

Выдающийся историк искусства и реставратор Владимир Дмитриевич Сарабьянов (1958–2015) посвятил всю свою жизнь делу сохранения и изучения памятников искусства Древней Руси. Доклады участников конференции, посвященной его памяти, касаются различных проблем истории древнерусского и византийского искусства, а также вопросов реставрации средневековых произведений. Часть докладов посвящена деятельности самого В.Д. Сарабьянова как реставратора, исследователя и педагога.

Эту книгу, а также другие труды Государственного института искусствознания можно найти на сайте: www.sias.ru



МЕЖОБЛАСТНОЕ
НАУЧНО-РЕСТАВРАЦИОННОЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
УПРАВЛЕНИЕ



Третьяковская
галерея

Международная научная конференция

Проблемы византийского и древнерусского искусства

К 65-летию со дня рождения В.Д. Сарабьянова
5–6 апреля 2023 года

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

Государственный институт искусствознания
Межобластное научно-реставрационное
художественное управление
Государственная Третьяковская галерея

Международная научная конференция

Проблемы византийского и древнерусского искусства

К 65-летию со дня рождения В.Д. Сарабьянова

5–6 апреля 2023 года

Тезисы докладов

УДК 7.033
ББК 85.1
П 78

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Редакционная коллегия:

А.С. Преображенский, научный редактор
П.А. Тычинская

**Проблемы изучения древнерусского и византийского искусства.
К 65-летию со дня рождения В.Д. Сарабьянова:** Международная
научная конференция. Москва, 5–6 апреля 2023 года [Тезисы докладов] /
Сост. П.А. Тычинская. – М.: Государственный институт искусствознания,
2023. – 72 с.

ISBN 978-5-98287-200-5

Выдающийся историк искусства и реставратор Владимир Дмитриевич Сарабьянов (1958–2015) посвятил всю свою жизнь делу сохранения и изучения памятников искусства Древней Руси. Доклады участников конференции, посвященной его памяти, касаются различных проблем истории древнерусского и византийского искусства, а также вопросов реставрации средневековых произведений. Часть докладов посвящена деятельности самого В.Д. Сарабьянова как реставратора, исследователя и педагога.

ISBN 978-5-98287-200-5

© Государственный институт
искусствознания, 2023
© Коллектив авторов, 2023
© Е.А. Сиверс, оформление, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

- 6 *Т.И. Анисимова*
ЗАВЕРШАЮЩИЙ ЭТАП РЕСТАВРАЦИИ ЖИВОПИСИ 1380 ГОДА
ЦЕРКВИ СПАСА ПРЕОБРАЖЕНИЯ НА КОВАЛЁВЕ В НОВГОРОДЕ
- 11 *А.Г. Барков*
НОВООТКРЫТЫЕ РОСПИСИ В УСПЕНСКОМ СОБОРЕ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ:
ПЕРВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ И ВОПРОСЫ
- 13 *А.А. Воронова*
ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ И НАУЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В.Д. САРАБЬЯНОВА
В ПРАВОСЛАВНОМ СВЯТО-ТИХОНОВСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ
- 15 *Г.П. Геров*
РОСПИСЬ ЦЕРКВИ СВ. ТРОИЦЫ ДИВОТИНСКОГО МОНАСТЫРЯ
В БОЛГАРИИ (ПЕРВАЯ ЧЕТВЕРТЬ XVI ВЕКА):
НЕКОТОРЫЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ
- 17 *Е.В. Гладышева*
ИЛЛЮСТРАЦИИ НА ПОЛЯХ СТАРОПЕЧАТНОЙ
ПСАЛТИРИ СИМОНА АЗАРЬИНА (1634): СТАРОЕ И НОВОЕ
- 19 *А.Б. Гребенщикова*
ОПЫТ ПОВТОРНОЙ РЕСТАВРАЦИИ ФРАГМЕНТОВ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ
ЖИВОПИСИ XVIII ВЕКА ИЗ ЦЕРКВИ ПЕТРА МИТРОПОЛИТА В ЯРОСЛАВЛЕ
(СОБРАНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ)
- 21 *Э.Н. Добрынина*
ОБ ИМИТАЦИИ РУКОПИСНЫХ КНИГ ХРИСТИАНСКОЙ ТРАДИЦИИ
- 22 *А.В. Захарова*
ФРЕСКИ В ДИАКОННИКЕ ЦЕРКВИ УСПЕНИЯ БОГОРОДИЦЫ В КАЛАБАКЕ
- 23 *И.Л. Кызласова*
ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ РЕСТАВРАТОРОВ-ИКОННИКОВ
В НАЧАЛЕ XX ВЕКА: ПАВЕЛ ЮКИН В МАСТЕРСКОЙ Г.М. ПРЯНИШНИКОВА
И В ОДНОМ ИЗ КЕРЖЕНСКИХ СКИТОВ
- 24 *С.В. Лалазаров*
ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРНОГО ОБЛИКА ЦЕРКВИ СВ. ГЕОРГИЯ
В СТАРОЙ ЛАДОГЕ

- 26 *Л.И. Лифшиц*
КОГДА ЖЕ БЫЛИ СОЗДАНЫ ТВЕРСКИЕ ЦАРСКИЕ ВРАТА
ИЗ СЕЛА НЕКТАРЬЕВО?
- 27 *А.Л. Макарова*
МАТЕРИАЛЫ ЭКСПЕДИЦИЙ Н.Я. МАРРА В АНИ КАК ИСТОЧНИК
ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ АНИЙСКИХ ХРАМОВ
- 29 *М.А. Орлова*
НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ПО ПОВОДУ ИНИЦИАЛОВ
ОСТРОМИРОВА ЕВАНГЕЛИЯ (РНБ, Ф.п.1.5)
- 32 *Е.Я. Остащенко*
ЕЩЕ РАЗ О МЕСТЕ ИКОНЫ «ПРЕОБРАЖЕНИЕ» ИЗ СОБОРА СПАСА НА БОРУ
В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ XV ВЕКА
- 35 *Д.С. Першина*
РЕКОНСТРУКЦИЯ ПЕРВОНАЧАЛЬНОГО ОБЛИКА ИКОНЫ
«СОБОР БОГОМАТЕРИ» КОНЦА XIV– НАЧАЛА XV ВЕКА
ИЗ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ
- 37 *О.Е. Полушкина*
ИКОНОГРАФИЯ ПРОТОЕВАНГЕЛЬСКОГО ЦИКЛА В СТЕНОПИСИ
СМОЛЕНСКОГО СОБОРА НОВОДЕВИЧЬЕГО МОНАСТЫРЯ
- 38 *А.С. Преображенский*
О ДАТИРОВКЕ РОСПИСЕЙ СОБОРОВ ЛУЖЕЦКОГО
И ВОЗМИЩЕНСКОГО МОНАСТЫРЕЙ
- 40 *Т.В. Рождественская*
НАДПИСИ НА ДРЕВНЕРУССКИХ ФРЕСКАХ И ИКОНАХ:
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ
- 41 *А.Л. Саминский*
МЕТАМОРФОЗЫ ОРНАМЕНТА В КОНСТАНТИНОПОЛЬСКИХ МИНИАТЮРАХ
ПЕРВОГО ТЬЕТСКОГО ЕВАНГЕЛИЯ (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, РНБ, Груз. 212)
- 43 *Т.Е. Самойлова*
ИКОНЫ «БОГОМАТЕРИ ТИХВИНСКОЙ» НАЧАЛА – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVI ВЕКА
ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ
КАК СВИДЕТЕЛЬСТВА ИНТЕРЕСА К ИКОНОГРАФИЧЕСКОМУ
ТИПУ ОДИГИТРИИ
- 44 *С.В. Свердлова, Д.С. Першин*
ПОДТВЕРЖДЕНИЕ ОБЩЕГО АВТОРСТВА ДВУХ НОВГОРОДСКИХ ИКОН
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIII – НАЧАЛА XIV ВЕКА.
РЕЗУЛЬТАТЫ ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

- 45 *Е.С. Семёнова*
НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОБ ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЕ
РОСПИСИ ЦЕРКВИ БОГОРОДИЦЫ ЛЕВИШКИ В ПРИЗРЕНЕ
- 47 *В.В. Сергиеня, И.А. Сергиеня*
РОСПИСИ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОГО СОБОРА
НОВОСПАССКОГО МОНАСТЫРЯ. НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ
И ПРОБЛЕМЫ РЕСТАВРАЦИИ
- 49 *Д.А. Скобцова*
К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ ОСНОВНОГО АНСАМБЛЯ РОСПИСИ И ФРЕСОК
ЮГО-ЗАПАДНОЙ КАПЕЛЛЫ НА ХОРАХ СПАССКОЙ ЦЕРКВИ
ЕВФРОСИНИЕВА МОНАСТЫРЯ В ПОЛОЦКЕ
- 50 *И.А. Стерлигова*
О КРЕСТЕ МАРКА ПЕЩЕРНИКА КАК ПАМЯТНИКЕ ВИЗАНТИЙСКОГО
ИСКУССТВА
- 52 *Т.В. Толстая*
МЕСТНЫЙ РЯД ИКОНОСТАСА УСПЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ.
ПОРЯДОК РАЗМЕЩЕНИЯ ИКОН И СИМВОЛИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА
- 54 *П.А. Тычинская*
В.Д. САРАБЬЯНОВ – РЕСТАВРАТОР И ЗАЩИТНИК ДРЕВНИХ ПАМЯТНИКОВ
- 57 *Ю.В. Устинова*
«Пир Ирода» в миниатюрах «Слова на Зачатие» лицевого сборника
Чудова монастыря (1560–1570-е) в свете европейского культа
амьенской реликвии св. Иоанна Предтечи
- 59 *Нада Хелу*
Три слоя росписи церкви Св. Саввы в Эдде-Батрун (Ливан)
- 60 *Т.Ю. Царевская*
ОБРАЗ БОГОМАТЕРИ В АЛТАРЕ ЦЕРКВИ РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА
НА КРАСНОМ ПОЛЕ: истоки и значение иконографии
- 62 *И.А. Шалина*
ПСКОВСКАЯ ЖИВОПИСЬ XV ВЕКА В СВЕТЕ НОВЫХ АТТРИБУЦИЙ
- 67 *Л.А. Щенникова*
ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВИЧ САРАБЬЯНОВ – ВЫДАЮЩИЙСЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬ
ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА

Т.И. Анисимова

(Новгородский государственный объединенный музей-заповедник,
Великий Новгород)

**ЗАВЕРШАЮЩИЙ ЭТАП РЕСТАВРАЦИИ
ЖИВОПИСИ 1380 ГОДА
ЦЕРКВИ СПАСА ПРЕОБРАЖЕНИЯ
НА КОВАЛЁВЕ В НОВГОРОДЕ**

Одна из тяжелейших утрат для Новгорода в годы Великой Отечественной войны – гибель оказавшихся на линии фронта храмов с настенными росписями XII–XIV веков.

Уже сразу после освобождения Новгорода в 1944 году началась архитектурная реставрация церкви Спаса на Нередице, затем восстановили церковь Николы на Липне, в середине 1950-х годов провели консервацию руин церкви Успения на Волотовом поле и в начале 1960-х приступили к работам на церкви Спаса Преображения на Ковалёве; одновременно началась реставрация живописи этого храма. Впервые к разборке завала были привлечены художники-реставраторы в надежде на то, что из вынутых фрагментов штукатурки с красочным слоем удастся собрать хотя бы часть композиций. С 1965 года художник-реставратор А.П. Греков возглавил эти работы. За 35 лет трудом реставраторов и сотен помощников под руководством Александра Петровича удалось собрать из обломков штукатурки практически всю живопись, что была в этом памятнике до его гибели в годы Великой Отечественной войны, 28 композиций смонтированы на реставрационную основу, одна возвращена на стену в восстановленную церковь.

Случилось так, что в течение двух последних столетий ковалёвская живопись была скрыта под слоями побелки, в завале под обломками храма или же была недоступна для обозрения, располагаясь на планшетах в многослойных конструкциях и стеллажах тесной мастерской реставраторов. Впервые всё великолепие этого ансамбля стало очевидным в Центре реставрации монументальной живописи, после того как в 2015 году

Новгородский музей-заповедник подготовил новые помещения для размещения живописи церкви Спаса Преображения, и работы на памятнике возобновились, но уже другой командой и в других условиях.

При освобождении старой грековской мастерской, в которой до последних своих дней проработали Александр Петрович (в течение 35 лет) и Валентина Борисовна (более полувека), появилось огромное сожаление, что этой мастерской больше не будет, хотя она сама превратилась в памятник. Руководство музея посчитало возможным сохранить мастерскую как действующую, оставив в ней композиции притвора, а в дальних помещениях открыть для посетителей экспозицию, рассказывающую об истории памятника, о людях, которым удалось совершить чудо – собрать из обломков штукатурки с красочным слоем прекрасную живопись. Композиции основного объема были перевезены в помещения Берегового корпуса Антониева монастыря.

В настоящее время ведется архитектурная реставрация Спасо-Преображенского храма, которая будет окончена в 2024 году, а задача нынешних художников-реставраторов – завершить работы по живописи, начатые Грековыми 60 лет назад и ставшие образцом в спасении настенных росписей других памятников Новгорода со схожей судьбой.

Каменная церковь Спаса Преображения, ставшая храмом Ковалёвского монастыря, была заложена в 1345 году по заказу боярина Онцифера Жабина. Как выглядел интерьер основного объема храма до того, как его стены в 1380 году украсили росписи, можно попытаться представить по сохранившимся следам.

В небольшой церкви с одной апсидой подпружные арки опирались на мощные столбы. Подкупольное пространство храма было хорошо освещено светом, исходящим из восьми окон широкого барабана, создавая, по выразительному высказыванию Вл.В. Седова, «мистическую игру со светом». Эту магию света и сейчас можно ощутить, если оказаться в церкви при естественном освещении, когда мягкий рассеянный свет охватывает всё пространство храма. В алтаре был престол, из кирпича сооружены синтрон и горнее место. В жертвеннике и диаконнике на смежных стенах было по две ниши-аркосолия. По всему храму в нижних частях стен и столбов размещалось еще 12 небольших ниш. На хоры вела внутрискладчатая лестница. Стены были покрыты тонким слоем обмазки. Она частично уцелела на кладке стен и столбов несмотря на то, что храм пережил обрушение, последующую разборку завала и воссоздание сооружения.

На всю ширину восточной части храма на высоте 250 сантиметров от уровня пола проходил деревянный брус, заложенный при возведении церкви в кладку западных граней восточных столбов с заходом

в северную и южную стены. Этот брус являлся темпლოм алтарной преграды, на котором крепились иконы и ткань завесы, оставляя открытыми плоскости западных граней алтарных столбов. Остатки темплона еще оставались в кладке столбов после разборки завала в 1969 году.

В 1380 году, спустя 35 лет после возведения, Спасо-Преображенская церковь была расписана за одно лето на средства Афанасия Степановича и его жены Марии, о чем повествует надпись, помещенная на западной стене под хорами. Для подготовки кладки под живопись поверх первоначальной обмазки накладывался выравнивающий слой грубой штукатурки, а затем слой штукатурного основания уже под роспись, и сцепление двух очень разных по структуре штукатурок до сих пор остается очень прочным. Точно такую же технологию подготовки основания под живопись можно наблюдать в церкви Спаса на Ильине. В более ранних новгородских памятниках (церкви Николы на Липне, конец XIII века; Входа в Иерусалим, 1338; Успения на Волотовом поле, 1362) штукатурное основание под росписи лежит прямо на кладке. Очевидно, что церковь Спаса Преображения на Ковалёве была расписана полностью, но уже к середине XIX века уцелело не более половины живописи.

