XV в., например, выдающиеся произведения древнерусской каменной пластики: крест дьяка Стефана Бородатого 1458 г. (Музей-заповедник «Ростовский кремль»), Дмитровский крест 1467 г. (Музей-заповедник «Дмитровский кремль») и крест митрополита Ионы у Успенского собора Московского Кремля 1475–1479 гг. (Музеи Московского Кремля). При наличии общих тенденций в построении композиции пропорциональное соотношение элементов у предметов XVI в. из Музея им. Андрея Рублёва более вариативно, различную длину имеют перекладыны и навершия, ширину — ветви, разнится высота предметов.

Еще одна важная характеристика каменных крестов — изображения на их поверхности. Памятники с новгородских территорий имеют изображения креста с Голгофой, узкий бортик и обронные или врезные надписи, обходясь без орнаментов. Среднерусские и московские кресты с последней четверти XV в. и до середины следующего столетия украшались геометрическим орнаментом в виде треугольной резьбы и различных вариантов «крестчатых квадратов». Со второй половины XVI в. применение геометрического орнамента угасает. В последующем столетии кресты приобретают иное оформление. Часто на одной из сторон изображается Голгофский Крест (иногда с орудиями Страстей)

в технике оброчной резьбы. На другой стороне на плоскость наносилась врезная надпись. При этом сама форма крестов обнаруживает сходство с более ранними памятниками. Навершие оформляется в виде двух прямых скатов, сохраняется выраженная центральная перекладина, встречается трапециевидно расширяющееся подножие. При этом иногда наблюдаются и видоизмененные черты, когда навершие приобретает округлое очертание, вместо подножия появляется нижняя наклонная перекладина. Позже, ближе к XVII столетию, кресты все реже устанавливали на могилах — захоронения продолжали обозначать плитами. Однако сама форма креста использовалась для напоминания о каких-либо событиях.

Тексты содержатся на всех четырех предметах, на двух указаны даты: 1569 и 1570 гг. Это уникальный случай обнаружения сразу нескольких крестов с датами в рамках одного комплекса, более ранние по изготовлению кресты не имели расширенных надписей и не позволяли точно датировать группу подобных памятников. На выставке экспонировался надгробный крест 1569 г., опубликованный еще в 1996 г. На оборотной его стороне сделана надпись в четыре строки, которая сообщает о преставлении в 1568/1569 г. Мавры Борисовой дочери Окуловой, никаких больше сведений о которой пока не удается отыскать.

Помимо реставрации кресты прошли через процесс цифрового документирования (М.Д. Дынин, Лаборатория RSSDA, НИУ ВШЭ), которое сравнимо с трехмерным моделированием — технологией, все более широко внедряемой в практику работы с эпиграфическими памятниками. Одной из составляющих этой технологии является фотограмметрический способ, при котором модель строится на основе облака точек, а пространственные координаты вычисляются по фотографиям, сделанным с разных ракурсов. Для каждого из крестов было сделано от 500 до 1400 фотографий, что позволило создать точные цифровые образы объектов с детальностью около 0,05 мм. Результаты документирования белокаменных крестов представлены на веб-странице³. Прочитанные с помощью этих методов надписи на белокаменных крестах пополняют корпус старорусской эпиграфики, формируемый в рамках проекта «Свод русских надписей» (ПСТГУ, НИУ ВШЭ), оформленного помимо традиционного полиграфического формата в виде электронной базы данных. Описание каждой надписи в ней основано на материалах цифрового документирования. Это позволяет упростить прочтение и публикацию текстов и обеспечить удаленный доступ к памятникам для исследователей. Транскрипция надписей: А.Г. Авдеев (научный руководитель проекта), доктор исторических наук, профессор Историко-филологического факультета ПСТГУ; О.Н. Радеева, кандидат исторических наук, зав. сектором комплектования и экспертизы Отдела рукописей РГБ. Операторы документирования: М.Д. Дынин; Е.В. Романенко; Ю.М. Свойский (технический руководитель проекта).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Маханько Мария Александровна — кандидат искусствоведения, заведующий научно-исследовательским отделом, Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва, Андроньевская пл., 10, Москва, Российская Федерация, 105120. mariyamakhanko@yandex.ru

AUTHOR

Makhanko, Maria Alexandrovna — Ph. D., head of Research Department, The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Andronjevskaya pl., 10, 105120, Moscow, Russian Federation. mariyamakhanko@yandex.ru

М.А. Маханько

Выставка «Святая семья в религиозном искусстве
XI–XX веков» (11 декабря 2024 — 25 февраля 2025 года,
ЦМиАР)

