

Т. Е. Самойлова

ПУТЬ В СВЯТУЮ ЗЕМЛЮ.
КОРСУНСКАЯ ЛЕГЕНДА В РОСПИСИ
ЛОДЖИИ АРХАНГЕЛЬСКОГО СОБОРА
И ЕЕ ДИАЛОГ С НАРУЖНЫМИ ФРЕСКАМИ
БЛАГОВЕЩЕНСКОГО СОБОРА

Реставрация стенописи Архангельского собора началась сразу после войны в 1946 г. Первым ее этапом стали работы в западной лоджии собора. Общее руководство осуществляла Н. Е. Мнева, исходившая из того, что скрытая под несколькими слоями масляной записи древняя живопись должна принадлежать эпохе Ивана Грозного. В ходе работ масляную запись удалили, однако на некоторых довольно значительных участках по тем или иным причинам фрагменты поздней живописи были оставлены. Часть композиций прописали заново. Плохо читающиеся фрагменты на пилястрах и арке забелили¹. В таком виде живопись лоджии просуществовала до 1960 г., когда ее вновь промыли и укрепили². Консервационные работы проводились в 1977 и в 1999 гг.³ В результате стенопись лоджии приобрела качество памятника, безнадежно утратившего всякое ощущение древности и подлинности. Жесткий рисунок, тусклый грязноватый колорит, изъеденная применявшимися химическими препаратами поверхность штукатурки исключали всякую возможность рассматривать композицию в ряду памятников монументальной живописи XVI в.

¹ Дело по реставрации наружной стенописи Архангельского собора Московского Кремля // ОРПГФ ГИКМЗ «Московский Кремль». Ф. 20. Д. 34. 1946.

² Порталы Архангельского собора Московского Кремля. Фотофиксация росписи до укрепления и промывки в 1960 г. // ОРПГФ ГИКМЗ «Московский Кремль». Ф. 20. Д. 44. 1960.

³ Смета на реставрацию живописи XVI века лоджии и порталов Архангельского собора Московского Кремля // ОРПГФ ГИКМЗ «Московский Кремль». Ф. 20. Д. 49. 1977.

В 2005 г. Музеи Кремля предприняли реставрацию лоджии с целью придания украшающей ее стенописи «экспозиционного вида». Предстоящие работы не предвещали никаких открытий. Однако реставраторам МНРХУ во главе с Е. Серегиной удалось снять почти все записи, удалить загрязнения и «дойти» до древней графьи — легкого, изящного, но в то же время конструктивно крепкого подготовительного рисунка XVI в. Графья выявила новые интересные детали композиций, которые ранее не прочитывались. Наряду с графьей обнажился древний красочный слой, сохранившийся в виде легких прозрачных цветных теней, а местами выявились весьма плотные фрагменты живописи. Стенопись лоджии предстала в своем новом, а вернее древнем качестве. Произошло открытие нового памятника монументальной живописи эпохи Ивана IV, который в настоящее время требует осмысления.

Лоджия Архангельского собора — небольшой архитектурный компартимент, предшествующий входу в храм. Всю восточную стену лоджии, ее свод и северный и южный склоны этого свода занимает композиция «Страшный суд». На внутренней стороне арки над входом в собор в трех регистрах изображены чины святости, представленные трехфигурными группами. На внешней стороне арки некогда были написаны крупные медальоны со Спасом Нерукотворным, Богородицею, Иоанном Предтечей, архангелами Михаилом и Гавриилом, апостолами Петром и Павлом, митрополитами Петром и Алексеем, Сергием Радонежским и Евдокией (сейчас сохранились лишь бледные тени)⁴. На внутренних и внешних пилястрах в двух ярусах представлены святые в рост. На южной и северной стенах лоджии проиллюстрирована Корсунская легенда, повествующая о выборе веры и крещении князя Владимира. Следы «отлипов» ясно проступившие на фонах после их последней расчистки, показали, что композиции сопровождалась пространными надписями, выполненными плотной славянской вязью в несколько строк⁵. Подробные надписи, очевидно, понадобились в связи с тем, что данный сюжет до того не был распространен в живописи и, следовательно, требовал подробных объяснений. Действительно, других дошедших до нас памятников изобразительного искусства грозненского времени, созданных на тему Корсунской легенды, мы не знаем. Исключение составляют более ранние миниатюры Радзивилловской летописи (XV в.) и клейма иконы «Владимир, Борис и Глеб в житии» второй половины XVI в. из Вологодского музея. В Радзивилловской лето-

⁴ Извеков Н. Д. Московский придворный Архангельский собор. Сергиев Посад, 1916, с. 80.