До окончательной гибели под руинами здания в годы Великой Отечественной войны в основном объеме храма сохранилась живопись в барабане, на северной стене, в западных каморах, в нижних регистрах стен и столбов, в западном притворе.

В монументальной живописи очень важную роль играет выбор масштаба изображений. В росписи церкви Спаса Преображения на Ковалёве масштаб фигур определяла высота темплона с установленными на нем иконами – они перекрывали изображения святых нижнего регистра за алтарной преградой, а все изображения второго регистра были доступны для созерцания предстоящим в храме. Высота однофигурных композиций нижнего регистра за алтарной преградой и четырех фигур святых, помещенных в арочное обрамление на гранях западных столбах, обращенных в наос, – 240 см. Высота остальных одиночных изображений святых – около 2 метров, включая многофигурные композиции южной и северной стен.

Ковалёвский монастырь, как и большинство небольших пригородных обителей, постепенно приходил в упадок, и в 1764 году храм стал приходским. В какой-то период живопись была забелена, причем это было сделано дважды. Первый раз живопись забелили, когда западные грани алтарных столбов еще были открыты. Вторая побелка была произведена, когда уже стоял высокий иконостас. Цокольная часть стен была дополнительно окрашена по периметру синей масляной краской. Эти данные

подтверждаются пробными расчистками. На некоторых фрагментах под верхним слоем побелки обнаружен слой копоти, а при удалении нижней побелки открывался ярко-голубой фон, лежащий на рефти. На торцах фрагментов с фоном встречаются затеки по трещинам ярко-голубого пигмента азурита. Это еще раз подтверждает, что ковалёвская роспись имела такой же, как и стенопись Волотова, голубой фон, у которого верхний слой азурита имел слабое сцепление с нижележащим подготовительным слоем рефти.

Азурит практически исчез с поверхности живописи как при удалении побелок во время реставрационных работ, так и при самораскрытии живописи. Любая «промывка» живописи привела бы к утрате голубых фонов, а следы от механического удаления побелок вплоть до штукатурного основания отчетливо видны на некоторых композициях.

Когда в церкви Спаса на Ковалёве уже стоял высокий иконостас, конструкция которого была приставлена к западным граням алтарных столбов, произошел пожар. Вероятно, вторая побелка появилась после этого пожара. Последствия пожара хорошо видны на живописи южной стены и западной грани юго-восточного столба. Температура была такова, что повлекла за собой изменения колорита живописи южной стены – фигуры святого, примыкающей к нему композиции «Константин и Елена», сцены «Сретение», расположенной над «Константином и Еленой», и орнамента на западной грани юго-восточного столба. Следы этого пожара обнаружил и автор проекта воссоздания ковалёвской церкви Л.Е. Красноречьев. В Пояснительной записке к проекту (1963) указано, что в южном приделе «наружные торцы кирпичей (наружная поверхность свода) на толщину от 1 до 3 см оказались сплошь пережженными. Это явные следы сильного пожара, бывшего еще в древности»¹.

В.Н. Лазарев очень точно охарактеризовал живопись церкви Спаса Преображения на Ковалёве: «Чем больше углубляешься в эти росписи, тем более они убеждают в том, что их авторы, составлявшие артель не особенно дружную, отправлялись от каких-то иноземных образцов или же были иноземными мастерами, приглашенными в Новгород»². В связи с упоминанием иноземных образцов можно привести несколько примеров. Изображение Моисея из барабана ковалёвского храма написано по той же прориси, что и пророк Михей из барабана в Раванице, как и пророк Илия;

¹ Красноречьев Л.Е. Пояснительная записка к проекту реставрации ц. Спаса Преображения на Ковалёве, в Новгороде. Новгород. 1969 // Архив ННРУ Р-698. С. 19.

² Лазарев В.Н. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. М., 2000. С. 216.

пророк Малахия – по той же прориси, что и образ пророка Иеримии из Поганова, ковалёвский юный воин повторяет образ из церкви Св. Николая в Куртя-де-Арджеш, а воин-средовеков – Феодора Стратилата из Кахрие Джамии.

Высказывание В.Н. Лазарева про «не очень дружную артель» можно применить к изображению полотенец: художники как будто не смогли или не захотели договариваться о высоте полотенец на западных столбах. На южном столбе, чтобы приподнять изображения над полотенцами, добавили орнаментальные панели, а на северном – просто вытянули полотенец по высоте, потеряв тем самым согласованность высоты с полотенцами в остальных частях храма и угловых сопряжениях на северной и западной гранях. В целом живопись полотенец восточной и западной частей храма сильно отличается. Даже сейчас, когда время сnivelировало многие различия, на полотенцах они очень видны.

При исключительно богатом колорите живописи Спасо-Преображенской церкви оформление цокольной части выглядит очень скромно. Полотенец тянутся по всему периметру храма в виде подвешенной белой пелены на темно-синем фоне. Места подвеса обозначены тонкими светло-серыми линиями, а края ткани очерчены светло-серыми полосами. Единственное украшение полотенец – узкая красная полоса по верхнему краю и двойная широкая красно-коричневая по нижнему краю ткани. Но в алтарной части сохранились фрагменты, создающие совсем иное представление о живописи полотенец. Верхний и нижний края были очерчены полосой желтой охры, складки ткани были также прописаны охрой, верхнюю узкую красную полосу дублировала зеленая полоса. Тени в глубоких складках изнаночной стороны были выполнены прозрачным слоем желтой охры. Полотенец были белыми с золотистыми складками, и причина такого изменения колорита пока не очень понятна.

В последние десятилетия специалисты вновь стали проявлять интерес к росписям Ковалёва: вышла монография С.О. Дмитриевой, появились отдельные статьи Н.В. Введенской, Г.П. Герова. Главная тема исследований – происхождение живописи и атрибуция изображений. Очевидно, что этот интересный памятник ещё недостаточно изучен, а задача реставраторов – вернуть живопись в храм.

А.Г. Барков

(Государственный историко-культурный заповедник
«Московский Кремль», Москва)

НОВООТКРЫТЫЕ РОСПИСИ в УСПЕНСКОМ СОБОРЕ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ: ПЕРВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ И ВОПРОСЫ

Работы по реставрации монументальной живописи в Успенском соборе, начавшиеся в 2017 году, позволили не только расширить представления об уже известных композициях («Похвала Богородице», «Собор Богородицы» и «Рождество Иоанна Предтечи») в древнем Похвальском приделе, но и исследовать ранее неизвестные росписи на западной стороне северо-восточного столпа и стене ризницы, скрытые за главным иконостасом собора, в числе которых – три яруса растительных орнаментов, а также композиции «Явление Святой Троицы Аврааму», «Гостеприимство Авраама» и огромный рождественский цикл. Об их существовании знали давно, так как штукатурка с сильно загрязненным красочным слоем просматривалась между столбом и иконостасом, но судить о сюжетах и степени их сохранности было невозможно. Однако открытие этих росписей позволяет лишь отчасти разрешить вопросы, поставленные исследователями за всю историю изучения памятника.

Так, стало очевидным, что высота регистров в стенописи 1643 года точно воспроизводит размеры первоначальных композиций, однако масштабные отношения сильно отличаются. В ранней живописи сцены были заметно разрежены, все фигуры уменьшены, между ними гораздо больше свободного пространства, что позволило художникам создать сложные многосоставные композиции с большим количеством действующих персонажей, такие как «Рождество Христово» на западной стене ризницы. Всё это, наряду с редкой для монументальной живописи степенью подробности и проработки деталей, существенно влияло на восприятие пространства самого храма.

При этом найденные композиции снова ставят перед исследователями вопросы о времени создания древних росписей – как новых, так и давно известных; об их единовременности и художественной однородности; об отличиях и сходстве их технологических и образных характеристик; о том, являются ли различия между ними следствием проявления индивидуальных манер живописцев или признаками разных стадий.

А.А. Воронова

(Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет,
Москва)

**ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ И НАУЧНАЯ
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В.Д. САРАБЬЯНОВА
В ПРАВОСЛАВНОМ СВЯТО-ТИХОНОВСКОМ
УНИВЕРСИТЕТЕ**

Роль Владимира Дмитриевича Сарабьянова в становлении факультета церковных художеств Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (первоначально Православного Свято-Тихоновского богословского института) чрезвычайно велика. С самого возникновения нашего вуза в 1992 году декан факультета, протоиерей Александр Салтыков, попросил Людмилу Александровну Щенникову привлечь к преподаванию опытных специалистов, и она предложила Владимиру Сарабьянову, тогда еще молодому реставратору, читать вместе с ней курс лекций по древнерусскому искусству – раздел о монументальной живописи. Он сразу и охотно согласился и читал лекции, несмотря на свои командировки и множество различных проблем, особенно в первые годы, когда наши преподаватели даже не получали зарплату. Он любил студентов (и это, несомненно, было взаимно) и с удовольствием рассказывал им о своих открытиях и новых датировках памятников. Таким образом, Владимир Дмитриевич стал одним из первых наших преподавателей и трудился на кафедре истории и теории христианского искусства в должности доцента около 15 лет.

Его лекции были необыкновенно интересны и понятны студентам, а рассказы о древнерусских фресках – прямо на лесах, в реставрируемых храмах, во время студенческих практик в Новгороде и Пскове, Полоцке и Старой Ладогe – были незабываемы, увлекательны и захватывающи. Во всем этом проявлялась его безграничная любовь к древнерусскому искусству и, главное, его огромный и редкий талант – умение донести до слушателей и читателей духовный смысл изображенного много веков назад.

При всем этом он оставался доступным, простым в общении человеком и замечательным верным другом, всегда с готовностью помогавшим своим аспирантам и молодым коллегам ценными советами. Из учеников Владимира Дмитриевича вышло немало профессиональных исследователей и реставраторов.

В.Д. Сарабьянова неизменно приглашали в комиссии по защите дипломных работ искусствоведов и монументалистов. Заботясь об образовании студентов, он понимал необходимость создания учебника по древнерусскому искусству. Владимир Дмитриевич привлек в соавторы профессора Энгелину Сергеевну Смирнову, и в 2007 году в ПСТГУ был издан их фундаментальный труд «История древнерусской живописи».

С первых лет существования нашего института стала проводиться Ежегодная богословская конференция, в рамках которой работает секция «Христианское искусство», где Владимир Дмитриевич неоднократно принимал участие как докладчик и как активный участник научных дискуссий и обсуждений других докладов. В 1997 году по инициативе отца Александра Салтыкова было принято решение об издании на факультете периодического научного сборника статей «Искусство христианского мира». Владимир Дмитриевич был озабочен общим развитием научной мысли и с готовностью включился в эту работу, став неизменным автором и членом редколлегии сборника.

В 2007 году Свято-Тихоновский гуманитарный университет начал издавать «Вестник ПСТГУ», в котором появилась серия, посвященная вопросам истории и теории христианского искусства, с выпусками, выходящими четыре раза в год. Владимир Дмитриевич стал членом редколлегии этого важного периодического издания, вошедшего в перечень ВАК. В обоих изданиях регулярно появлялись его статьи о новых открытиях и архивных изысканиях по истории реставрируемых им памятников. Он считал, что эти издания нужно печатать большим тиражом, распространять их среди специалистов, студентов и широкой общественности.

Владимир Дмитриевич всегда стремился проникнуть в духовный смысл великих священных сюжетов, относился к ним с огромным почтением, глубоко чувствовал единство духовного и художественного. Очень неравнодушный ко всему происходящему и одновременно глубоко мыслящий человек, востребованный везде, он всегда и всем был нужен, и его очень не хватает нам.

Г.П. Геров

(Государственный институт искусствознания, Москва,
Великий Новгород)

**РОСПИСЬ ЦЕРКВИ Св. Троицы
ДИВОТИНСКОГО МОНАСТЫРЯ
в БОЛГАРИИ (ПЕРВАЯ ЧЕТВЕРТЬ XVI ВЕКА):
НЕКОТОРЫЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ**

Согласно преданию, Дивотинский монастырь был основан спустя столетие после кончины св. Иоанна Рильского, то есть в 1046 году. Однако никаких материальных свидетельств раннего периода его существования не сохранилось. Церковь, посвященная Св. Троице, возведена в нем лишь в конце XV – начале XVI века и декорирована, по-видимому, в первой четверти XVI столетия. Фрески этого однонефного триконха были недавно обнаружены под слоями побелки. Кроме изображений на западной стене, которая была разобрана при расширении храма в XVIII веке, ансамбль сохранился практически полностью, его реставрация подходит к концу. Настоящий доклад – по сути, первая публикация этого памятника.

Дивотинские фрески обнаруживают ряд иконографических и стиливых особенностей, характерных для касторийской и охридской школ XV века. Вместе с тем в них заметны новые элементы, появляющиеся в балканском искусстве XVI века. В докладе предполагается рассмотреть иконографию нескольких изображений нижнего регистра, одни из которых иллюстрируют связь с прежней традицией, другие же демонстрируют новые тенденции.

Изображение св. Марины, побивающей дьявола, расположенное в западной части северной стены и продиктованное в данном случае апотропеическим значением образа, было достаточно широко распространено в памятниках охридской школы XV века.

В южной певнице храма представлены фигуры свв. Феодоров – Тирона и Стратилата. Хотя изображение Феодора Тирона почти уничтожено при поздней растеске окна, можно с уверенностью говорить, что иконография

обоих мучеников имела общую особенность: судя по уцелевшей фигуре Феодора Стратилата, святые были облачены не в традиционные воинские доспехи, но в одеяния высших византийских сановников. Появление данной иконографии связано с темой Небесного двора: святые воины предстают как сановники Христа «Царя царей». Представив двух свв. Феодоров в таком виде, дивотинский художник, без сомнения, вдохновлялся темой Небесного двора. Поступил он, однако, довольно формально. В храме изображения Феодоров смотрятся изолированно; центр, около которого разворачивается тема, отсутствует – изображения «Царя царей» в росписи никогда не было.

Достаточно нетрадиционно представлена и св. Петка (Параскева) – с собственной отсеченной головой в руках, то есть как мученица, при этом – в монашеском облачении. Церковь почитает нескольких святых жен с именем Параскевы, из них наиболее популярны Римская и Иконийская – мученицы, которые, однако, монахинями не были, а также особенно популярная на Балканах Параскева Эпиватская, которая как раз принадлежит к чину преподобных, но не известна как мученица. В дивотинской росписи, по всей видимости, отражено смешение культов трех Параскев – случай редкий, но не уникальный.

Изображение св. Екатерины свидетельствует о проникновении в балканское поствизантийское искусство западных мотивов, обязанных своим появлением, по всей вероятности, критским художникам. Особенно красноречива в этом отношении необычная прическа святой, в которой усматривается следование западной моде: волосы уложены в сеточку, что придает им особую форму. В дивотинской фреске сама сеточка не изображена. Это позволяет предположить, что художник был лишь в общих чертах знаком с новой иконографией, используя ее без понимания деталей, а значит, едва ли в таком случае был напрямую связан с критской школой.