В 2024 г., объявленном Годом семьи и традиционных нравственных ценностей, в столичных и региональных музеях прошло много выставок, посвященных образам семьи, материнства, детства. Тем интереснее представляется опыт Музея им. Андрея Рублёва показать эти добродетели на примерах памятников средневекового и шире религиозного искусства как древнерусского, так и византийского, западноевропейского. Критерием служил принцип группового, многофигурного изображения. Хронологический масштаб выставки обусловил присутствие памятника из собрания партнера, Исторического музея. Наиболее древний экспонат выставки — миниатюра с образами семи святых мучеников Маккавеев, их матери Соломонии и учителя Елеазара на листе из лицевого сборника Житий и слов в честь святых, украшенного миниатюрами-заставками, созданного в 1063 г. в Константинополе. Этот манускрипт опубликован и выставлялся не раз как в прошлом веке, так и в нынешнем, но заслуживает гораздо большего признания в силу редкости византийских лицевых рукописей на экспозициях за пределами музея-владельца. В древнерусском искусстве эта ветхозаветная семья, ставшая для христиан примером стойкости в вере и исповедничестве, чаще встречалась на иконах-миниатюрах или семейных иконах как символ «чадородия», многодетности и духовного единства всех поколений. С византийской эпохи Семья Маккавеев считалась по календарю покровителями первого дня августа, а в русском — в этот день праздновали в первую очередь Происхождение честных древ Креста Господня. Этому сюжету посвящена представленная на выставке икона 1778 г. письма известного мастера Архангельских земель Ивана Богданова-Карбатовского (ЦМиАР), на которой также в меньшем масштабе изображена и семья Маккавеев.

³ URL: <https://rssda.su/tables/2415ru/> (дата обращения: 30.04.2025).



ил. 1 Экспозиция выставки «Святая семья в религиозном искусстве XI–XX веков»
fig.1 Exposition of the exhibition "The Holy Family in religious art in the 11th–20th centuries"

Художественное осмысление образа Святой семьи основано на широком круге текстов: Священное Писание, апокрифы, агиография и гимнография, толкования к Ветхому и Новому Заветам. Само понятие «Святая семья» полисемично. С одной стороны, это семья самого Спасителя: Его Мать, Дева Мария и ее супруг Иосиф Обручник, праведные Богородители Иоаким и Анна, а также предки Христа по крови — праотцы и праматери, образующие вереницу человеческих поколений. С другой — это семьи христианских святых, которые следовали Богу, стремясь повторить Его служение людям.

Среди ветхозаветных семей проиллюстрированы семьи прародителей Адама и Евы, Древо Иессеево как самостоятельный сюжет благодаря произведению из собрания Третьяковской галереи, семьи праотцев Авраама и Сарры, Исаака и Иакова, Иакова и Иосифа, семьи пророков Моисея и сестры его Марии, царская семья Давида и Соломона. Пасхальную иконографию Сошествия Христа во ад можно также назвать собором святых сродников, поскольку вместе показаны первые люди и сын их, мученик Авель, пророки и цари Давид и Соломон, иногда пророки Захария первосвященник и Иоанн Предтеча.

С семьей Спасителя связаны циклы Зачатия и Рождества Богоматери, пророка Иоанна Предтечи. Рождественский цикл Богоматери был обогащен протоевангельским циклом, повлиял на цикл Рождения других святых, Предтечи, Николая Чудотворца. Рождественский цикл Спасителя также был до-