⁵ Это явление характерно для времени Ивана Грозного. Именно так были выполнены надписи, например, в хорошо сохранившейся композиции XVI в. «История Клеопатры и святого мученика Уара» в диаконнике Архангельского собора.

писи довольно подробно проиллюстрирован начальный период русской истории, в том числе и события, связанные с жизнью князя Владимира. Однако композиционное решение миниатюр принципиально иное. Мастером-миниатюристом они рассматриваются именно как «комментарий» к историческому повествованию, поэтому не столь развернуты, проще в построении и точнее следуют тексту. Они легкие, очерковые и лишены той торжественной выстроенности, придающей значимость каждому персонажу и каждой детали, которая присуща фрескам Архангельского собора. В клеймах вологодской иконы «Владимир, Борис и Глеб в житии», которая, вероятно, была написана позднее, чем росписи лоджии, мы также сталкиваемся не с иллюстрированием Корсунской легенды как самостоятельного произведения, а с включением ее в ряд событий из жития князя Владимира. Композиционные решения клейм этой иконы свидетельствуют о еще одном индивидуальном решении корсунской темы вне связи с фресками Архангельского собора.

Н. Е. Мнева, возглавлявшая реставрационные работы 1947 г., первой определила сюжетную основу росписи. Помощь в этом ей оказали дошедшие в записи и впоследствии удаленные пространные надписи, которые, судя по их обширности, в какой-то степени воспроизводили древний текст. Изложение легенды начинается с верхнего третьего яруса на северной стене. Первая композиция, согласно поздней надписи, определяется как «Выбор веры князем Владимиром»: «Но ни единая ему так не возлюбилась как греческая». На противоположной стене в том же ярусе располагается композиция «Посланицы князя Владимира приидоша в Царьград уведати о вере греческой». Затем рассказ вновь переходит на северную стену. Здесь сюжет повествует о взятии Корсуни Владимиром: «Обыде его <Корсунь> и по пресечении водных труб взял его». На южной стене в этом же регистре представлено исцеление Владимира от слепоты: «По желанию князя Владимира прииде из Царьграда царица Анна и увещева его неотложно приступить ко крещению». Далее на северной стене сцена принятия крещения Владимиром: «По увещанию царицы Анны крещен князь Владимир и прозре, видевшие сие чудо бояре и воинство вси крещаюся». Завершающая рассказ композиция — на южной стене: «По крещении взял из Херсонии града мощи святого Климента папы Римского и ученика его и повеле крестити сынов и весь киевский народ».

Изучение росписей лоджии продолжил Ю. Н. Дмитриев. Подготовленные им материалы к изучению росписи Архангельского собора, в том числе схема расположения композиций в лоджии⁶, были опублико-

⁶ Дмитриев Ю. Н. Стенопись Архангельского собора Московского Кремля. Материалы и исследования // Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964, с. 157.

ваны в 1964 г. Ю. Н. Дмитриев дал всем композициям сокращенные названия: 1. Обсуждение вопроса о вере. 2. Служба в святой Софии Константинопольской. 3. Взятие Корсуня. 4. Слепота Владимира. 5. Крещение Владимира. 6. Крещение киевлян и встреча иконы «Знамение». Из кратких описаний каждой композиции видно, что некоторые весьма важные детали либо ускользнули от внимания автора, либо были им неправильно истолкованы ввиду плохого состояния сохранности живописи. Так, Ю. Н. Дмитриев писал, что князь Владимир в сцене «Выбора веры» представлен без головного убора, тогда как сейчас ясно видно, что он изображен в царском венце городчатой формы. Не упоминает Ю. Н. Дмитриев и о фигуре «патриция» в русских княжеских одеждах, стоящего в правой части той же композиции и обращенного лицом к изображению «Страшного суда» лоджии. Выявленная реставратором Е. Серegiной древняя графья показывает, что голова этого персонажа была увенчана городчатым венцом. Это обстоятельство не оставляет сомнения в том, что изображенный — князь Владимир, таким образом, дважды представлен в композиции. Описывая последнюю сцену — «Крещение киевлян», Ю. Н. Дмитриев подчеркнул, что событие происходило в присутствии иконы «Богоматери Знамение». Этот факт также требует уточнения: теперь отчетливо видно, что изображение Богоматери на иконе принадлежит к другому иконографическому типу. Ю. Н. Дмитриев без колебаний отнес стенопись лоджии к XVI столетию, но он не писал о стиле этой живописи; упомянул лишь невысокие архитектурные кулисы, в то время как последняя реставрация выявила чрезвычайно развитую архитектуру с высокими башнями, разнообразными покрытиями, шпилями и куполами, в корне меняющую впечатление в стиле живописи.