Е.В. Гладышева

(Государственная Третьяковская галерея, Москва)

ИЛЛЮСТРАЦИИ НА ПОЛЯХ СТАРОПЕЧАТНОЙ ПСАЛТИРИ СИМОНА АЗАРЬИНА (1634): СТАРОЕ И НОВОЕ

В Музее книги Российской государственной библиотеки хранится уникальная Псалтирь¹, изданная на Московском Печатном дворе в 1634 году. Судя по записи на одном из переплетных листов, в 1659 году эту книгу вложил в Троице-Сергиев монастырь его келарь, небезызвестный старец Симон Азарьин. Помимо обычных старопечатных орнаментов и гравюры с пишущим псалмы царем Давидом, Псалтирь украшена обширным циклом рисованных пером иллюстраций на полях (по подсчетам А.А. Гусевой, всего их 966). В отдельных случаях они довольно грубо раскрашены, вероятно, в более позднее время. В начальной части блока миниатюры снабжены дополнительными киноварными подписями, которые исчезают уже на седьмом листе, свидетельствуя о том, что оформление книги не было полностью завершено. Исходя из всех перечисленных обстоятельств, рисунки принято датировать 1650-ми годами.

Эти рисованные миниатюры выполнены очень искусной рукой, не исключено, что по какому-то не дошедшему до нас образцу. Как ни парадоксально, но до сих пор они практически не привлекали внимание исследователей. Несколько изображений с комментариями было опубликовано Ф.И. Буслаевым²; отдельные соображения по их поводу в связи

¹ Псалтирь. Москва, Печатный двор, 4. 06. 1634. МК РГБ. 2°; см.: Книжные сокровища Государственной библиотеки СССР им. В.И. Ленина. Вып. 1: Книги кирилловской печати XV–XVIII вв. Каталог / Сост. А.А. Гусева; под общ. ред. Е.Л. Немировского. М., 1979. Кат. 29. С. 20.

² *Буслаев Ф.И.* Литература русских иконописных подлинников // *Буслаев Ф.И.* Сочинения. Т. 2. Сочинения по археологии и истории искусства. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1910. Рис. 112–120. С. 401–402.

с проблематикой более ранних циклов псалтирных иллюстраций высказывались автором этих строк. Между тем рисунки в Псалтири Симона Азарьина заслуживают самого пристального изучения, не только и не столько из-за их высокого художественного качества.

По принятой терминологии, миниатюры принадлежат к типу маргинальных, располагавшихся на полях Псалтирей. Такие миниатюры уподоблялись святоотеческим толкованиям, иногда помещавшимся рядом с основным текстом, и были необходимы для разъяснения читателям смысла псалмов. Если в греческой традиции рукописи с «толковыми» циклами изображений получили распространение начиная с IX века, то в русской – только с XIV столетия. Самым ранним и «чистым» по типологии примером в отечественном искусстве является Киевская Псалтирь (РНБ, ОЛДП. F. 6), выполненная писцом Спиридонием в 1397 году и украшенная изображениями на полях, которые принадлежат нескольким художникам, следовавшим византийскому протографу. В XV и XVI веках иконография русских циклов маргинальных иллюстраций так или иначе ориентировалась на рукопись Спиридония, чему свидетельством – Угличская Псалтирь 1485 года (РНБ, F. I. 5) и серия Годуновских Псалтирей 1590-х годов.

Сюжеты, представленные на полях Псалтири Симона Азарьина, демонстрируют абсолютно новый подход к толкованию текста псалмов, что отражает решительные «сдвиги» в русской культуре XVII века после Смутного времени. Миниатюр становится значительно больше, комментируется едва ли не каждый стих; вводятся новые, раньше никогда не востребованные в подобном контексте иконографические схемы («Архангел Михаил – Небесных сил воевода», «Богоматерь Неопалимая купина», изображения церковных таинств, сцены адских мучений и др.). При этом в композиционных схемах многих иллюстраций очевидна преемственность по отношению к более ранней традиции, что особенно интересно для исследователя, поскольку позволяет проследить пути и способы переосмысления старых схем.

А.Б. Гребенщикова

(Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Москва)

**ОПЫТ ПОВТОРНОЙ РЕСТАВРАЦИИ
ФРАГМЕНТОВ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ
XVIII ВЕКА ИЗ ЦЕРКВИ ПЕТРА МИТРОПОЛИТА
В ЯРОСЛАВЛЕ (собрание Государственной
Третьяковской галереи)**

Живопись церкви Петра Митрополита создавалась в 60-е годы XVIII века артелью ярославских мастеров под руководством Афанасия Шустова. Артель состояла из именитых художников, которые принимали участие в росписи множества храмов не только Ярославля, но и Костромы, Тулы, Нерехты, Устюжны и Рыбинска. В 30-е годы XX века велись два параллельных процесса – разрушение храмов и «фиксационные работы», которые проводили исследователи, чтобы хотя бы в обмерах, фотографиях и чертежах сохранить облик древних памятников. В случае с церковью Петра Митрополита был поднят вопрос о сохранении подлинных фресок. По реставрационным отчетам, хранящимся в Ярославском архиве, мы можем проследить процесс выработки методики по снятию фрагментов стенописи, который происходил непосредственно в церкви Петра Митрополита. Первые опыты снятия живописи вместе с частью стены делали фрагмент очень тяжелым и громоздким, в дальнейшем реставраторы стали снимать живопись лишь со штукатурным основанием. Во время этих работ (1928–1929) было снято около 60 кв.м. фресок. После снятия фрагментов их фиксировали при помощи гипса в деревянных коробах, далее живопись продавалась в музеи или за границу.

О повторной реставрации двух фрагментов, проданных в Третьяковскую галерею, пойдет речь в данном докладе. Материал – гипс, широко использовавшийся в качестве укрепляющего состава для фресок, которые сняли со стены, по прошествии почти ста лет частично утратил свои свойства. На множестве фрагментов появились остроаварийные

места отслоения авторской штукатурки от гипсовой основы. Укрепление или даже перемонтаж фрагментов музейного хранения идет начиная с 1990-х годов. Фрагменты «Бегство в Египет» и «Бичевание Христа» поступили в реставрацию в остроаварийном состоянии, во многих местах фрагментов простукивались полые пазухи, говорящие о потере сцепления искусственного основания и авторской штукатурки. На реставрационном совете Третьяковской галереи было принято решение о демонтаже фрагментов с гипсового основания, структурном укреплении фрагментов и их монтаже на новое искусственное основание. Работа велась по методике структурного укрепления при помощи клея ПБМА. В качестве нового искусственного основания были выбраны панели из сотового алюминия с пенополистирольной буферной подложкой.

Во время демонтажа старых укрепляющих слоев гипса с оборотной стороны фрагментов фресок сложно было хорошо отследить, как менялась (видимо, совершенствовалась) методика снятия. Например, фрагмент «Бегство в Египет» был снят тремя большими частями, и видно, что каждый из этих фрагментов покрыт кракелюром грунта, тогда как фрагмент «Бичевание Христа» был поделен на стене на восемь небольших частей, и сохранность этих частей в целом гораздо лучше. Даже в количестве слоев гипса и способах закрепления фрагментов на основе есть много различий.

Неожиданным подарком из прошлого оказались для нас два наброска химическим карандашом на оборотной стороне укрепляющего гипса. Это портрет мужчины в профиль и изображение коринфской капители. И если с коринфской капителью не возникает никаких вопросов (набросок копирует капитель, изображенную на фреске), то кем был изображенный на портрете человек, еще предстоит узнать. Вполне возможно, это один из реставраторов, принимавших участие в работах. Наброски были вместе со слоем гипса укреплены и аккуратно демонтированы. Этот фрагмент будет также смонтирован на искусственное основание и останется в собрании Третьяковской галереи в качестве приветствия от наших предшественников.

Э.Н. Добрынина

(Государственный институт искусствознания;
Всероссийский художественный научно-реставрационный центр
имени академика И.Э. Грабаря, Москва)

ОБ ИМИТАЦИИ РУКОПИСНЫХ КНИГ ХРИСТИАНСКОЙ ТРАДИЦИИ

В последнее десятилетие возрос поток имитационной продукции, наводняющей антикварный книжный рынок России и соседних регионов. Участились попытки представить имитации древних книг в качестве подлинных образцов письменной культуры христианской ойкумены, происходящих из стран Средиземноморского бассейна и соседних территорий. Анализ фальсификатов, разными путями попавших в поле зрения сотрудников отдела научных исследований и реставрации пергаменных рукописей ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря, проводился совместно со специалистами в области восточного языкознания, прежде всего, с филологом-арабистом Д.А. Морозовым.

В докладе представлены результаты начальной систематизации рукописных артефактов, ориентированных на традиции греко-, сиро-, арабоязычной средневековой книжности. Эта деятельность привела к созданию «Предварительного перечня рукописных артефактов», ставящего целью классификацию предметов с присвоением им условных шифров по языковому принципу: «Усл. греч.», «Усл. араб.» и др.

Задача предварительной систематизации разнородного материала, который в большинстве случаев находится в частном владении и известен лишь по кустарной фото- или видеофиксации, требует определенных терминологических дефиниций. Обсуждаются критерии терминов «копия», «подделка», «имитация» или более нейтрального определения «артефакт» применительно к рукописям или их составным частям, а также распространенные в зарубежной литературе термины “fake” и “forgery”.

А.В. Захарова

(Государственный институт искусствознания;
МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва)

ФРЕСКИ В ДИАКОННИКЕ ЦЕРКВИ УСПЕНИЯ БОГОРОДИЦЫ В КАЛАБАКЕ

Церковь Успения Богородицы в Калабаке в Фессалии – епископский собор византийского города Стаги, находившегося на путях, ведущих в Македонию и Эпир. Храм представляет собой довольно крупную трехнефную базилику. Согласно недавним исследованиям, церковь была построена в конце IX – начале X века. Росписи храма в основном относятся к 1573 году. В диаконнике сохранилось несколько изображений святителей более раннего времени. В нижней части северной стены представлены в рост свв. Власий Севастийский, Поликарп Смирнский и Фока Синопский, над ними в медальонах помещены поясные изображения св. Григория Двоеслова и неизвестного святителя. Эти фрески, обычно датируемые концом XI–XII веком, еще не были предметом специального исследования. Выбор святителей и принцип их размещения в церкви Успения в Калабаке находят ближайшие параллели в иконографических программах Св. Софии Киевской и Св. Софии Охридской. Изучение художественных особенностей этих фресок в сравнении с другими произведениями монументальной живописи показывает, что ближайшей аналогией для них являются росписи собора Св. Софии Охридской, созданные столичными мастерами около 1052–1056 годов. В этот период Стаги входили в Охридскую архиепископию, поэтому связь между росписями двух соборов кажется вполне закономерной. В то же время фрески Калабаки обнаруживают и некоторые новые черты, появившиеся в столичном искусстве в третьей четверти XI века. Именно к этому времени мы предлагаем отнести фрески диаконника церкви Успения в Калабаке.

И.Л. Кызласова

(Ассоциация искусствоведов, Москва)

**ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ
РЕСТАВРАТОРОВ-ИКОННИКОВ В НАЧАЛЕ
XX ВЕКА: ПАВЕЛ ЮКИН В МАСТЕРСКОЙ
Г.М. ПРЯНИШНИКОВА И В ОДНОМ
ИЗ КЕРЖЕНСКИХ СКИТОВ**

Доклад основан на рукописи Павла Ивановича Юкина (1883–1945) «Мемуары П.И. Юкина. 40 лет моей работы» (ОР ГТГ), написанной ужасающим почерком в больнице незадолго до смерти автора (1944). Расшифровка текста потребовала экстраординарных усилий. Рукопись содержит интереснейшие уточнения ранее известных фактов, а некоторые данные уникальны. Рада, что успела поделиться некоторыми сведениями из этого текста с Владимиром Дмитриевичем Сарабьяновым, который ранее держал мемуары в руках и очень ими интересовался.

С.В. Лалазаров

(ООО «Рестпроект», Санкт-Петербург)

ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРНОГО ОБЛИКА ЦЕРКВИ СВ. ГЕОРГИЯ В СТАРОЙ ЛАДОГЕ

Церковь Св. Георгия – один из двух сохранившихся древнерусских храмов Старой Ладogi. Архитектура этого памятника, как и ладожской церкви Успения, отражает новый этап развития новгородского зодчества в середине XII столетия. В то же время облик Георгиевской церкви имеет некоторые отличительные особенности, присущие только этому храму. В первую очередь – это заметно сокращенная восточная часть сооружения. Основной причиной такой трансформации стало использование при его строительстве уже готовых фундаментов, предназначенных для возведения постройки совсем другого типа – крестообразной церкви с пониженными угловыми членениями¹.

Начало формирования нового архитектурного образа храма в новгородском зодчестве было отмечено у церкви Рождества Богородицы Антониева монастыря² и затем, через псковский этап строительства, передовые архитектурные идеи были перенесены на ладожскую землю. Здесь среди пяти известных храмов нового типа своими пропорциями и четкостью конструктивных решений выделяется церковь Успения. Она, по всей видимости, стала образцом для остальных храмов Ладogi³.

К началу XX столетия первоначальный облик церкви Георгия в результате многочисленных ремонтов был изменен до неузнаваемости.

¹ *Лалазаров С.В.* Два этапа строительства церкви Георгия в Старой Ладогe // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. СПб., 2002. С. 297–313.

² *Комеч А.И.* Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. М., 1987. С. 314.

³ *Лалазаров С.В.* Место церкви Георгия в новгородской архитектуре XII в. // *Сарабьянов В.Д.* Церковь Георгия в Старой Ладогe. М., 2002. С. 109–124.

В дальнейшем были проведены четыре этапа реставрации этого памятника, в ходе которых храм постепенно возвращался к своему изначальному виду⁴. При последней реставрации храма, проходившей в 1984–1996 годах, были выявлены многие утраченные архитектурные и конструктивные детали, которые удалось восстановить по натурным остаткам. Среди них – изначальное оформление деревянных оконниц⁵. Снаружи они были оштукатурены с целью имитации каменных заполнений оконных проемов.

Еще одну загадку – перемещение нижнего окна южной апсиды с восточного фасада на восточное прясло южной стены – удалось разрешить в ходе археологических работ, осуществленных в 2014 и в 2018 году. Выяснилось, что его причиной было не желание увеличить поверхность для фрески «Чудо Георгия о змие», как предположил В.Н. Лазарев⁶, а близкое расположение оборонительной стены, формировавшей въезд на территорию крепости. Она закрывала дневной свет, падавший на нижнюю часть апсиды, а перенос окна на южный фасад решал эту проблему⁷. При этом выяснилось, что стена не относилась к первоначальным каменным укреплениям 1114 года, а появилась при крупной перестройке юго-восточной части крепости, проведенной в самом начале второй половины XII столетия⁸.

⁴ Лазарев С.В. Церковь Георгия в Старой Ладогe. Один век реставрации // Реликвия. 2003. № 3.

⁵ Сапунов Б., Драги А. Оконная рама XII в. из церкви Георгия в Старой Ладогe // Сообщения Государственного Эрмитажа. Т. 23. Л., 1962. С. 15.

⁶ Лазарев В.Н. Фрески Старой Ладоги. М., 1960. С. 32. Прим. 2.

⁷ Сарабьянов В.Д. Церковь Святого Георгия в Старой Ладогe. Фрески. История. Архитектура. СПб., 2016. С. 13.

⁸ Григорьева Н.В., Лазарев С.В. Ладожская крепость XII в. в свете новейших археологических исследований // Труды ИИМК РАН. Т. LX. Новое в археологии Старой Ладоги: Материалы и исследования. Т. II. СПб., 2022. С. 91–108.

Л.И. Лифшиц

(Государственный институт искусствознания, Москва)

КОГДА ЖЕ БЫЛИ СОЗДАНЫ ТВЕРСКИЕ ЦАРСКИЕ ВРАТА ИЗ СЕЛА НЕКТАРЬЕВО?

1. Краткие сведения об истории бытования и изучения Царских врат, хранящихся в ГТГ.