полнен историей пастухов и волхвов, невинноубиенных младенцев и Бегством в Египет. Рождественские сюжеты Спасителя, Богоматери, Предтечи и Николая Чудотворца составили основу особого иконного извода Доброчадия, пример которого на выставке также есть. Целый ряд икон в позднем церковном искусстве служил иллюстрацией эпизода Бегства в Египет и памятниками личного благочестия (как миниатюра 1791 г. кисти В.Л. Боровиковского из собрания Третьяковской галереи) или паломническими сувенирами-евлогиями (как произведения резной каменной пластики, иконы на перламутре). Примеры апостольских семей связаны с сюжетами Призвания апостолов или исцелений Спасителем современников, с образами братьев и сродников Христа «по плоти», как Иакова или Симеона, двух первых епископов христианского Иерусалима. Образ Лазаря «друга Божия» запечатлен в иконографии Воскрешения Лазаря. Среди вселенских святых, чьи семьи или родственные отношения удалось показать на выставке, — братья врачи Косма и Дамиан, камнесечцы Флор и Лавр, коневодцы Спевсипп, Елевсипп и Мелевсипп, сестры Вера, Надежда, Любовь и мать их София, семьи великомученика Евстафия Плакиды с женой Феопистией и чадами, семья мучеников Кирика и Иулитты, супругов Адриана и Натальи (благодаря иконе в драгоценном окладе из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника) или Хрисанфа и Дарии из частного собрания, семьи Николая Чудотворца, «сына Феопана и Нонны», племянника настоятеля монастыря Сион в Ликии, «солунских братьев» равноапостольных Кирилла и Мефодия, «учителей Словенских». Семьи Древней Руси включали святых князей и преподобных. Иконы и книги, прежде всего с гравюрами и литографиями XVIII–XIX вв. позволили представить семью равноапостольных киевских князей Владимира и Ольги, а также Бориса и Глеба; владимирских князей Андрея Боголюбского, Глеба Андреевича, Юрия Всеволодовича, Александра Невского; тверских Михаила с матерью Ксенией и супругой, преподобной Анной Кашинской; ярославских Феодора с чадами Давидом и Константином, Василия и Константина Ярославичей; муромских Константина с чадами Михаилом и Феодором и конечно же — преподобных Петра и Февронии. Икона муромских благоверных князей Константина с сыновьями Михаилом и Феодором, написанная в Москве в августе 1917 г., стала самым поздним экспонатом.

Поскольку тематика выставки основывалась на иконографии, собраны вместе оказались памятники разных стилистических направлений. Преобладание икон XVII–XVIII вв., прежде всего письма мастеров, ориентированных на стиль Оружейной палаты, способствовало эффекту праздника, впечатлению, основанному на ярких цветах, почти открытого колористического контраста. Через образы святых семей удалось раскрыть и наиболее важные исторические события как священной, так и отечественной истории.

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

Святая семья в религиозном искусстве XI–XX веков [кат. выст.] / Сост. М.А. Маханько, О.В. Смирнова; вступит. слово М.Б. Миндлин; авт. ст. М.А. Маханько; науч. ред. Н.И. Комашко. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублёва, 2024. 221 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Маханько Мария Александровна — кандидат искусствоведения, заведующий научно-исследовательским отделом, Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва, Андроньевская пл., 10, Москва, Российская Федерация, 105120. mariyamakhanko@yandex.ru

AUTHOR

Makhanko, Maria Alexandrovna — Ph. D., head of Research Department, The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Andronjevskaya pl., 10, 105120, Moscow, Russian Federation. mariyamakhanko@yandex.ru

EXHIBITION CATALOGUE

Makhanko M.A., Smirnova O.V. (comp.). *Svyataya sem'ya v religioznom iskusstve XI–XX vekov (The Holy Family in religious art in the 11th–20th centuries)*. Exhibition catalogue. Moscow, CMiAR Publ., 2024. 221 p. (in Russian).

КОНФЕРЕНЦИИ

М.А. Маханько

VIII Дёминские чтения. Отчетная научная конференция Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва по итогам 2024 года (8–9 апреля 2025 года)

В два дня, 8–9 апреля 2025 г., состоялась очередная научная конференция «VIII Дёминские чтения», составляющая для научных сотрудников Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва форму отчетности по итогам исследований в 2024 г. По традиции музея, эти чтения посвящены памяти Н.А. Дёминой и представляют весь спектр актуальных научных работ музея, связанных с изучением, реставрацией, экспозицией произведений из собственного собрания, а также с разными вопросами истории древнерусской культуры и искусства.

По традиции программа чтений была выстроена по хронологическому принципу. Также по одному из сложившихся в Музее им. Андрея Рублёва принципу, среди направлений научных интересов сотрудников присутствуют различные аспекты истории изобразительного искусства средневековой Грузии. С.В. Цапко с докладом «Росписи церкви Успения Богоматери в Вардзии: иконографические особенности некоторых сцен» обратилась в том числе к трактовке редких сцен, среди которых две композиции с парой святых на сохранившейся части свода в западном компартименте, примыкающие к композиции «Страшный суд»; исследователь разделяет мнение, что это могли быть образы мучеников Адриана и Натальи. М.И. Яковлева, посвятившая доклад истории поступления и художественным характеристикам грузинской чеканной иконы «Чудо великомученика Георгия о змие» из собрания ЦМиАР, предложила новую датировку. Сведения из публикаций Ш. Амиранашвили, стилистические и иконографические аналогии из арсенала византийской и грузинской торевтики византийского периода, позволили атрибутировать известный памятник как произведение начала XIII в. Детали композиции «Притча о сладости мира» на Васильевских воротах 1336 г. А.Л. Гульманов рассмотрел в контексте западной и восточной иконографии, сравнив с миниатюрами Псалтирей и пластики. Л.И. Алёхина, исследовавшая богослужебные