Вслед за Ю. Н. Дмитриевым изучению стенописи лоджии уделил внимание Е. С. Сизов⁷. Исследователь не был твердо уверен в том, что роспись лоджии выполнена одновременно со стенописью всего Архангельского собора (1564–1565 гг.), однако единство их содержания — идея освященной церковью московской монархии — не вызывало у исследователя никаких сомнений. Главную тему иконографической программы лоджии он определил как крещение Руси и поставил в непосредственную связь с раскрытием этой темы изображение «Страшного суда». Он указал и на общий для них литературный источник — Степенную книгу царского родословия, подчеркнув, что интерпретация событий в стенописи совпадает именно с текстом этой книги, а не Повести временных лет.

⁷ Сизов Е. С. Русские исторические деятели в росписях Архангельского собора и памятники письменности XVI в. // ТОДРЛ. Т. XXII. Л.; М., 1966, с. 266–268.

О. И. Подобедова в своей книге «Московская школа живописи при Иване IV»⁸, рассматривая стенопись Архангельского собора в контексте кремлевских памятников монументальной живописи, определила статус иконографической программы лоджии как «эпиграф» ко всей росписи Архангельского собора. Она же первая интерпретировала как часть ансамбля лоджии единоличные изображения на пилонах. Опираясь на дореволюционное издание Н. Д. Извекова, посвященное Архангельскому собору, она в числе некогда изображенных на пилонах святых называет Ольгу, Бориса и Глеба. По мнению О. И. Подобедовой, изображения первых святых русских «единодержавцев» были призваны прежде всего «свидетельствовать об избранности их рода»⁹.

В дальнейшем росписи лоджии как самостоятельный ансамбль со своим замыслом длительное время не привлекали к себе внимания. Лишь в 1990 г. их упомянула М. А. Орлова в своей книге, посвященной наружным росписям средневековых памятников архитектуры¹⁰. Не приводя каких-либо аргументов, она датирует их 1555–1558 гг. Как и ее предшественники, М. А. Орлова пишет, что замысел росписи лоджии «был теснейшим образом связан с формированием идеологических основ власти московского государя и утверждением ее преемственности от князей киевских и владимирских, а через них от византийских императоров». Как главную оригинальную черту замысла ансамбля М. А. Орлова отметила соединение темы Страшного суда со «светскими» сюжетами Корсунской легенды.

Как мы видим, каждый из исследователей росписи лоджии ограничивался тезисными высказываниями по поводу датировки фресок, их стиля и иконографической программы. Теперь перечисленные позиции настоятельно требуют аргументированного раскрытия и погружения в контекст времени создания этого памятника.

Традиция изображать «Страшный суд» в нартексах сложилась в Византии уже к XI в. Как правило, его размещали таким образом, чтобы центральная часть с образом Христа-судии оказывалась на восточной стене нартекса, а остальные фрагменты распределялись по своду и его склонам¹¹. Стены также украшались росписью, программа которой определялась как ветхозаветными, так и новозаветными сюжетами. Так, в декорации западного фасада Софии Охридской (XII в.) компози-

⁸ Подобедова О. И. *Московская школа живописи при Иване IV*. М., 1972.

⁹ Там же, с. 29–30.

¹⁰ Орлова М. А. *Наружные росписи средневековых памятников архитектуры: Византия. Балканы. Древняя Русь*. М., 1990, с. 230–231.

¹¹ Пивоварова Н. В. «Страшный суд» в памятниках древнерусской монументальной живописи второй половины XII в. // *Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания*. М., 1997, с. 129.

ции «Страшный суд» сопутствовали ветхозаветные прообразы евхаристии¹². В XIV–XV вв. в программу росписи нартексов кроме евхаристических прообразов стали включать сюжеты страстного цикла и притчи (Мистра, Афендикю). На Руси, где уже в XII в. утвердился тип четырехстолпного храма без нартекса, византийская традиция видоизменилась: в русских храмах этого периода композицию «Страшный суд» размещали на западной стене внутри храма¹³. На Балканах XIV–XV вв. также распространены были храмы без нартексов. В них росписи на тему Страшного суда размещали на внешнем, западном фасаде (церковь святого Димитрия в Бобошево, XV в.)¹⁴. Наряду со «Страшным судом», излюбленной темой украшения западных фасадов балканских храмов были ктиторские портреты, иногда сочетавшиеся со сценами увенчания правителя короной, слетающими с неба ангелами или самим Христом. Так, например, в церкви св. Георгия в Полошко (ок. 1345) представлены краль Душан, кралица Елена и их сын Урош, а над ними в сегменте — Эммануил, возлагающий короны на головы Душана и Уроша¹⁵. Приведенные примеры позволяют понять, что решение украсить лоджию Архангельского собора, композицией «Страшного суда» было далеко не случайным. В данном случае мастера XVI в. обратились к византийской и балканской традициям украшения нартексов, имевшим длительную историю существования. Следуя традиции, они написали «Страшный суд», распространив эту сложную многоярусную композицию на всю восточную стену нартекса и южный и северный склоны его свода. Однако стены лоджии впервые в искусстве православного мира были отданы под изображение легендарных сюжетов, заимствованных из русской истории.