2. Мнение, ныне существующее, наиболее определенно сформулировано Г.В. Поповым: «Врата производят впечатление глубоко провинциального явления». Они «восполняют лауну между памятниками первой половины XIV в. и произведениями с отчетливо выраженными признаками стиля XV в.». Датировка памятника колеблется между концом XIV и первыми десятилетиями XV века.

3. Согласно утвердившейся в научной литературе концепции, облик памятника определил процесс орнаментальной стилизации образцов живописи середины XIV века типа первого слоя вологовской росписи, в которой доминирующую роль играли «пластические ценности»; главная особенность их стиля заключена в стремлении мастеров того времени к четкому различению и разграничению пространственных планов.

4. Последовательное сравнение Царских врат с той же росписью церкви на Вологовом поле показывает, что их автор стремился к прямо противоположному результату. Он всеми доступными ему средствами старался нивелировать различие между ценностями пластическими и пространственными.

5. Несмотря на ярко выраженные индивидуальные особенности работы автора тверского памятника, анализ показывает, что в его живописи нашли отражение тенденции, ставшие особенно заметными в иконописи 1460-х годов таких художественных центров, как Новгород, Тверь и Ростов.

А.Л. Макарова

(Межобластное научно-реставрационное художественное управление; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва)

МАТЕРИАЛЫ ЭКСПЕДИЦИЙ Н.Я. МАРРА В АНИ КАК ИСТОЧНИК ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ АНИЙСКИХ ХРАМОВ

Со второй половины XIX века к изучению анийского городища приступают археологи, палеографы, историки архитектуры и живописи¹. Самыми значительными в этом процессе явились экспедиции Императорской археологической комиссии под руководством Н.Я. Марра (1892–1893 и 1904–1917)², до сих пор никем не превзойденные по своим масштабам и значению. Материалы и результаты этих исследований легли в основу публикаций отечественных и зарубежных ученых XX–XXI веков³.

¹ Об изучении Кавказа русскими учеными второй половины XIX века см.: *Хрушкова Л.Г.* Изучение христианских памятников Кавказа и современные дискуссии // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2018. № 10 (1). С. 67–103.

² Об анийских археологических экспедициях см.: *Казарян А.Ю.* Анийский археологический институт. Диапазон деятельности и основы достижения успеха // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2016. № 7 (2). С. 9–27.

³ После экспедиций Марра, прекративших свою работу в 1920-е годы, натурные исследования анийского городища были возобновлены лишь с 1950-х годов. Их историю с обширной библиографией, включающей публикации последнего времени, см.: *Казарян А.Ю.* К изучению архитектурного наследия Ани. Актуальная проблематика и публикации последних лет // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 12 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. СПб., 2022. С. 110–122. Из перечисленных в статье

Документальные свидетельства, собранные и оставленные Н.Я. Марром и его сотрудниками, являются важнейшим, а иногда и единственным источником знаний о существовавшей когда-то монументальной живописи средневекового города Ани, бывшего при Багратидах столицей Армении (961–1045)⁴. Исследование представляет историографический обзор опубликованных сведений об этих росписях из материалов экспедиций Н.Я. Марра. Доклад разделен на параграфы, посвященные изучению росписей церковей Св. Григория (Оненца), Св. Григория (Бахтагека или Хачута), Спасителя (Пркчи), а также скальной усыпальницы Тиграна Оненца. Внимательное исследование источников, а также определение местонахождения неопубликованных материалов о живописных ансамблях Ани станет фундаментом для дальнейших комплексных исследований, включающих изучение архивных документов, обследование росписей *in situ*, а также всесторонний искусствоведческий анализ.

исследований наиболее значимыми в истории изучения монументальной живописи Ани трудами общего характера являются работы Н. Тьерри: *Thierry N. La peinture médiévale arménienne // Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Ravenna, 1973. P. 397–407; Eadem. The Wall Paintings of Ani // Ani. Documents of Armenian Architecture: 12 / Ed.P. Cuneo. Milan, 1984. P. 68–71. См. также: Дурново Л.А. Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957. С. 14, 30–33. Она же. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. Москва, 1979. С. 151–152; Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1986. С. 93, 145–146; Драммян И.Р. К истории изучения средневековой армянской фресковой живописи // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 2. С. 232–235, 250.*

⁴ Город существовал до XIV века.

М.А. Орлова

(Государственный институт искусствознания, Москва)

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ПО ПОВОДУ ИНИЦИАЛОВ ОСТРОМИРОВА ЕВАНГЕЛИЯ (РНБ, Ф.п.1.5)

Писец Остромирова Евангелия (1056–1057) дьякон Григорий оставил пространную приписку к рукописи, свидетельствующую об осознании им значимости собственного труда, с упоминанием, которое можно перевести примерно так: «Я, Григорий дьякон, написал [это] Евангелие, а если кто напишет лучше [более умело], то [вы] не презирайте [не осуждайте] меня грешного»¹.

Из этой обыденной фразы, разумеется, не следует, что заказчик рукописи, новгородский посадник Остромир, получил нечто совершенно особое, невиданное, необычайное. Однако во многих отношениях эта рукопись действительно представляет собой выдающееся произведение даже для эпохи бурного расцвета искусства в Киевской Руси и активного развития иноземных связей в XI веке, особенно отличавших время правления Ярослава Мудрого. Но был ли такого рода кодекс единственным или во многом являлся повторением тех, что создавались для киевских храмов и прежде всего для Софии Киевской, и были известны Остромиру?

В данном случае мы не будем касаться изысканных орнаментальных обрамлений миниатюр рукописи, выполненных в характерном цветочно-лиственном византийском стиле художником, обладавшим навыками, скорее всего, полученными в константинопольском скриптории. Обратимся к уникальным инициалам Евангелия, проблема происхождения которых занимала умы не одного поколения исследователей, пытавшихся возвести их к самым разным источникам. В этом сообщении мы не собираемся предлагать решение этой загадки, что в настоящее время вообще

¹ Благодарю А.А. Турилова за помощь в прочтении текста.

едва ли возможно. Отметим лишь некоторые особенности отдельных элементов инициалов Остромирова Евангелия.

В рукописи содержится около 250 необычно крупных инициалов, декор которых в точности ни разу не повторяется. Имеющие в основе своей структуры каркас моделей византийского орнамента, они наделены невероятно пышным, словно разрастающимся, фантастическим растительным обрамлением. Природа своеобразного, будто полухищного облика этого обрамления позволяла с легкостью заменять, преобразовывать его элементы в орнитоморфные и зооморфные образы, которые угадываются в составе растительного обрамления инициалов.

Большая часть инициалов представляет собой букву «В», в основе которой находится преувеличенно крупный фантастического вида полулист. Круто изогнутый и обращенный к мачте буквы, он имеет заостренную верхушку и скругленные окончания намеченных в его структуре продольных членений. Конкретное определение изначальной природы этого растительного мотива, обычно называемого аканфом, затруднено, поскольку он не имеет характерных для листвы аканфа изрезанных заостренных краев. Это своеобразная стилизация формы, которая может быть определена и как аканф, восходящий к греческой классике, и как пальметта, имеющая корни в ассиро-месопотамской культуре, широко применявшаяся затем в античности и, подобно аканфу, в сасанидском искусстве.

Близость иконографии аканфа и пальметты в памятниках раннехристианского и византийского искусства во многом была обусловлена сходством их назначения как символов вечного бытия, пребывания в Раю. Не таким ли был изначальный замысел изографов Остромирова Евангелия, исполнителей его инициалов? Могли ли эти инициалы являться копиями уже существовавших образцов или они создавались в процессе работы над рукописью?

Можно ли говорить о строгости и неизменности общей концепции декора этой рукописи? Как представляется, скорее речь может идти о некой произвольности его формирования. Убранство инициалов менялось, их формы порой усложнялись, становились все более изощренными, обогащались, вбирали в себя новые орнитоморфные, антропоморфные и зооморфные образы и их модификации, следуя развитию фантазии исполнителей, осваивающих, преобразующих, в том числе, безусловно известные им мотивы латинских кодексов и предметов литургической утвари, и отчасти, видимо, отвечая латинизированному пониманию образного строя, отличавшегося наложением смыслов.

Похоже, что создатели Остромирова Евангелия находились в процессе поиска новых форм. В начале рукописи (л. 6) фантастический полулист

с тщательно обозначенными ячейками его сложной внутренней структуры, выделенными тонкими золотыми линиями (как и сама его внешняя обводка), напоминает, скорее, некое ювелирное изделие. В настоящее время он кажется почти прозрачным на белом фоне пергамена, незаполненным цветом (синий и голубой, наименее стойкие, в данном случае осыпались более, чем в остальных). Однако уже в этом инициале впервые в рукописи верхняя часть полулиста преобразуется в птичью головку с изогнутым клювом, характерную еще для произведений каролингского искусства, и появляется человеческая личина.

Крупные человеческие личины в составе инициалов – еще одна необычная особенность инициалов Остромирова Евангелия. В греческих рукописях, особенно из итальянских скрипториев, изредка встречаются небольшие человеческие лики в инициалах, однако они, как правило, включены в центральную часть обрамляющих их окружностей, но не образуют собственно медальонов, как в Остромировом Евангелии. Иконографические и стилистические особенности личин в структуре инициалов Остромирова Евангелия позволяют сблизить их не только с упоминаемыми исследователями мозаичными образами херувимов в парусах купола Софии Константинопольской, но и с более близкими во всех отношениях изображениями ликов святых в ансамбле Софии Киевской. Свообразно обозначая место создания рукописи, они, возможно, являются своего рода знаком ее принадлежности к определенной среде, к тому великолепию, насыщенному самыми разнообразными художественными импульсами явлению, каким была культурная жизнь Киевской Руси этой эпохи.

Е.Я. Остащенко

(Государственный историко-культурный заповедник
«Московский Кремль», Москва)

ЕЩЕ РАЗ О МЕСТЕ ИКОНЫ «ПРЕОБРАЖЕНИЕ» ИЗ СОБОРА СПАСА НА БОРУ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ XV ВЕКА

1. Икона принадлежит к тем немногим памятникам, которые вошли в науку с первых шагов изучения древнерусской живописи. С произведением был связан первый опыт реставрации, сопровождаемой научным описанием с подробной схемой сохранности на страницах издания, осуществленного П.П. Покрышкиным в 1913 году¹.

2. Датировка иконы несколько раз менялась, отражая состояние науки о древнерусском искусстве. П.П. Покрышкин датировал икону XIV веком и отнес ее, правда, с некоторой долей сомнения, к школе Андрея Рублёва. И.Э. Грабарь увидел в ней наряду со сходством колорита с рублевскими произведениями «нечто противоречащее стилю Рублёва» в ритмическом построении композиции². В.Н. Лазарев включил икону в «Историю русского искусства» в качестве важного свидетельства развития рублёвской школы во второй четверти XV века³. Г.В. Попов⁴ предложил датировку «середина XV века». Концом XV века икону датировал Н.П. Кондаков⁵. Э.С. Смирнова также считает, что, «судя по стилю», икона была написана для храма, построенного в Кремле после пожара монастыря в 1488 году⁶.

¹ *Покрышкин П.П.* Иконы московского придворного собора Спаса на Бору. СПб., 1913. С. 9–11.

² *Грабарь И.* О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 195. Прим. 104.

³ История русского искусства. Т. 3. М., 1955. С. 188.

⁴ *Попов Г.В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. М., 1975. С. 29–30.

⁵ *Кондаков Н.П.* Русская икона. Т. 2. Прага, 1928. С. 212.

⁶ *Смирнова Э.С.* Московская икона XIV–XVII веков. Л., 1988. С. 284–285. Ил. 121–123.

3. Е.В. Гладышева в статьях, посвященных иконе, также приняла датировку «конец XV века». Однако произведения, приводимые автором в качестве датированных аналогий памятнику, имеют отличия от него в организации действия, трактовке образов. Они представляют разные этапы развития стиля XV века, хотя до сих пор и не получившие точного определения. С одной стороны, это памятники последнего десятилетия XV века. Их общим свойством является отсутствие активного композиционного взаимодействия между изображениями и фоном – «нейтральность пространства» (наместное «Успение» из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, около 1497, ГТГ; миниатюра с изображением Исаака Сирина, вклеенная в рукопись начала XVI века «Постнические слова Исаака Сирина», РНБ, Кир-Бел. 64/189, датируемая Г.В. Поповым около 1497)⁷. Еще одна аналогия – фреска «Сорок мучеников Севастийских» на южной стене Петропавловского придела Успенского собора Московского Кремля, около 1481 года⁸. Композиция, занимающая всю стену, представляет незамкнутое пространство, чутко отвечающее на объединяющий фигуры волнообразный ритм. Оно как бы выходит в реальную архитектуру, что является общим признаком стиля древнейшей росписи Успенского собора и произведений, датируемых 1480-ми годами, начиная с иконы Дионисия «Богоматерь Одигитрия» (1482) из Вознесенского монастыря в Кремле (ГТГ).

4. В иконе «Преображение» пространство является началом, структурирующим композицию, придающим особый смысл каждой ее части. Изображенные вверху Спаситель в славе с предстоящими ему пророками создают образ пространства бесконечного и вневременного. Голубая слава Христа приобретает качество сферического светового объема, остановившегося в золотом «небе» над горным «пейзажем». Изображения апостолов в нижней части представляют пространство земного бытия.

5. Стиль иконы определяют и особые отношения света и цвета. Свет не ложится на поверхность объемов фигур, а наполняет цветовые массивы, проступая изнутри них. Местами он пробивается вовне с усилием, почти выходя на передние грани формы, но оставаясь при этом ее неотделимой

⁷ Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы... С. 64. Ил. 90; Он же. Рукописная книга Москвы. Миниатюра и орнамент второй половины XV–XVI столетия. М., 2009. С. 139. Ил. 101.

⁸ Некогда Г.В. Попов также видел близость отдельных икон кирилловского иконостаса к фресковой композиции «Сорок мучеников Севастийских» в Петропавловском приделе Успенского собора Московского Кремля (Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы... С. 61–62).

частью, неразрывно связанной с цветовым объемом. Цвету принадлежит определяющая роль в создании новой предметности изображений.

6. В памятниках, приводимых в научной литературе как аналогии иконе, эти черты отсутствуют, но их нельзя признать уникальными. В этом отношении икона «Преображение» не одинока. В качестве аналогии можно указать на миниатюру Четвероевангелия из собрания Ф.А. Толстого (РНБ, Q.I.14) – рукописи, надежно датируемой около 1459–1460 года по водяным знакам⁹.

7. Тенденцию развития живописи начала – первой половины 1460-х годов, с которой связан стиль миниатюр, Э.С. Смирнова расценивает как «возвращение» к нормам позднепалеологовской живописи. Однако сравнение миниатюр с иконой «Преображение», обнаруживающее их стилистическую общность, говорит о сложении очередного этапа самостоятельного развития живописи XV века.

8. Вариант того же этапа стиля живописи XV века представляет еще один памятник – новгородский Деисусный чин из Покровско-Успенской церкви в Гавриковом переулке в Москве (ГТГ).

⁹ Миниатюры наиболее полно изучены и опубликованы Э.С. Смирновой. Она видит в них «одно из произведений пограничного, переходного периода», в котором «с одной стороны, сохраняются пафос и сила искусства византийского времени, а с другой – формы становятся более условными, как бы точеными, в чем отражаются совсем новые вкусы» (Смирнова Э.С. Искусство книги в Средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. М., 2011. С. 116).