тексты Минеи общей и Службы преподобному Пафнутию Боровскому, высказалась о текстологической связи песнопений в их составе. Попытка обзора икон одного извода, Богоматери Одигитрии на примере произведений из собрания ЦМиАР, была предпринята М.А. Маханько, попытавшейся проанализировать, насколько распространены были такие Богородичные образы в городах Северо-Восточной Руси и Поволжья в XV–XVI вв. и насколько они похожи друг на друга, каковы их различия между собой и почему. Т.Н. Нечаева, многие годы писавшая об иконах святителя Николая Чудотворца, в том числе в изводе его вятского Великоорецкого чудотворного образа, презентовала наблюдения над группой подобных икон в собрании ЦМиАР. Атрибуционным стал доклад И.Е. Финской об иконе «Пророк Иоанн Предтеча» XVI в. из собрания ЦМиАР; икона публиковалась как произведение среднерусского, возможно, ростовского происхождения, однако автор предположила, что иконографические и стилистические особенности не позволяют атрибутировать памятник за пределами столичной, московской культуры, хотя в его исполнении и не проявляются приметы придворного искусства самого высокого круга. Поиску новых возможностей в изучении пространственных композиционных решений икон с клеймами второй половины XVI–XVII вв. посвятила сообщение С.Н. Аитова, предложившая выделять в структуре средника и клейм биографию и сцену. Е.А. Макарова, исследовавшая две житийные иконы апостолов Петра и Павла из собраний Новгородского и Псковского музеев-заповедников, сосредоточилась на вопросах происхождения и иконографии этих не до конца изученных шедевров позднесредневекового иконописания. К истории и иконографическим деталям одного памятника, иконе Владимирской Богоматери с Акафистом из московского Данилова монастыря, обратилась Г.А. Назарова. К.А. Фарафонова представила выводы о сложении иконографии «Поклонение Кийскому кресту». Несколько сообщений касалось исследований монументальных живописных ансамблей. В докладе Д.В. Денисова «От преступления до наказания» были проанализированы композиции из Ветхого Завета и их дидактическая функция в росписи галереи церкви Николы Надеина в Ярославле 1640 г. Цикл, посвященный «Хождению Святой Троицы», в росписи Троицкого собора Макариева монастыря в Калязине постаралась описать А.С. Морозова.

Различным аспектам церковной художественной культуры были посвящены доклады о синодальном времени. Д.Д. Гавриличев сравнил гравюры «Благовещение» и «Взятие Христа под стражу» Бальтазара Зигмунта Зетлецкого с иконописными произведениями русских мастеров. Н.И. Комашко ввела в научный оборот прежде неизвестные пять икон святых покровителей императорской семьи последней четверти XVIII в. из частного собрания. Также атрибуционным вопросам неизвестной прежде храмовой иконы Богоматери Шуйской «в чудесах» из частного собрания посвятили сообщение Ж.Г. Белик и О.Е. Труфанова.

В соответствие, с давней музейной традицией блок докладов отражал изучение в музее памятников книжности, в том числе связанной с ними музыкальной культуры. М.Е. Башлыкова коснулась темы топоса посвящения

в сан в Киево-Печерском патерике (церковнославянских и польскоязычных редакциях). Л.И. Антонова рассмотрела «Слово Палладия Мниха» в лицевой рукописи из собрания ЦМиАР как образец старообрядческой книжности. Н.В. Герасимова постаралась проанализировать материалы канцелярии Синода и канцелярии Академии наук как источники по истории создания иллюстраций к изданию Елизаветинской Библии. Л.В. Кондрашкова на примере двух нотных обиходов из собрания ЦМиАР указала на проблемы изучения Синодальных распевов XVIII в. Художественное убранство октябрьского тома Выговских Четьих Минеи из собрания ЦМиАР стало объектом интереса для Е.Д. Агаповой.

Памятников, прошедших реставрацию, коснулись несколько докладчиков. Ю.В. Устинова и З.В. Мазанова показали поэтапное раскрытие иконы «Пророк Иоанн Предтеча в пустыне» XVII в. из собрания ЦМиАР, в итоге подарившее музею и посетителям новый памятник второй четверти XVII в. А.В. Тимохина рассказала о реставрации и исследовании икон из иконостаса церкви Рождества Богородицы в селе Пречистом Ярославской области в собрании музея.

Ряд докладов был посвящен памятникам искусства малых форм. Е.В. Давыдова представила наперсный крест XVI в. из частного собрания с образом Голгофского Креста Господня, с Терновым венцом и Орудиями Страстей, подобрав к нему иконографические и типологические аналогии. А.Б. Жаринова коснулась темы рельефных и скульптурных (круглых) изображений в оформлении напестольных сеней XVII–XVIII вв. А.В. Хохлова рассмотрела подписные и датированные произведения меднолитой пластики в собрании ЦМиАР. В.В. Игошев высказался о методах работы московских изографов и серебряников в XVII в. на примере произведений серебряного дела и прорисей («переводов») с них. Н.В. Герасименко сделала обзор клейм тульских пробирных мастеров на окладах икон из собрания ЦМиАР. С.В. Гнутова представила золотую лампаду 1850 г. — вклад императрицы Марии Александровны в московский Чудов монастырь — недавно мелькнувший на одном из американских аукционов и, к сожалению, не вернувшийся в Россию; благодаря современным фотографиям в целом виде и в процессе размонтировки можно представить конструкцию лампы и оценить ее иконографическую программу, тесно связанную с семейным благочеством императорского дома середины XIX в. К барочным мотивам в иконных окладах второй трети XIX в. обратилась О.В. Скрипейчук. Иконные образцы из собрания ЦМиАР стали объектом внимания К.А. Маршалл.

Не только произведения древней иконописи, серебряного дела, лицевого шитья или мелкой резной и литой пластики составляют сферу научных интересов музейных сотрудников. Наиболее молодые кадры прилагают усилия для осмысления предметов мемориальной пластики или повседневного быта москвичей. Е.А. Журавлёва рассмотрела фрагменты мраморного надгробия типа «Евангелие на аналое» из собрания ЦМиАР в контексте подобных памятников начала XX в. В докладе Е.М. Медведевой были проанализированы аптечные сосуды второй половины XIX — начала XX в. из собрания ЦМиАР, соотнесены с известными по источникам и другим музейным коллекциям примерами сходной продукции, имевшими хождение в Москве накануне революции.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Маханько Мария Александровна — кандидат искусствоведения, заведующий научно-исследовательским отделом, Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва, Андроньевская пл., 10, Москва, Российская Федерация, 105120. mariyamakhanko@yandex.ru

AUTHOR

Makhanko, Maria Alexandrovna — Ph. D., head of Research Department, The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Andronjevskaya pl., 10, 105120, Moscow, Russian Federation. mariyamakhanko@yandex.ru

РЕЦЕНЗИИ

Н.А. Кренке

Рецензия на книгу С.И. Барановой, Л.А. Беляева, А.В. Топычканова «Резиденция Петра I в Коломенском: комплексное историко-археологическое исследование»

Можно сказать, что эта без преувеличения «выстраданная» книга обязательна к прочтению тем, кто занимается археологией и историей Москвы. Вспоминаю 1980 год, мое первое знакомство с древностями Коломенского и коллекциями из раскопок дворца Алексея Михайловича — грубый деревянный ящик с гвоздями, лежащими внутри, без этикеток, полный хаос в археологическом хранении и торжество варварства вокруг и внутри неустроенного музея, ютившегося в одной из сельских изб Штатной слободы. Курился дым сжигаемых домов сел Коломенское и Дьяково, снесенное кладбище с могилами местных селян и сотрудников ГИМ возле церкви Иоанна Предтечи. Везде печать «полузапрета» — фамилии репрессированных ученых — П.Д. Барановского, И.Ф. Барщевского, К.Я. Виноградова, произносятся негромко.

Четыре десятилетия шла работа по систематизации ранее накопленных сведений об истории и археологии Коломенского. Не все шло гладко. Яркий пример с бесценным наследием И.Ф. Барщевского. В музее хранились его негативы 1935 г., которые никто ранее не печатал, в том числе о раскопках в Коломенском. Первая статья, где они были воспроизведены, была испорчена в последний момент сотрудницей типографии, протеревшей тряпочкой клише чистоты ради. Результат — полный брак изображения. На рубеже 1990-х и 2000-х гг. Коломенское стало местом вложения больших финансовых средств московской мэрии, но результат оказался по большей части плачевным. Начатые научные исследования (археологические раскопки) не были доведены до публикаций, а в ряде случаев и до отчетов. И вот, наконец, можно сказать, что большая часть «негатива», связанного с изучением Коломенского, осталась в прошлом с выходом рецензируемой книги. Надо при этом иметь в виду, что пока только один хронологический срез получил детальный анализ. Археологические древности Вознесенского холма бронзового, железного, раннесредневекового и раннемосковского времени (вплоть до XVI в.) еще ждут исследования и полной публикации.