Д.С. Першина

(Государственная Третьяковская галерея, Москва)

**РЕКОНСТРУКЦИЯ ПЕРВОНАЧАЛЬНОГО
ОБЛИКА ИКОНЫ «СОБОР БОГОМАТЕРИ»
КОНЦА XIV – НАЧАЛА XV ВЕКА
ИЗ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ
ГАЛЕРЕИ**

Проводящиеся в ГТГ исследования, связанные с подготовкой Академического каталога, позволяют дополнить наше представление о первоначальном виде памятника, а также понять некоторые особенности его живописи.

Фон и поля иконы первоначально имели желтый цвет (аурипигмент). Авторский колер частично сохранился по контурам фигур изображений, на лузге и на полях. Нимбы были позолочены. Крылья ангелов утрачены. Предположительно, они были выполнены так же, как на иконе «Мученицы Параскева, Варвара и Иулиания» конца XIV – начала XV века – темными мазками по контурам поверх колера фона.

Основной колер горок, состоящий из медного зеленого пигмента (ярь-медянка) и белил, был ярче. На изображении горок в верхней половине иконы при реставрации оставлено значительное количество покрытия, а в нижней половине при раскрытии красочный слой утоньшен (можно отметить, что слева он также приобрел коричневатый оттенок).

Из-за потертостей живописи в настоящее время не видны некоторые детали первоначальной композиции, например изображения небесного сегмента и луча, направленного к голове Младенца в яслях. Складки ткани на спинке трона Богоматери, а также ленты на пеленах Младенца были первоначально ярко-зелеными, но от них остались только коричневатые следы.

Моделировка синих одежд также изменилась со временем. Если для раскрыши использовался один синий пигмент (индиго), то для первого

слоя пробелов был применен другой (натуральный азурит). Тонкий слой азурита в настоящее время приобрел коричневато-зеленый оттенок и выглядит более темным, чем основной тон. Между тем верхний слой пробелов, состоящий из практически чистых белил, сохранил свою яркость.

Изображение осла у яслей Младенца было белым (сейчас под записью). При поновлениях пострадали контуры многих изображений, а также моделировка волос молодых персонажей.

О.Е. Полушкина

(Межобластное научно-художественное реставрационное управление, Москва)

ИКОНОГРАФИЯ ПРОТОЕВАНГЕЛЬСКОГО ЦИКЛА В СТЕНОПИСИ СМОЛЕНСКОГО СОБОРА НОВОДЕВИЧЬЕГО МОНАСТЫРЯ

Особое место в русском искусстве конца XV–XVII веков занимала богородичная тема, при этом именно годуновское время можно назвать периодом расцвета Протоевангельских циклов в памятниках монументальной живописи, на формирование иконографии которых особое влияние оказали богородичные иконы с житийными клеймами. Одним из наиболее ярких памятников этого периода является Смоленский собор Новодевичьего монастыря, где на восточной стене в центральном люнете изображена Смоленская икона Богоматери – как главный образ храма. Богородичные циклы четкими сменяющимися друг друга регистрами, идущими по сводам и стенам, напоминают клейма иконы, опоясывающие центральный образ.

Особенность расположенного на сводах Смоленского собора Протоевангельского цикла – выбор сцен. Подробно иллюстрируются сюжеты, связанные с Зачатием, Рождеством и Введением Марии во храм. Тема молитвы Иоакима и Анны о долгожданном ребенке и его рождения обыграны как основное чудо, посланное в ответ на скорби и мольбы праведной пары. Такая многосюжетность темы моления, которая стала центральной в цикле, связана с историей основания монастыря. Василий III, призывая сюда монахинь, просил молиться о даровании ему и всему государству долгожданного наследника.

Разрабатывая состав Протоевангельского цикла, мастера представили зрителю новое уникальное изложение событий, опираясь не столько на уже существующие живописные образцы, сколько на тексты апокрифических источников – Протоевангелие Иакова и Житие Богородицы монаха Епифания.

А.С. Преображенский

(Государственный институт искусствознания;
МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва)

О ДАТИРОВКЕ РОСПИСЕЙ СОБОРОВ ЛУЖЕЦКОГО И ВОЗМИЩЕНСКОГО МОНАСТЫРЕЙ

Несмотря на повышенное внимание современных исследователей к проблемам истории русского искусства эпохи позднего Средневековья, памятники этого времени – особенно стенописные комплексы – порой оказываются не менее загадочными, чем произведения домонгольской эпохи. Это объясняется и состоянием их сохранности, и слабой изученностью художественной формы, которую обычно заслоняет иконографическая проблематика.

Предлагаемый доклад представляет собой попытку пересмотра сложившихся представлений о фрагментарно сохранившихся росписях соборов двух подмосковных монастырей. Храм Рождества Богородицы в Лужецком монастыре близ Можайска не имеет точной даты, однако довольно надежно определяется как сооружение, принадлежащее к новгородской архитектурной традиции и относящееся к 1550–1560-м годам – времени, когда митрополичий престол занимал Макарий, бывший новгородский архиепископ, а до этого лужецкий архимандрит. Митрополита Макария считают заказчиком каменного Рождественского собора. К тому же периоду принято относить и немногочисленные уцелевшие фрагменты его росписи. Однако единственным твердым основанием для ее датировки, кроме времени строительства самого храма, является упоминание стенописей в писцовых книгах Можайска 1596–1598 годов. Между тем стиль лужецких фресок, во многом созвучный не столько произведениям третьей четверти XVI века, сколько памятникам 1590–1600-х годов, наводит на мысль о необходимости сдвинуть их датировку к последней трети XVI столетия. Если же памятник всё-таки относится к эпохе митрополита Макария или, что не исключено, создан вскоре после кончины святителя,

приходится признать, что он далек от эталонных произведений этого времени и стоит у истоков нового художественного явления, достигшего расцвета ближе к концу XVI века.

Не менее проблематична устоявшаяся датировка фресок собора Рождества Богородицы Возмищенского монастыря близ Волоколамска. Каменный храм был заложен в 1536/1537 году и, видимо, вскоре закончен. Его роспись считается памятником рубежа 1530–1540-х годов. Как и в случае с фресками собора Лужецкого монастыря, это предположение во многом основано на ложной презумпции, состоящей в том, что каменные церкви обычно расписывались сразу или вскоре после их строительства. На первый взгляд, внешний вид раскрытых фрагментов возмищенского ансамбля, в связи с которыми исследователи не без оснований вспоминали произведения эпохи Дионисия и его последователей, не противоречит привычной датировке памятника. Однако в стиле волоколамской росписи, на наш взгляд, присутствует еще одна составляющая, которая сближает этот ансамбль с нейтрально-отстраненными образами, характерными скорее для 1570–1580-х годов. Признавая, что оба затронутых в этом докладе стенописных комплекса требуют дополнительного исследования, мы хотели бы показать, что их общепринятую интерпретацию не стоит воспринимать как аксиому.

Т.В. Рождественская

(Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург; Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва)

НАДПИСИ НА ДРЕВНЕРУССКИХ ФРЕСКАХ И ИКОНАХ: ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ¹

Надписи на древнерусских фресках и иконах составляют особый разряд памятников не книжной письменности, однако нечасто становятся предметом лингвистического изучения. В искусствоведческих исследованиях они привлекают внимание прежде всего с точки зрения палеографии, что важно для датировки живописи в целом. В докладе анализируются надписи в составе живописных композиций, раскрытых В.Д. Сарабьяновым в церквях Георгия в Старой Ладогге, Спаса Преображения в Спасо-Евфросиниевском монастыре в Полоцке, Рождества Богородицы Снетогорского монастыря в Пскове, а также надписи в росписях церкви Спаса Преображения на Нередице в Новгороде. Их репертуар – имена ветхозаветных и новозаветных персонажей, пророков, святителей, пояснительные надписи к изображениям, а также библейские цитаты в их литургическом варианте. Анализ надписей в росписях храмов «новгородского круга», их графико-орфографических систем, следов бытового письма при всей скудости данных дает основание предполагать участие в росписи храма местных мастеров (например церковь Георгия в Старой Ладогге). То же можно отнести и к надписям на иконах. Наблюдения над текстами на свитках пророков и святителей, на раскрытых страницах книг на иконах показывают, что их вариативность по отношению к каноническим церковнославянским текстам может объясняться как воспроизведением «по памяти», так и отражением определенной текстологической традиции.

¹ Доклад подготовлен за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00352) «Некнижная письменность Древней Руси XI–XV вв. (берестяные грамоты и эпиграфика): новые источники и методы исследования», предоставленного НИУ ВШЭ (Москва).

А.Л. Саминский

(независимый исследователь, Москва)

**МЕТАМОРФОЗЫ ОРНАМЕНТА
В КОНСТАНТИНОПОЛЬСКИХ МИНИАТЮРАХ
ПЕРВОГО ТЪЕТСКОГО ЕВАНГЕЛИЯ
(Санкт-Петербург, РНБ, Груз. 212)**

Грузинская рукопись Четвероевангелия, созданная в 995 году в Тбети, на юго-западе исторической Грузии, включает в себя три таблицы канонов и миниатюры свв. Марка и Луки – остатки украшения, некогда выписанного для нее из Константинополя епископом Самуилом¹. Края золотого поля уцелевших миниатюр покрывает узор из тонких голубых линий, завершенный прожилками киновари и белил, ныне почти исчезнувших. Узор повсюду испещрен утратами и почти стерт в нижней половине обрамления, особенно у Луки. Но того, что сохранилось, всё же достаточно, чтобы проследить его устройство. Во всех звеньях и подробностях он восходит к столичным рукописям первой половины X века: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zu Berlin, Ms. Phill. 1538, S. Marco 687 из библиотеки Лауренциана во Флоренции и Reg. gr. 1 из Ватиканской библиотеки. Но заимствованные оттуда разнородные формы здесь, как правило, изменены либо представлены в иной связи, искусно образуя сложную асимметричную последовательность: от медальона в одном углу к неоправленной форме в соседних, от парных пальметт в рядовых медальонах к одиноким пальметтам целенаправленных форм и положений в крайних. Асимметрия узора одной миниатюры зеркально отражена другой, объединяя их таким образом в симметричное целое, устанавливая между евангелистами связь, преодолевающую их разрозненное положение в книге. Белые и красные прожилки, одевавшие ныне обнаженный голубой остов обрамлений, восходят к рисунку прорезей, обводящих так называемые лобзиковые формы в их источниках.

¹ Цагарели А.А. Сведения о памятниках грузинской письменности. Вып. I. СПб, 1886. С. XXIX и 17–22, № 5.

Заменяя эти формы их очертаниями, они избавляли узор от тяжести и уподобляли живопись скани.

Узор обрамлений тбетских миниатюр не имеет подобий ни в греческой, ни в грузинской книге. Но прообраз его главного звена, медальона с углублениями в окружности, испускающими внутрь него пару пальметт, которая, соединив свои ветви в общую крону, образует внутри нее новую пару, отразился еще в нескольких рукописях. Ближайшей из них к Тбетской оказывается E.D. Clarke 36 из Бодлеанской библиотеки в Оксфорде. Узоры ее заставок так же нанесены поверх золота, а их синий остов дополняют красные и почти исчезнувшие белые прожилки, повторяющие наподобие филиграни то, что в образце было профилями лобзиковых форм. Ирмгард Хуттер отнесла почерк этой рукописи к первой половине или к раннему XI веку². Почти одинаковый узор одной из ее заставок с cod. EB2209 в Афинах, 1018 года, которому она могла бы здесь послужить образцом, уточняет, что оксфордская рукопись появилась около этого времени. А ее парные пальметты, восходя к тому же образцу в Ms. Phill. 1538, что и главное звено узора в обрамлениях тбетских миниатюр, отражают его отдаленней и бледней, чем они. Видимо, заказ епископа Самуила относился к началу XI или даже к концу X века, отвечая таким образом государственной программе Тао-Кларджети времен Давида Куропалата по переходу Грузинской Церкви с иерусалимского на константинопольский устав богослужения.

Будучи исключением по характеру узора, тбетские миниатюры исключительны также по его асимметричному устройству, устанавливающему симметрию и с нею связь между этими образами. Единственное подобие такому замыслу дает последняя пара таблиц канонов грузинского Четвероевангелия 1054 года в Тбилиси, НЦР А-484, с нарочитой асимметрией узора каждой из них ради единства общего вида. Наконец, исключением выглядит и перенасыщенный, обрывистый ритм узора, возникающий из конфликтного соединения форм, или преувеличенной экспрессии, несвойственной греческой книге, но зато известной в грузинской. Видимо, исполнение заказа епископа Самуила было поручено грузинской константинопольской мастерской. Судя по скованности в расположении узора и ошибкам в его рисунке, отличающим изображение св. Марка, дошедшие до нас миниатюры принадлежат разным художникам.

² *Hutter I. Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Bd 3.1. Stuttgart, 1977. S. 345–346. Nr. I/61.*

Т.Е. Самойлова

(Государственная Третьяковская галерея, Москва)

**ИКОНЫ «БОГОМАТЕРИ ТИХВИНСКОЙ»
НАЧАЛА – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVI ВЕКА
ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ
КАК СВИДЕТЕЛЬСТВА ИНТЕРЕСА
К ИКОНОГРАФИЧЕСКОМУ ТИПУ ОДИГИТРИИ**

Известно, что точные списки с чудотворной «Богоматери Тихвинской» начинают писать только с середины XVI века, когда окончательно утверждается предание о рождении у великого князя сына Ивана по молитве «о плоде чрева» перед Тихвинской иконой. Создававшиеся в первой трети XVI века иконы немногочисленны, не имеют надписей, именующих их Тихвинскими, и всегда хотя бы несколькими чертами отличаются от иконографии чудотворного образа. Свидетельствуя о высоком градусе интереса к иконографическому типу Одигитрии, они позволяют проследить, как через многообразие изводов шло формирование строгого иконографического типа «Богоматери Тихвинской».

Предметом настоящего исследования стал ряд икон Богоматери Тихвинской, принадлежащих этой эпохе, в том числе и ранее не публиковавшихся.

С.В. Свердлова, Д.С. Першин

(Государственная Третьяковская галерея, Москва)

**ПОДТВЕРЖДЕНИЕ ОБЩЕГО АВТОРСТВА
ДВУХ НОВГОРОДСКИХ ИКОН
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIII – НАЧАЛА XIV ВЕКА.
Результаты технико-технологических исследований**

Доклад посвящен результатам проведенного в 2021–2022 годах технико-технологического исследования двух краснофонных икон второй половины XIII – начала XIV века: «Спас на престоле с избранными святыми» из Государственной Третьяковской галереи и «Преподобный Иоанн Лествичник, великомученик Георгий и священномученик Власий» из Государственного Русского музея. Оба памятника ранее находились в собрании А.И. Анисимова, куда поступили из поселка Крестцы Новгородской области, однако данные об их первоначальной принадлежности единому комплексу отсутствуют. В научной среде неоднократно отмечалось очевидное стилистическое сходство произведений, высказывались предположения как об их происхождении из одной мастерской, так и о вероятности их общего авторства. Впервые предпринятое комплексное изучение всех материалов и технических характеристик этих икон, включавшее рассмотрение конструкции деревянной основы, методов нанесения левкаса, составов использованных красочных смесей, специфических особенностей рисунка и живописи, а также последовательности работы художника выявило многочисленные детальные совпадения на всех этапах создания памятников. Итогом проведенной работы является подтверждение версии единой «руки», что обогащает наше представление о способах работы новгородских иконописцев этого периода.