Книга ценна в первую очередь глубоким и детальным анализом источников — письменных, иллюстративных и археологических. Многие версии (о хронологии дворца, датировок различных планов и т.п.) прошли длительную «обкатку» в многочисленных статьях. Теперь появилась возможность найти правильные решения. Важным подспорьем стал опыт, полученный при изучении других «мегапроектов» XVII в. (Новый Иерусалим) или исследовании коллекций московских изразцов. Так что долгий путь к созданию этой книги способствовал ее качеству. В книге впервые вводятся в научный оборот данные о работах П.Д. Барановского 1920-х гг., материалы из его личного фонда в ГНИМА, суммированы и проанализированы данные масштабных археологических работ 2005 г., авторы которых «забыли» о своей ответственности перед объектом исследований. Блок из шести аналитических глав книги («Историография», «Источники», «Дворец Алексея Михайловича», «Дворец в эпоху Петра I», «Интерьеры дворца», «Государев двор как памятник археологии») дополнен ценными документальными приложениями и большим альбомом иллюстраций. Это серия планов дворца, его графические изображения, материалы археологической фото- и графической фиксации, рисунки и фото находок, преимущественно фрагментов изразцов и в итоге — компьютерная объемная модель сооружения.

В заключение авторы перечислили свои главные достижения, повторю и дополню некоторые из них. Развеемы историографические мифы относительно мест рождений Петра I и его дочери Елизаветы Петровны. Авторам удалось детализировать представления о взаимоотношениях в семье царя Алексея Михайловича. Предложен ответ на вопрос, заданный еще в 1724 г. Берхгольцем, зачем вкладывались средства в ремонт дворца (ответ — тут были резоны, связанные с мемориальной и династической политикой Петра I). «Туман», окутывавший археологию дворца, практически полностью развеян. Теперь понятна стратиграфия и планиграфия остатков сооружений, выявлены не известные дотоле особенности инфраструктуры, включая систему водоводов, определен состав находок и особенности декора печей (не имели ничего специфически «царского», изразцы закупались на рынке).

Отметить стоит и новизну подхода авторов в инструментарии для анализа (для характеристики дворца впервые построена структурная модель его интерьеров — до сих пор всегда ограничивались внешним видом, фасадами, иногда с использовали планы). А также — в организации самого труда, где стремление к полноте представленных материалов реализуется в самой современной электронной модели: наиболее полные каталоги предметов и материалы отчетов сохранены в сети интернет, и пользоваться ими можно по приведенной ссылке на хранилище (она есть и в печатной, и в электронной копиях работы).

Особенно важно, что в итоге сделано новое заключение о том, что, собственно, представлял собой дворец с точки зрения истории искусства. Приведу цитату из рецензируемого труда [Баранова, Беляев, Топычканов, 2022. С. 210]: «...дворец в Коломенском... один из экспериментов по модернизации архитектуры и искусства Московского царства, системно родственный как более ран-

нему (но еще строившемуся) Новому Иерусалиму с его западно-христианской основой, так и «голландскому» в своем замысле Санкт-Петербургу». Отсюда следует еще один важный вывод о роли дворца в Коломенском для становления личности Петра I. То есть авторами монографии отвергнут профанный взгляд на дворец в Коломенском как на вершину развития исконной народной традиции.

ЛИТЕРАТУРА

Баранова С.И., Беляев Л.А., Топычканов А.В. Резиденция Петра I в Коломенском: комплексное историко-археологическое исследование. М.: Индрик, 2022. 376 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кренке Николай Александрович — доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института географии РАН, Старомонетный переулоч, дом 29, стр. 4, Москва, Российская Федерация, 119017; ведущий научный сотрудник Института истории материальной культуры РАН, Дворцовая наб., 18А, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191181. nkrenke@mail.ru

AUTHOR

Krenke, Nikolay Alexandrovich — Full Doctor, leading researcher, Institute of Geography of the Russian Academy of Sciences, Staromonetny pereulok, 29, 119017, Moscow, Russian Federation; leading researcher, Institute of History of Material Culture of the Russian Academy of Sciences, Dvortsovaya naberezhnaya, 18A, 191181, Saint Petersburg, Russian Federation. nkrenke@mail.ru

REFERENCES

Baranova S.I., Belyaev L.A., Topychkanov A.V. *Rezidenciya Petra I v Kolomenskom: kompleksnoe istoriko-arheologicheskoe issledovanie (Peter the Great's residence in Kolomenskoye: comprehensive study on history and archaeology)*. Moscow, Indrik Publ., 2022. 376 p. (in Russian).