Е.С. Семёнова

(независимый исследователь, Санкт-Петербург)

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОБ ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЕ РОСПИСИ ЦЕРКВИ БОГОРОДИЦЫ ЛЕВИШКИ В ПРИЗРЕНЕ

Роспись церкви Богородицы Левишки в Призрене (1307–1313) является ярким примером палеологовской живописи, сохранившийся на территории Сербии. Ее иконографическая программа соответствует статусу храма, который был кафедральным собором и важнейшим объектом ктиторийской деятельности короля Милутина. Необычная архитектурная структура церкви, неоднократно перестраивавшейся, предопределила особенности организации столь масштабного фрескового ансамбля, в котором были объединены приемы декорации крестовокупольного храма, базилики и периферийных зон (галереи, нартекс, экзонартекс).

Программа росписи, помимо устойчивых элементов, имеет свои особенности, среди которых – ветхозаветные сюжеты и образы в экзонартексе, призванные раскрыть тему Боговоплощения и прославления Богородицы, которой посвящен храм. Роспись купольной зоны, в целом оставаясь ориентированной на константинопольский образец комниновского периода, содержит такие элементы, как восьмиконечная слава Вседержителя и активизированные персонификации Божественной Премудрости. Следует отметить развернутую структуру декорации алтарной зоны, выходящей за пределы центральной апсиды так, что процессия святителей из «Службы святых отцов» продолжается на предалтарных стенах вплоть до первой пары восточных столпов. Представленный в наосе и боковых нефх подробный цикл явлений Спасителя после Воскресения формирует одну из важных составляющих живописной программы, вытесняя столь значимые ранее сцены чудес и исцелений на второй план: в церкви Богородицы Левишки они вынесены в пространство под малыми куполами, имеют небольшой формат

и трудно обозримы. Особого рассмотрения заслуживают участки живописи, сохранившиеся в северной и южной галереях, которые свидетельствуют об интересе к монашеской тематике, а также включают житийный цикл св. Николая и сцены Вселенских соборов. Фрески катехумена, вестибюля под колокольной и приделов св. Георгия и св. Димитрия на втором ярусе раскрывают тему мученичества и молитвенного подвига, они соответствуют камерности и закрытости этих помещений, предназначенных для избранных лиц.

В.В. Сергиеня, И.А. Сергиеня

(Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Москва)

РОСПИСИ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОГО СОБОРА НОВОСПАССКОГО МОНАСТЫРЯ.

Новые открытия и проблемы реставрации

В своем докладе мы хотим рассказать об особенностях реставрации живописи и новых открытиях в Спасо-Преображенском соборе Новоспасского монастыря в Москве.

Первоначально Спасский (Спасский на Бору) монастырь находился на территории Московского Кремля. В конце XV века он был перенесен на нынешнее место в результате перестройки великокняжеского дворца. На новом месте монастырь изменил название и стал именоваться Новоспасским. Сразу же неизвестным итальянским архитектором здесь был выстроен Спасо-Преображенский собор. В 1647 году при архимандрите Никоне, будущем патриархе, он был разобран и заменен новым, более крупным храмом. В 1689 году собор был расписан костромскими мастерами под руководством жалованного изографа Оружейной палаты Фёдора Зубова (об этом свидетельствует надпись на северной стене храма). Существуют сведения о договоре на создание росписи в соборе со знаменитым живописцем Гурием Никитиным, но письменных подтверждений его работы в храме не было. Однако в ходе нашей реставрации 2022–2023 годов в маленьком компартименте, расположенном в толще южной стены четверика, из-под слоя масляных записей XVIII и XIX веков была расчищена живопись, датируемая 1691 годом. Надпись, опоясывающая это пространство, сообщает, что работы по росписи алтаря, папертей и всходов велись под руководством Гурия Никитина и Силы Савина. Также из надписи следует, что компартимент в южной стене был расписан по случаю рождения наследника престола, Алексея Петровича, сына царя Петра Алексеевича, которого крестил патриарх Иоаким. Все стены этого компартимента покрыты росписью на сюжеты Рождества Христова и имеют нишу в виде

«яслей» с изображением Младенца Христа. Поэтому это пространство можно назвать «Вертепом» или «Вифлеемской пещерой».

В западной галерее собора в процессе реставрационных работ был обнаружен более ранний центральный западный вход, обрамленный пилястрами, на одной из которых сохранилась живопись с изображением столпника. Основываясь на изучении остатков красочного слоя и графьи, мы предполагаем, что это образ Даниила Столпника. Рядом с ним, внутри западного входа, заложенного кирпичом, обнаружилась белокаменная резная капитель с растительным орнаментом XV века, сохранившаяся от первоначального собора.

Большой интерес представляет узкая северная галерея собора, скрытая от взора священнослужителей и прихожан с XIX века и открытая в 1942 году реставратором С.С. Чураковым. Живопись в северной галерее осталась нетронутой с момента создания и находилась в руинированном состоянии. Это был наиболее сложный объем для реставрации. Живопись сохранила первоначальный колорит и звонкость цвета. Реставрационные работы в настоящее время продолжаются, их планируется завершить в нынешнем 2023 году.

Д.А. Скобцова

(Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Москва)

**К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ
ОСНОВНОГО АНСАМБЛЯ РОСПИСИ
И ФРЕСОК ЮГО-ЗАПАДНОЙ КАПЕЛЛЫ
НА ХОРАХ СПАССКОЙ ЦЕРКВИ ЕВФРОСИНИЕВА
МОНАСТЫРЯ В ПОЛОЦКЕ**

Проблема соотношения основного объема фресковой декорации полоцкого Спасского храма и росписи юго-западной капеллы, устроенной на хорах, остается дискуссионной. В научной литературе выражены две точки зрения по этому вопросу. Одни специалисты (А.А. Селицкий, В.Г. Пуцко, Б.Г. Васильев) не видят существенных различий между образами, украшающими стены капеллы, и фресками основного объема. Ученые полагают, что вся стенопись церкви Евфросиниева монастыря создана около середины XII столетия одной артелью мастеров. Другие исследователи (Л.И. Лифшиц, В.Д. Сарабьянов) считают, что юго-западная камера на хорах храма была расписана позже основного объема – в первой трети или в начале XIII века. Как отмечают искусствоведы, живопись капеллы на хорах обладает самостоятельной иконографической программой и стилистическими особенностями, отличными от тех, что свойственны основному ансамблю фресок (около 1161). В настоящем сообщении мы сравним образные характеристики и формально-стилистические черты двух комплексов стенописи, сохранившихся в интерьере Спасского храма (пока не касаясь технологических аспектов), и попытаемся определить, чем вызвано заметное внешнее различие этих росписей. Наша задача – ответить на вопрос, объясняется ли это различие индивидуальными манерами мастеров, работавших в одной артели и в одно время, но в разных стилистических направлениях, или же оно является следствием диаметрально противоположных задач и установок художников, отразивших разные этапы развития стиля живописи византийского мира.

И.А. Стерлигова

(Государственный институт искусствознания;
Государственный историко-культурный музей-заповедник
«Московский Кремль», Москва)

О КРЕСТЕ МАРКА ПЕЩЕРНИКА КАК ПАМЯТНИКЕ ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА

Бронзовый крест Марка Пещерника, хранящийся в Киево-Печерском музее-заповеднике (инв. № 9595), с XVII столетия фигурирует в печатных изданиях как древняя святыня и датируется временем жизни преподобного, скончавшегося в начале XII века. Древней является лишь нижняя створка этого необычно большого креста-мощевика (24,5 × 16,5 × 2,8 см) с ростовыми изображениями Христа среди двенадцати апостолов, святых воинов Феодора и Георгия, архангелов и ангелов; она выполнена из латуни, изображения и сопровождающие их греческие надписи – в технике черневой инкрустации по углубленной чеканке.

Византийская атрибуция створки была впервые предложена А.В. Банк¹ и детально разработана В.Г. Пуцко², справедливо считавшим крест предметом византийского импорта, указавшим для него аналогии среди греческих крестов-мощевиков и связавшим его иконографию с храмовыми алтарными композициями. В константинопольском происхождении креста не сомневались и авторы свода древнерусских энколпионов³.

Однако в конце XX века возникло представление о кресте Марка Пещерника как о примере «творческой интерпретации византийской

¹ Банк А.В. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. М., 1966. С. 314. № 203–204.

² Пуцко В.Г. Крест Марка Пещерника // Советская археология. 1987. № 1. С. 221–222.

³ Корзухина Г.Ф., Пескова А.А. Древнерусские энколпионы. Нагрудные кресты-реликварии XI–XIII вв. СПб., 2003. С. 49. Табл. 8.

художественной традиции в Киевской Руси», впервые высказанное американской исследовательницей О. Певны⁴; с этой атрибуцией крест фигурировал в выставочных каталогах Киево-Печерского музея. Не так давно в монографии, изданной после проведения комплексного междисциплинарного исследования и технико-технологической экспертизы креста⁵, появилась его новая атрибуция: крест был представлен как «продукт греко-римского искусства Позднего Средневековья, очевидно, изготовленный не ранее XIV–XV столетий», а то и в начале XVII века «иностранным мастером», возможно, в Киеве. Этот парадоксальный вывод был сделан на основе «стилистических, иконографических, эпиграфических наблюдений, включая технические характеристики».

Тем не менее иконография и стиль изображений креста могут быть убедительно сопоставлены с византийскими золотыми и бронзовыми реликварными крестами с многофигурными изображениями из Плиски, Херсонеса и Синая, а также с более простыми двустворчатыми крестами из светлой латуни с лаконичными черневыми изображениями, встречающимися среди русских древностей и относящимися, скорее всего, к XI столетию.

Надписи на кресте в монографии 2020 года были признаны копийными. Ранее исследователи отмечали в них ошибки, А.В. Банк на этом основании даже допускала, что «крест мог быть выполнен на Руси», хотя В.Г. Пуцко указал, что ошибки есть и в мозаичных надписях Софии Киевской, явно выполненных греческими мастерами. Согласно консультации А.Ю. Виноградова, «надписи палеографически и лингвистически безупречны (особенно характерна двойная замена *οι* на *υ*) и указывают на средневизантийский период. Примеры копирования таких надписей позднее неизвестны».

Материал креста (латунь) отличен от свинцово-оловянистой бронзы энколпионов, крестиков и иконок-подвесок Киевской Руси, но это также не может свидетельствовать о его позднем происхождении: известны византийские кресты из латуни с черневой инкрустацией и лаконично выполненными изображениями.

Эти и другие сравнения, которые будут представлены в сообщении, подтверждают традиционную византийскую атрибуцию креста Марка Пещерника и его датировку последней четвертью XI века.

⁴ *Pevny O.Z. Cross Enkolpion // The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261 / Ed. by H.C. Evans and W.D. Wixom. New York, 1997. N205. P. 302–303.*

⁵ *Пивоваров С.В., Крайня О.О., Курлов В.В. Хрест преподобного Марка Пещерника. Пам'яткознавче дослідження. Київ, 2020.*

Т.В. Толстая

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

**МЕСТНЫЙ РЯД ИКОНОСТАСА
УСПЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ.
Порядок размещения икон
и символическая программа**

В 1985 году автору уже приходилось обращаться к реконструкции состава и размещения икон в местном ряду иконостаса Успенского собора в конце XV – начале XVI века¹. Вновь обратиться к этой теме побуждает ряд обстоятельств, прежде всего появление в последние годы многочисленных публикаций, посвященных истории и символике иконостаса, в том числе реконструкции его местного ряда, порядка размещения в нем икон и их участие в литургическом обиходе. Особого внимания заслуживают статьи О.В. Лелековой, В.М. Сорокатого, М.Н. Шаромазова, И.А. Шалиной, Т.Ю. Токаревой и В.Д. Сарабьянова.

Обращаясь к истории местного ряда иконостаса Успенского собора, важно учесть, что составляющие его основы иконы происходили из разных художественных центров Древней Руси, преимущественно из Владимиро-Суздальских земель и из Новгорода; их приносили сюда, в Москву, с середины XIV до середины XVI века. Именно тогда и оформляется местный ряд как самостоятельный чин иконостаса, так как до этого времени иконы, по-видимому, не составляли сомкнутого ряда, а более свободно размещались в киотах перед алтарной преградой с фресковым циклом полуфигур преподобных и росписями алтарных столпов и юго-восточной стены фиоравантиевской ризницы, а с 1481 года – под трехъярусным донисиевским иконостасом.

¹ *Толстая Т.В.* Местный ряд иконостаса Успенского собора в конце XV – начале XVI века // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования / Отв. ред. Э.С. Смирнова. М., 1985. С. 100–122.

Следует также иметь в виду, что вплоть до сооружения в 1653 году нового грандиозного иконостаса иконы местного ряда были размещены в другом порядке. Но в 1655 году по указу патриарха Никона некоторые иконы были перемещены на другие места согласно греческому обычаю, подсказанному антиохийским патриархом Макарием. Этот порядок был утвержден на Соборе 1667 года для всех русских храмов.

Реконструировать историю формирования местного ряда иконостаса Успенского собора возможно на основании опубликованных в 1876 году сборных Описей от начала XVII века вплоть до 1701 года. Участие местных икон в богослужебном обиходе отражено в Чиновниках Успенского собора, опубликованных профессором Московской духовной академии А.П. Голубцовым в 1908 году².

Однако нерешенным до настоящего времени остается вопрос о первоначальном расположении икон в местном ряду иконостаса: когда был установлен такой порядок и какие были для этого основания, существовала ли продуманная программа или опора на определенные традиции. Эти вопросы мы попытаемся осветить в своем сообщении.

² Голубцов А.П. Чиновники Московского Успенского собора и выходы патриарха Никона. М., 1908.

П.А. Тычинская

(Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Москва)

В.Д. САРАБЬЯНОВ – РЕСТАВРАТОР И ЗАЩИТНИК ДРЕВНИХ ПАМЯТНИКОВ

В докладе предполагается осветить деятельность В.Д. Сарабьянова как реставратора и общественного деятеля, который посвятил свою жизнь делу сохранения и защиты памятников древнерусской живописи.

После окончания средней школы В.Д. Сарабьянов поступил на искусствоведческое отделение Московского государственного университета, но вскоре оставил учебу. Некоторое время он служил библиотекарем в Государственном музее искусства народов Востока (с 1975), затем – дворником в Московском планетарии (1977–1978). С 1978 года работал помощником художника-реставратора в Межобластном научно-реставрационном художественном управлении (МНРХУ) в бригаде Г.С. Батхеля. Вскоре Владимир Дмитриевич перешел на должность художника-реставратора и поступил на вечернее отделение исторического факультета МГУ. Именно Георгий Сергеевич Батхель, руководитель и учитель В.Д. Сарабьянова, «сподвиг» молодого реставратора возобновить учебу. В 1987 году Владимир Дмитриевич окончил отделение истории искусств МГУ. Руководителем его дипломной работы была Ольга Сигизмундовна Попова, вдохновившая молодого специалиста на дальнейшее глубокое изучение памятников византийского и древнерусского искусства. Продолжая работать реставратором, он одновременно выполнял работу искусствоведа в мастерской – составлял научно-реставрационные отчеты и исторические справки – и занимался научным изучением реставрируемых памятников. С 1991 года В.Д. Сарабьянов возглавил бригаду художников-реставраторов, основанную его учителем Г.С. Батхелем. Под руководством Владимира Дмитриевича эта бригада стала самым высококвалифицированным коллективом, который работает над реставрацией фресок в России. В 1994 году В.Д. Сарабьянов был аттестован как

художник-реставратор высшей категории. В 2013 году он стал в МНРХУ заместителем директора по научной работе.

В 1990–2000-х годы под руководством Владимира Дмитриевича велись реставрационные работы по фрескам на наиболее важных древнерусских памятниках Пскова (собор Мирожского монастыря, около 1140; собор Снетогорского монастыря, 1313; церковь Успения в Мелётове, 1465), Великого Новгорода (Николо-Дворищенский собор, около 1120; Георгиевский собор Юрьева монастыря, около 1130; собор Антониева монастыря, 1125; церковь Рождества на Красном поле, конец XIV века; церковь Симеона Богоприимца Зверина монастыря, около 1467; церковь Андрея Стратилата, XVI век; Владычная палата Новгородского Кремля, 1441), Старой Ладogi (Георгиевская церковь, последняя четверть XII века; Успенская церковь, середина XII века), Кирилло-Белозерского монастыря (Святые врата, 1580-е; Успенский собор, 1641), а также в соборах Московского Кремля. Кроме того, в разные годы В.Д. Сарабьянов принимал участие в реставрации стенописей Успенского и Троицкого соборов Троице-Сергиевой лавры (XVII век), Покровской (Троицкой) церкви Александровской слободы (1570-е), церкви Св. Катарини в Арнау в окрестностях Калининграда (XIV век), собора Можайского Лужецкого монастыря (XVI век), церкви Успения на Городке в Звенигороде (около 1400), античных фресок «склепа Геракла» (III век), палеолитических росписей Каповой пещеры на Южном Урале и др. В.Д. Сарабьянов участвовал в международных реставрационных проектах – например в реставрации росписей XIII века в храме Св. Георгия в Каире. Владимир Дмитриевич также руководил реставрацией икон из музейных собраний России (Государственный исторический музей, Новгородский музей, Псковский музей, Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва и др.). Важнейший для В.Д. Сарабьянова реставрационный проект – работа с фресками Спасского храма Евфросиниевского монастыря в Полоцке. В начале 2010-х годов одновременно с работами в России и Беларуси под руководством Владимира Дмитриевича велись реставрационные работы по фрескам XII–XIII веков в христианских храмах Ливана.

В.Д. Сарабьянов вел широкую общественную деятельность, целью которой была защита древних памятников. Он был членом Совета при Президенте Российской Федерации по культуре и искусству и Патриаршего Совета по культуре. Владимир Дмитриевич постоянно трудился в Федеральном научно-методическом совете по охране и сохранению культурного наследия при Министерстве культуры РФ (секция памятников живописи). Он был председателем секции монументальной живописи Комиссии по аттестации художников-реставраторов при Министерстве

культуры РФ. Кроме того, В.Д. Сарабьянов состоял в ученых советах нескольких крупных музеев.

В 2010 году Владимир Дмитриевич стал лауреатом Всероссийской премии «Хранители наследия» в номинации «Возрождение»; в 2011 году был удостоен ордена Российской академии художеств «За служение искусству»; в 2012 году – медали Св. Патриарха Тихона 1-й степени; в 2014 – ордена св. Андрея Иконописца III степени; в 2015 году (посмертно) – премии Правительства РФ в области культуры.

К В.Д. Сарабьянову постоянно обращались представители СМИ, в результате чего появлялись многочисленные публикации и выступления в прессе, целью которых для Владимира Дмитриевича было просвещение, популяризация культурного наследия и идеи его сохранения.

Ю.В. Устинова

(Центральный музей древнерусской культуры и искусства
имени Андрея Рублёва; Православный Свято-Тихоновский
гуманитарный университет, Москва)

**«Пир Ирода» в МИНИАТЮРАХ
«Слова на Зачатие» ЛИЦЕВОГО СБОРНИКА
ЧУДОВА МОНАСТЫРЯ (1560–1570-Е) в СВЕТЕ
ЕВРОПЕЙСКОГО КУЛЬТА АМЬЕНСКОЙ
РЕЛИКВИИ СВ. ИОАННА ПРЕДТЕЧИ**

Среди миниатюр «Слова на Зачатие Иоанна Предтечи» в составе лицевого сборника Чудова монастыря (ОР РГБ, ф. 98, № 1844. Л. 133–186) особого внимания заслуживает сцена «Пир Ирода» с изображением принесения отсеченной главы Иоанна пирующим (л. 184 об. – 185). Она содержит уникальный эпизод, в котором Иродиада пронзает ножом язык Предтечи, жестоко обличавшего ее в недавнем прошлом. В литературе этот мотив восходит к «Апологии против Руфина» Иеронима Стридонского (IV век). Впоследствии в ряде житийных повествований он соединился с другим преданием, приписываемым Иоанну Златоусту, согласно которому принесенная на пир глава Предтечи прорекла в последний раз: «Не должно тебе иметь жены брата твоего».

В византийской и древнерусской иконографии данный эпизод не нашел отражения, однако в Западной Европе в эпоху позднего Средневековья и раннего Возрождения сложилась устойчивая традиция иллюстрирования этого предания – с некоторыми поправками, отражавшими особенности культа амьенской главы Иоанна Предтечи. Дело в том, что лицевая часть черепа святого, перенесенная в начале XIII века во Францию и вложенная в кафедральный собор Амьена, имеет заметную утрату на лобной кости возле левой брови. На Западе, где сочинения Иеронима Стридонского были широко известны благодаря его высокому авторитету как богослова и переводчика – создателя Вульгаты, эта утрата была ассоциирована с его сообщением о ранах, нанесенных главе Предтечи

в порыве злости Иродиадой. Начиная с XIII века в европейскую иконографию входит изображение лежащей на блюде святой главы Иоанна с кровавой отметиной над левой бровью, воспроизводившее амьенскую реликвию, культ которой в Западной Европе был развит очень широко. Параллельно здесь складывается и особый вариант изображения сцены «Пир Ирода», в котором Иродиада, вооруженная ножом, наносит рану главе Предтечи – но целясь не в обличавший ее язык, а в область лба.

Данный вариант иконографии сцены известен по ряду европейских памятников XIV–XVI веков. Он нашел отражение и в гравюре «Пир Ирода», включенной в издание «Всемирной хроники» Хартмана Шеделя (1493). Именно гравюра из «Хроники» была положена в основу композиции изучаемой миниатюры «Слова на Зачатие Иоанна Предтечи», о чем наглядно свидетельствует ряд ее деталей, очень точно воспроизведенных русским миниатюристом. Тот факт, что создатели «Слова» широко использовали иллюстративный материал из «Всемирной хроники», а также гравюры из других европейских изданий, выявил еще Ю.А. Неволин, хотя именно эта гравюра не привлекла его внимания. Однако характерно, что кремлевский миниатюрист исправил «неточность» в исходном изображении, вновь перенес акцент на тему нанесения посмертного увечья языку святого. Вероятно, автор программы «Слова», которым, как полагают, был всероссийский митрополит Афанасий, не был знаком с западной традицией почитания амьенской главы Предтечи, породившей данный иконографический вариант. Однако связанное с ним литературное предание явно было ему известно, и он велел отредактировать изображение в соответствии с его повествованием (хотя в тексте самого «Слова» эта легенда не фигурирует).

Не исключено, что изображение «Пира Ирода» именно в представленном варианте лучше всего отвечало замыслу содержащей его «хронографической» части «Слова на Зачатие», которая была создана, по видимому, в период конфликта Церкви с царской властью и в целом укладывается в ее инвективный подтекст, направленный против злоупотреблений светской властью своими карательными полномочиями. Звучание темы «обличающего языка» пророка, который не умолк даже после его казни, вызвав в ответ акт мстительной агрессии от Иродиады, в историческом контексте постопричного времени на Руси конца 1560-х – начала 1570-х годов было весьма актуальным. Таким образом, изучение особенностей миниатюры «Слова на Зачатие» позволяет уточнить программный замысел этого яркого произведения древнерусского искусства грозненского времени.

Нада Хелу

(Ливанский университет, Бейрут)

ТРИ СЛОЯ РОСПИСИ ЦЕРКВИ СВ. САВВЫ В ЭДДЕ-БАТРУН (ЛИВАН)

От ансамбля росписи храма Св. Саввы в Эдде-Батрун, который представляет собой постройку базиликального типа, уцелело несколько разрозненных фрагментов. В.Д. Сарабьянов, руководивший реставрацией стенописи памятника в 2012 и 2013 году, выделил три разновременных слоя живописной декорации. Самый поздний из них представлен тронным образом Богоматери с Младенцем Христом. Фреска принадлежит к локальной художественной традиции и, вероятно, датируется третьей четвертью XIII века. Композиции «Успение Пресвятой Богородицы» и «Распятие Христово» относятся к византинизирующей линии живописи Ливана. Если первую сцену можно связать с позднекомниновским искусством, то второе изображение демонстрирует признаки стиля, получившего развитие около 1200 года. Самым ранним слоем фресковой росписи являются фрагменты конных фигур святых воинов, которые были написаны на северной и южной стенах храма. По мнению В.Д. Сарабьянова, эта живопись может относиться к XII столетию.

Т.Ю. Царевская

(Государственный институт искусствознания, Москва;
Великий Новгород)

ОБРАЗ БОГОМАТЕРИ В АЛТАРЕ ЦЕРКВИ РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА НА КРАСНОМ ПОЛЕ: ИСТОКИ И ЗНАЧЕНИЕ ИКОНОГРАФИИ

Образ Богоматери Воплощение, один из традиционных в византийской декорации алтаря, в палеологовский период претерпевает определенную содержательную эволюцию, которая обнаруживает себя в вариативности иконографии и обогащении ее новыми деталями. Их многослойное и разнообразное значение способно полнее раскрыть суть конкретного образа, который, в свою очередь, будучи важной частью идейной программы фрескового ансамбля, существенно дополняет ее понимание.

Один из таких феноменов представляет изображение Богоматери Оранты в рост в конхе алтаря новгородской церкви Рождества Христова на Красном поле. Обращает на себя внимание форма обрамления фигуры Христа Эммануила на лоне Марии в виде ореола сложной формы с заостренным завершением. Такого рода иконографические варианты Воплощения чрезвычайно редки и при том известны лишь по более поздним памятникам на территории Балкан. В определенной степени они представляют своеобразное смешение эпитетов, вдохновленных Акафистом, и свидетельствуют о творческом поиске на пути их зримого выражения. Другая особенность – изображение белого плата, свисающего с пояса Богородицы. В многочисленных изображениях Марии он имеет форму небольшой узкой ленты, напоминающей орарь, или миниатюрного платка и интерпретируется как знак «священства» Богородицы, которое передается через Нее Христу. В данном же случае это внушительных размеров белый плат, свисающий наподобие убруса, чья орнаментация не имеет отношения к декорации ораря, но скорее напоминает алтарный покров – индитию, на которую возлагаются Святые Дары. Третья особенность – ярко-оранжевое облачение Эммануила, по слову св. Иоанна

Златоуста «червленная и кровавая риза Плоты Христовой, которую носил бесплотный Бог как порфиру, окрашенную чистою кровью Девы Богородицы». Этот цвет, отсылающий к посвящению храма Рождеству Христову, в точности повторяется в пламенеющем облачении Христа Эммануила в расположенной в непосредственной близости, на склоне свода вимы, композиции «Преполовление». Тема воплотившегося Христа – источника Божественной Премудрости, акцентированная этой сценой, как и расположенной напротив «Беседой Христа с самаряныней», таким образом, уже задана иконографией Богородицы в конхе и, тем самым, может быть определена как ключевая для всего фрескового ансамбля.

И.А. Шалина

(Государственный Русский музей, Санкт-Петербург)

ПСКОВСКАЯ ЖИВОПИСЬ XV ВЕКА В СВЕТЕ НОВЫХ АТТРИБУЦИЙ

Картина развития псковской живописи XV века в последние годы постепенно приобретает все более ясные очертания, чему способствует и повышенный интерес к художественной самобытности этого центра, особенно полно выраженный в трудах В.Д. Сарабьянова, Л.И. Лифшица, М.А. Реформатской, и появление новых, ранее не известных икон. Существенные изменения наших представлений об искусстве Пскова стали возможными благодаря уточнению, а порой и решительному пересмотру датировок отдельных произведений, традиционно связываемых либо с XIV, либо с XVI столетием. Прежде всего, это касается понимания основных направлений стиля 1420–1470 годов, демонстрируемых целой группой памятников самого разного происхождения, которые можно с большой степенью достоверности выстроить в хронологическом порядке.

Новая волна усиления экспрессивного начала, издавна свойственного Пскову, пришлось на первую четверть XV века. Отчетливо эта тенденция проявилась уже в иконе трех мучениц (ГТГ), но к началу третьего десятилетия ее отличают всё большая внешняя патетика и декоративизм. Наиболее ранним примером этого являются живописные крышки Евангелий (1420-е, ГИМ, Син, 742; РГБ, ф. 256 (Рум.), 109) и очень близкая по манере исполнения икона «Собор Богоматери» (ГТГ), которую мы предлагаем датировать началом 1430-х годов, то есть чуть раньше, чем предложил Л.И. Лифшиц. Художественные принципы этих мастеров органично продолжает образ Воскресения – Сошествия во ад из собрания Н.П. Лихачёва (ГРМ), как и упомянутые иконы, традиционно рассматривавшийся среди произведений экспрессивного стиля «варваринского мастера» конца XIV столетия. Однако в энергичной манере исполнения личного письма с активными вспышками коротких пробелов, лежащих лишь на поверхности формы, а также в особенностях композиции, показанной чуть сверху,

в характере декора и скругленности силуэтов, активно проступают приметы конца первой трети XV века, заметные даже при сложном состоянии сохранности красочного слоя.

Существенные изменения претерпевает псковская живопись во второй четверти XV века, когда главным эффектом становится соотношение пластически объемных форм, выходящих на передний план плоскости, и пассивного пространства (фона), нарушающего привычную взаимосвязь между образом и предстоящим. Акцент на монументальной рельефности лика демонстрирует стилистически однородная группа памятников: «Деисус с избранными святыми» (НГМ), «Богоматерь Любятовская» (ГТГ), четыре образа поясного Деисуса (ГТГ, ГРМ) второй половины 1430-х годов из собраний Д.С. Большакова (ГТГ) и Н.П. Лихачёва (ГРМ); недавно раскрытая центральная часть ростового чина (с Николаем на месте Иоанна Предтечи) из церкви Св. Николая в Любятове (ПМЗ); выносной образ Одигитрии и Преображения, видимо, происходящий из Мирожского монастыря (ГРМ). Довольно близок им и по времени, и по манере исполнения еще один средник – средник ростового Деисуса (Музей при храме Христа Спасителя). Кульминацией этой линии развития являются храмовые образы трех святителей с великомученицей Параскевой (ГТГ) и Спаса Нерукотворного (Смоленский музей).

Новое понимание эстетики иконы, красоты ее убедительной пластической, почти скульптурной живописи сложилось в Пскове (как и в других центрах) к концу второй четверти XV века. На смену активному личному письму приходит плотная заливка широких плоскостей ровными слоями сильно разбеленного вохрения, пластическая разработка формы создается крупными выступающими перед фоном формами, в которых подчеркивается скульптурное начало, подчас доходящее до невиданного прежде иллюзорного реализма. Самым значительным памятником этого стиля является апостольский Деисусный чин из церкви Успения с Пароменья, созданный около 1445 года (ПМЗ) и демонстрирующий наиболее элитарный слой местного искусства. Более упрощенный его вариант представляет близкий по переживанию тех же художественных идей крупный образ Афанасия Великого (Музей русской иконы), судя по всему, происходящий из одноименного монастыря во Гдове.

Промежуточное положение между художественными тенденциями второй и третьей четвертей столетия занимает поясное изображение Дмитрия Солунского (ГРМ), видимо, храмовое в одноименной церкви Довмонтова города, сочетающее как монументальность пластики предшествующего периода, так и камерность образной характеристики последующего. В художественном решении появляются и неизвестные

ранее качества – вытянутая элегантно пропорций фигура с небольшой головой и тонкой шеей, утонченность черт юношеского лица, изысканность орнаментов, усиление линейного ритма и обтекаемость силуэтов. Икона относится к самому рафинированному направлению в искусстве Пскова.