Геннадий Викторович Попов

К юбилею Геннадия Викторовича Попова

Из рабочего кабинета Геннадия Викторовича открывается особый вид на Спасский собор Андроникова монастыря. Административный корпус прячется в северо-восточной части музейной территории, под сенью больших деревьев. Окна кабинета выходят на алтарь белокаменного храма. Вид на Спасо-Андрониковский собор трудно сравнить с чем-либо, настолько его очертания, пропорции и само существование уникально, не характерно для ритмов и красок мегаполиса.

Наверное, глядя на собор, Геннадий Викторович испытывает искушение — взяться за любимые им кисть, перо, карандаш, пастель и запечатлеть открывающийся вид. Из пейзажных серий, посвященных средневековой архитектуре самая известная — «Руанские соборы» Клода Моне. Только эффект оказался бы противоположным: исследователи вычислили, что французский художник избрал вид на готический шедевр, стоя перед юго-западным его углом, лицом на север, так что свет изливался на видимое им из-за его спины. Солнце в ясную погоду светит в кабинете Геннадия Викторовича с такой силой, что все объекты за окном и собор тоже обращаются в темные трафареты.

Кабинет ученого оживает с его появлением: тянутся сотрудники за подписями на служебных записках, экспертизах, методических пособиях, творческих проектах, издательских рукописях. Наверное, самыми важными для него самого являются заседания каталожной группы по четвергам. В это время музей закрыт для посетителей, но сотрудники научных отделов собираются, чтобы обсудить описание с новой атрибуцией одного или нескольких произведений из собрания музея. Для всех это момент интеллектуального, эстетического и эмоционального подъема прежде всего из-за знакомства с подлинным памятником. Геннадий Викторович мог бы выступать в роли посредника между памятником и всем корпусом знаний, накопленных отечественной историей о средневековом искусстве. Однако в его манере проведения этих заседаний, где он бесспорный корифей, проявляется непосредственность и живость молодого ученого. Заковыристый вопрос, шутливое сравнение, как правило, выводят мысль собравшихся на другой уровень, с которого открываются новые горизонты.

Любое произведение средневекового искусства, будь то неизвестное, принесенное неведомыми людьми или хорошо знакомыми собирателями в отдел экспертизы, не покинет музейных стен, не пройдя через руки и глаза

Геннадия Викторовича. Всем известны его эстетические пристрастия. Его научно-исследовательские труды посвящены самым прекрасным и значимым проявлениям древнерусского художественного гения, преимущественно XV в., когда гибель византийской государственности, цивилизации и ее художественной культуры обернулась для православной Московской Руси длительной фазой «культурного одиночества» (определение А.Л. Баталова). Это эпоха между творческими поисками таких всемирно известных художников, «пресловущих живописцев», как Феофан Грек, преподобный Андрей Рублёв и Дионисий. О них Г.В. Поповым написаны монографии, в которых внимание сосредоточено на анализе стиля, позволяющем не только переатрибутировать известные уже произведения, но и определить суть творческого метода мастеров той эпохи, понять, что происходило в изобразительном искусстве и в культурной жизни страны Руси в то время.

Благодаря статьям и книгам Геннадия Викторовича об иконах и рукописях Твери, Москвы и центров за пределами средневековой столицы нам раскрывается художественная культура далеких столетий. Плодами долгой работы Геннадия Викторовича в Музее им. Андрея Рублёва, его административного и научного руководства, была бесконечная вереница выставок, в том числе привозных из музеев разных стран (Албании, Венгрии, Греции), из различных городов и музеев нашей страны, не считая выездных выставок самого музея в Америку, Европу, во множество городов и мест в России. В его рабочем портфеле новые статьи, уже сверстан новый альбом, посвященный эпохе мастера Дионисия и его преемников, их иконам в собрании Музея имени Андрея Рублёва, намечен список произведений для следующего альбома, который раскроет художественные грани изобразительного искусства эпохи грозного царя Ивана IV Васильевича. Хочется увидеть исполненным все из задуманного, самое заветное, о чем рассказать может только он.