подавляющее число памятников, ключевых для понимания дальнейшего развития живописи, до сих пор рассматривалось в широком хронологическом контексте (в лучшем случае в пределах зрелого XV, но чаще – первой половины и даже середины XVI века) и в контексте консервативного направления, что существенно искажало представление о нем в целом и о месте в этом процессе каждого отдельного произведения. Попытки существенно сузить их диапазон до 1460–1470-х годов позволяют увидеть важнейшие тенденции развития стиля, претерпевшего в эти десятилетия существенные изменения. Иконопись постепенно утратила монументальность форм, а ее содержание в большей степени подчинилось принципам иллюстративности. Произведения сочетают космическую всеохватность события, стремительность поз и изобилие сложных ракурсов с миниатюрной камерностью мизансцен и особым вниманием к наиболее значимым деталям и жестам. Свое наиболее законченное выражение этот вариант «камерного» художественного стиля нашел в росписях Успенской церкви в Мелётове (1465). Их нельзя в полной мере назвать рафинированным, но этот памятник отличает утонченность эстетического вкуса, премудрая книжность, соединенная с безукоризненной выразительностью эмоционально открытых образов. Без сомнения, это наиболее личный вариант живописного мышления псковских художников, поэтому в нем ведущую роль играют гибкость и точность рисунка небольших, часто миниатюрных фигур, подчас пропорционально гипертрофированных и угловатых, эскизная верность и чуть наивная искренность повествования. С росписями Мелётова можно связать целую группу икон, прежде всего, «Страшный суд», «Рождество Христово» из Опочки и «Сошествие во ад» (все в ПМЗ). Судя по составу избранных святых в деисусном чине последнего образа, он происходит из церкви Варлаама Хутынского на Званице, поставленной одним днем по случаю прекращения мора в 1466 году, – в праздник Николая Чудотворца, по этой причине изображенного в центре. Замысел произведения отчасти повторен в иконе «Сошествие во ад» из Острова (ГРМ), в одном из клейм Четырехчастной иконы (собрание Воробьёвых), варьирующей ту же иконографию, и в других памятниках этого направления. К нему же относятся житийные образы Параскевы Пятницы (ГИМ) и трех святых жен (НГМ), отличающиеся близкой манерой исполнения. Замыкают этот ряд фрески

псковских мастеров в капелле Св. Креста на Вавеле в Кракове (1470). Объединяющий все эти произведения стиль характеризуется особой ритмической ролью разнообразных по масштабам композиций, тщательностью письма, изысканностью колористических эффектов, тончайшим золотым ассистом, сплошь покрывающим одежды. Фресковая панорамность икон с одной стороны, и иконная соразмерность росписей – с другой; пропорции хрупких, лапидарно очерченных фигур; миниатюрная замкнутость отдельных сцен, приемы и техника письма ликов, одежд, даже отдельные детали настолько роднят мастеров этих памятников, что во многих из них можно видеть руку одних и тех же или близких по духу исполнителей. Искусство этого направления достигает отточенности письма и великолепия цветовой палитры, но уже с элементами некоторой манерности и стилизации в небольшом образе «О тебе радуется» (ГТГ), вероятно, написанном в 1466 году для Похвальской церкви во Пскове. Теми же художественными вкусами можно объяснить и появление в третьей четверти XV века необычной по замыслу и манере исполнения, стоящей несколько в стороне от рассмотренных ранее произведений иконы «Николай Чудотворец с житием» (ПМЗ), ранее также датированной более поздним временем.

Менее отчетливым пока остается облик псковского искусства последней четверти XV столетия. Однако и оно постепенно обретает определенные очертания благодаря новым атрибциям. Особое место здесь занимают Царские врата из собора Рождества Богородицы Снеготорского монастыря (ГИМ). Этот уникальный в художественном и иконографическом отношении памятник, сохранившийся частично и выпавший из поля зрения исследователей, датируется от XIV до второй половины XVI века. Между тем особенности живописи и деревянной резьбы позволяют уверенно связывать его с работой псковских мастеров последней четверти XV столетия. Образный строй святых и характер резного орнамента повторяется в иконе трех святителей (ГИМ), до сих пор считающейся произведением середины XVI века. Однако и манера письма личного, и плоские вытянутые фигуры, и декор поэма позволяют считать ее памятником, одновременным снеготорским Царским вратам. К тому же времени принадлежит и фрагмент сени с изображением Евхаристии (ГТГ), также обрамленном рельефной резьбой, рисунок которой, при всем своеобразии, продолжает традиции псковских резчиков и находит отклик в современных им новгородских произведениях. С искусством этих десятилетий мы связываем образ Распятия с предстоящими и четырьмя евангелистами из собрания Н.П. Лихачёва (ГРМ), написанный на плотно пролевкашенной павлоке и в древности служивший живописной крышкой Евангелия (этот тип получил чрезвычайно широкое распространение исключительно

в Псковской земле). Для работы местных мастеров характерны объемные лики с коричневой моделировкой, колорит с преобладанием густых красно-коричневых, изумрудно-зеленых, ярких синих и желтых пигментов, написанные «на просвет» крылья ангелов, активное использование крупного золотого ассиста, характер горок с энергичными белильными лещадками и цветными разделками. Иконография центральной схемы близка изображению Распятия в серии софийских святцев последней четверти – конца XV века.

При сохранении узнаваемых для Пскова примет в это время появляются и новые художественные качества – пропорции заметно вытягиваются, фигуры уплощаются, золотая сетка ассиста сочетается с невероятно насыщенной цветовой палитрой и многочисленными орнаментами, сплошь покрывающими части архитектуры и особенно одежд. В облике таких памятников, как «Троица Ветхозаветная» из собрания князя А.С. Щербатова (ГТГ), сказываются общие принципы искусства, ассоциируемые с понятием дионисиевского стиля, но в них явственно преобладают местные и глубоко своеобразные особенности. Это говорит о продолжении традиций псковской живописи как самостоятельного художественного явления даже в эпоху централизации Русского государства.

Л.А. Щенникова

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

**ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВИЧ САРАБЬЯНОВ –
ВЫДАЮЩИЙСЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬ
ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА**

Научное творчество В.Д. Сарабьянова – уникальное явление, обусловленное сочетанием нескольких замечательных качеств яркой личности, соединенных в нерасторжимом единстве: 1. Опыт пронизательного, вдумчивого, умелого реставратора-практика. 2. Редкая способность работать одновременно над несколькими совершенно разными крупными темами, умом и душой погружаясь в мир далеко отстоящих друг от друга эпох. 3. Стремление проникать в глубину духовно-художественного содержания раскрываемых из-под записей сюжетов и образов, понимать и объяснять их смысл и взаимосвязи. 4. Творческая духовная одаренность, позволяющая становиться соучастником составителей иконографических программ, избранных сюжетов и образов, работником древних мастеров. 5. Огромная эрудиция, глубокое знание святоотеческой, исторической, культурологической и специальной искусствоведческой литературы. 6. Поразительная зрительная память образов средневекового искусства, феноменальная работоспособность. 7. Принадлежность как верующего человека к Русской православной церкви, духовная погруженность в православный мир. 8. Независимость суждений, уверенность и смелость в обосновании своих наблюдений и выводов, не соответствующих принятым в научном сообществе. Научные работы В.Д. Сарабьянова выросли из практического изучения материала: тщательного реставрационного исследования фресок и икон, скрупулезных архивных изысканий, внимательного прочтения летописных источников, богослужебных текстов, научной литературы, написанной предшественниками и современниками.

Владимира Дмитриевича как большого ученого привлекали крупные, требующие всестороннего осмысления научные темы и глобальные проблемы истории древнерусского искусства. Одна из них – эпоха Андрея Рублёва, возникновение и развитие высокого иконостаса, тема, связанная с Благовещенским собором Московского Кремля и его первоклассными иконами. Еще в 1980-е годы, когда появились новые версии о происхождении иконостаса этого храма и атрибуции икон, не принятые ведущими историками искусства, Владимир Сарабьянов был уверен в правильности этих выводов. В дальнейшем он сам неоднократно обращался к этой теме, подтверждая новые версии практическими исследованиями. В 2011 году вышла его статья о вновь найденных и реставрированных им фрагментах фресок Благовещенского собора, в которой он убедительно показал участие в их исполнении Андрея Рублева и датировал фрески периодом около 1416 года¹. В этой статье он ясно изложил историю вопроса об иконостасе Благовещенского собора и дал твердое заключение: иконное убранство первого храма, расписанного в 1405 году, до нас не дошло; сгоревший в 1547 году «деисус Андреева письма Рублева» мог быть иконостасом второго храма – 1416 года. Вопрос об иконостасе Благовещенского собора повлек за собой всестороннее изучение алтарных преград-иконостасов и в других храмах эпохи Андрея Рублёва, воплотившееся в обобщающую тему возникновения высокого русского иконостаса². Последняя его работа об иконостасе Благовещенского собора вошла в готовящийся к печати каталог икон этого храма³.

¹ *Сарабьянов В.Д.* Фрагменты фресок XV века из Благовещенского собора Московского Кремля. Новые исследования // Московский Кремль XV столетия. Древние святыни и исторические памятники. М., 2011. Т. 1. С. 166–177.

² *Сарабьянов В.Д.* Высокий русский иконостас эпохи Андрея Рублева. К вопросу о формировании типологических схем // Образ христианского храма: Сборник статей по древнерусскому искусству. К 60-летию А.Л. Баталова. М., 2015. С. 216–245. См. рецензию: *Шенникова Л.А.* Научные исследования Владимира Дмитриевича Сарабьянова: высокий русский иконостас эпохи Андрея Рублева // Искусствознание: Журнал по истории и теории искусства. М., 2015. Вып. 3–4/2015. М., 2015. С. 54–67.

³ *Сарабьянов В.Д.* К истории формирования иконостаса Благовещенского собора // Иконы Благовещенского собора XIV–XIX веков. В 2-х т. Т. 1: Исторические иконные комплексы в интерьере Благовещенского собора. В 4-х кн. Книга 4: Приложения (в печати)

Особенностью научно-практического творчества В.Д. Сарабьянова была регулярная публикация реставрируемых памятников в специальных статьях и популярных изданиях. На их основе, со множеством уточнений и значительными дополнениями, по завершении реставрации и искусствоведческого исследования предполагалась обобщающая монография. Была намечена книга «Храмы Старой Ладogi: Архитектура. Фрески. XII столетие» (в серии «Памятники монументальной живописи Древней Руси»). После кончины В.Д. Сарабьянова издатели собрали все «заделы», предшествующие публикации, и другие материалы по этой теме и подготовили замечательную монографию-альбом «Церковь Святого Георгия в Старой Ладогe. Фрески. История. Архитектура» (СПб., 2016), соединившую в себе образцовый научно-популярный текст и глубокие исследовательские очерки⁴. Реставратор-исследователь, в отличие от всех других историков искусства, дал позднюю датировку ладожских фресок – 1180–1190-е годы, обосновав ее точными характеристиками и неопровержимыми доводами.

Одним из главных научных проектов В.Д. Сарабьянова была подготовка обобщающей книги о Спасо-Преображенском соборе Евфросиниевского монастыря в Полоцке (с рассмотрением всех других полоцких храмов), древняя живопись которого раскрывалась под его руководством. Она осталась не законченной, к изданию ее подготовили наследники⁵. Этой книге нет аналогий, поскольку она была создана в своеобразном творческом союзе с преподобной Евфросинией Полоцкой, заказчицей, составительницей иконографической программы росписи. Талантливый исследователь-реставратор смог очень точно понять замысел заказчицы, воплощенный в необычных деталях и богословских интерпретациях иконографии сюжетов. Исследователь показал «единство замысла Спасской церкви» – архитектуры храма, иконографической программы росписи и креста-реликвария преподобной Евфросинии. В соответствии с надписью на кресте стенописи были убедительно датированы временем около 1161 года.

⁴ Рецензия: *Щенникова Л.А.* Великое в великом // Панорама искусств: Альманах. М., 2017. № 1. С. 507–532.

⁵ *Сарабьянов В.Д.* Спасская церковь Евфросиниевского монастыря в Полоцке. 3-е изд., доп. и перераб. М., 2016. Рецензии: *Щенникова Л.А.* Великое в великом. С. 507–532; *Она же.* Творческий союз двух духовных созидателей Спасо-Преображенской церкви Евфросиниевского монастыря // Искусство христианского мира: Сб. ст. Вып. 14. М., 2017. С. 439–451.

Третья книга, изданная посмертно, это фундаментальное научное исследование мозаик и фресок Софии Киевской, выполненных в период правления Ярослава Мудрого, в 1030-е – начале 1050-х годов⁶. Идея углубленного монографического исследования ансамбля принадлежала В.Д. Сарабьянову, детально рассмотревшему иконографию мозаик и фресок. Главы, посвященные их стилю, написаны О.С. Поповой. Благодаря своим редким качествам исследователя-практика, широкому кругозору и глубокому осмыслению богослужебных и исторических текстов, В.Д. Сарабьянов во всей полноте показал литургическое содержание ансамбля, а также впервые всесторонне раскрыл темы апостольского служения, апостольской миссии и ее роли в утверждении молодого Русского государства во Вселенской Церкви, миссии великокняжеской семьи в приобщении к свету Евангельской Истины. Ему удалось идентифицировать более ста образов святых, надписи с именами которых были утрачены.

В компьютере Владимира Дмитриевича остался составленный им список печатных работ с 1988 по 2014 год, включающий более 180 наименований, список прочитанных докладов, числом 60. За ним следуют разделы: «Сдано», «Редактура», «В работе», «Софийские», «Сделать», «Реставрационные», «Конференции», в каждом из которых множество разнообразных тем и названий⁷. После его кончины кроме трех вышеназванных книг вышло еще несколько статей. Большинство опубликованных памятников было изучено В.Д. Сарабьяновым в процессе реставрации. Накопленный огромный рабочий материал исследователя показывает его «творческую кухню», раскрывает его грандиозные планы, проекты и замыслы, которые волею судьбы остались незавершенными, но, возможно, подвигнут его учеников и молодых коллег продолжить их дальнейшую разработку.

В многочисленных воспоминаниях о В.Д. Сарабьянове ученый мир древнерусников и византинистов единодушно признал, что он был крупномасштабной личностью, столпом реставрационно-искусствоведческой науки XXI века. Его творческий метод – уникален, преждевременный уход – невосполнимая утрата.

⁶ Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Мозаики и фрески Софии Киевской. М., 2017. Рецензия: Заиграйкина М. Уникальность живописного ансамбля первого кафедрального храма Киевской Руси // Панорама искусств: Альманах. М., 2017. № 1. С. 496–506.

⁷ Научное наследие Владимира Дмитриевича Сарабьянова / Подг. М.В. Сарабьянова, П.А. Тычинская, Л.А. Щенникова // Искусство христианского мира: Сб. ст. М., 2016. Вып. 13. С. 15–41.

Научное издание

Международная научная конференция

Проблемы византийского и древнерусского искусства

К 65-летию со дня рождения

В.Д. Сарабьянова

5–6 апреля 2023 года

Тезисы докладов

Редактор Н.А. Борисовская

Корректор Г.А. Мещерякова

Оформление: Е.А. Сиверс

Компьютерная верстка: Н.В. Мелкова

Подписано в печать 28.03.2023

Формат 60×88¹/₁₆

Уч.-изд.л. 4,5. Усл.-печ. л. 4,5

Гарнитура PT Serif Pro

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5