Сотрудники Музея им. Андрея Рублёва

Список сокращений

АА

Академия архитектуры

АОМИИ

Архангельский областной музей изобразительных искусств

БЛДР

Библиотека литературы Древней Руси

ВМСиБТ

Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций, Ветка, Беларусь

ВООПИК

Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры

ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря

Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря, Москва

ГАВО

Государственный архив Вологодской области

ГАНО

Государственный архив Новгородской области

ГАРФ

Государственный архив Российской Федерации

ГИИ

Государственный институт искусствознания, Москва

ГИМ

Государственный исторический музей, Москва

ГМЗРК

Государственный музей-заповедник

«Ростовский кремль», Ярославская обл.

ГМИИ

Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

ГНИМА

Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Шусева

ГосНИИР

Государственный научно-исследовательский институт реставрации

ГРМ

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГТГ

Государственная Третьяковская галерея, Москва

ГЦХРМ

Государственные центральные художественные реставрационные мастерские имени академика И.Э. Грабаря, Москва (ныне — ВХНРЦ)

ГЭ

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ИА РАН

Институт археологии Российской академии наук, Москва

ИАК

Императорская археологическая комиссия

ИЗО

Отдел изоизданий

ИИМК

Институт истории материальной культуры РАН, Санкт-Петербург

КМЗ

Костромской музей-заповедник

КОК

Костромская объединенная коллекция

КСИИМ

Краткие сообщения Института истории материальной культуры

МГОМЗ

Московский государственный объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник «Коломенское»

МГУ

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

МГХПА им. С.Г. Строганова

Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова

МНРХУ

Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Москва

МОСХ

Московское отделение Союза художников СССР

МУЖВЗ

Московское училище живописи, ваяния и зодчества

Музеи Московского Кремля

Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», Москва

НАИМ

Национальный археологический институт и музей, София, Болгария

НГОМЗ

Новгородский государственный объединенный музей-заповедник

НИИ РАХ

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва

НИИТИАГ

Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства, филиал Центрального научно-исследовательского и проектного института Минстроя России, Москва

НИОР

Научно-исследовательский отдел рукописей

НИУ ВШЭ

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва

НХМУ

Национальный художественный музей Украины, Киев

ОГиР

Отдел гравюры и рисунка

ОПИ

Отдел письменных источников

ОР

Отдел рукописей

ОРИСК

Отдел рукописной и старопечатной книги

ОРК

Отдел редких книг

ОИДР

Общество истории и древностей российских

ПКНО

Памятники культуры. Новые открытия

ПСРЛ

Полное собрание русских летописей

ПСТГУ

Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва

РААСН

Российская академия архитектуры и строительных наук

РАН

Российская академия наук

РГАДА

Российский государственный архив древних актов, Москва

РГАЛИ

Российский государственный архив литературы и искусства

РГБ

Российская государственная библиотека, Москва

РГИА

Российский государственный исторический архив, Москва

РНБ

Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

СКЖДР

Словарь книжников и книжности Древней Руси

СПбГУ

Санкт-Петербургский государственный университет

СПбИИ РАН

Санкт-Петербургский Институт истории РАН (Дом Н.П. Лихачёва)

СПМЗ

Сергиево-Посадский музей-заповедник

ТОДРЛ

Труды Отдела древнерусской литературы

ТГУ

Томский государственный университет

ТПГУ

Тульский государственный педагогический университет имени Л.Н. Толстого

ЦГАМ

Центральный государственный архив города Москвы

ЦГМО

Центральный государственный архив Московской области

ЦГРМ

Центральные государственные реставрационные мастерские, Москва (ныне — ВХНРЦ)

ЦИАМ

Церковно-исторический музей Костромской епархии Русской Православной Церкви

ЦМиАР

Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва, Москва

ЦНРПМ

Центральные научно-реставрационные проектные мастерские, Москва

ВЕСТНИК СЕКТОРА ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА

Журнал по истории
древнерусского искусства

Индекс подписки
по Объединенному каталогу
«Пресса России»
2020 33355

Государственный институт искусствознания
125009, г. Москва, Козицкий переулок, д. 5
тел.: +7 (495) 694-0371
sias.ru

Подписано в печать. 10.06.2025. Формат 70х100/16.
Бумага офсетная. Печать цифровая.
Гарнитуры PT Astra Sans, Journal. Усл. печ. л. 11,5

Отпечатано в типографии «Буки Веди»
127018 Москва, Партийный пер., д. 1, корп. 58, стр. 2
Заказ №



ISSN 2658-543X



9 772658 543000