Знаменитая Корсунская легенда или «Слово о том, како крестился Володимир, возмзя Корсунь», — произведение, созданное, по мнению Н. К. Никольского, в середине XI в. Возможно, что именно это сочинение стало одним из источников летописного сказания о крещении Владимира¹⁶. Ответ на вопрос о том, почему о Корсунской легенде вспомнили в царствование Ивана Грозного, следует искать в содержании данного произведения: Владимир, пожелав после проповеди греческого

¹² Орлова М. А. Наружные росписи средневековых памятников архитектуры: Византия. Балканы. Древняя Русь. М., 1990, с. 54.

¹³ Пивоварова Н. В. «Страшный суд» в памятниках древнерусской монументальной живописи второй половины XII в. // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания. М., 1997, с. 129.

¹⁴ Субботић Г. Охридска сликарска школа XV века. Београд, 1980, с. 113.

¹⁵ Орлова М. А. Наружные росписи..., с. 91.

¹⁶ Никольский Н. К. Материалы для истории древнерусской духовной письменности. СПб., 1907, с. 8–21.

философа приобщиться к христианской вере, не захотел однако просить византийского императора прислать ему епископов. Он решил завоевать греческий город Корсунь и после победы над ним потребовал себе в жены греческую царевну. Крестившись, князь взял из Корсуни реликвии, иконы и епископов, вернулся в Киев и крестил свой народ¹⁷. Исследователи, писавшие о Корсунской легенде, подчеркивают, что сюжетная «схема легенды — это схема пути приобретения царственной силы, царской власти» через овладение царством и брак с царевной¹⁸. При Иване Грозном, когда в связи с его венчанием на царство в 1547 г. актуализировался интерес к образам царской власти, московские книжники вновь осознали изначальную «функцию» Корсунской легенды. Наряду со «Сказанием о Мономаховом венце», ее стали использовать в идеологических документах, обосновывавших право русских великих князей на царский титул. В таких документах Корсунская легенда приводилась как свидетельство древнейшей попытки воцарения¹⁹. Именно так воспринимал значение деяний своего великого предка и сам Иван Грозный. К Владимиру и связанными с его именем завоеваниями первый русский царь апеллировал в своих публицистических произведениях, причисляя себя к потомкам и наследникам равноапостольного князя и возводя начало русского царства к его правлению²⁰. Интерпретация легенды современниками как сказания об обретении государем царственности фактически уравнивает по смыслу программу росписи лоджии Архангельского собора с теми росписями балканских храмов, где изображение венчаемого ангелами владаря сопряжено с композицией «Страшный суд». Совпадение смыслов позволяет, с одной стороны, осознать общую природу явления, а с другой — отметить неординарность мышления создателей росписи, которые, основываясь на многовековой традиции, создали принципиально новую программу декорации нартекса и продемонстрировали свойственную грозненскому времени «историчность» мышления.

Итак, «Корсунская легенда» впервые была проиллюстрирована в стенописи лоджии княжеского Архангельского собора. У мастеров,

¹⁷ Историческая основа легенды тщательно проанализирована М. Д. Приселковым. См.: *Приселков М. Д.* О болгарских истоках христианства на Руси // «Крещение Руси» в трудах русских и советских историков. М., 1988.

¹⁸ *Жданов И.* Повесть о Вавилоне и «Сказание о князьях Владимирских» // Жданов И. Русский былевой эпос: Исследования и материалы. Вып. 1–5. СПб., 1895; *Шахматов А. А.* Разыскание о древнейших русских летописных сводах. СПб., 1908. Гл. 5; *Плюханова М.* Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995, с. 173; *Левченко М. В.* Взаимоотношения Византии и Руси при Владимире // Византийский временник. 1953. Т. 7.

¹⁹ *Плюханова М.* Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995, с. 172–176.

²⁰ Послания Ивана Грозного. М.; Л., 1951, с. 9–10.

создававших эти композиции, не было образцов. Они сами должны были стать и интерпретаторами летописного текста, и создателями новых композиционных схем. Перед аналогичной задачей в 1551 г. были поставлены мастера, создававшие знаменитый Мономахов трон. Как известно, его рельефы иллюстрируют «Сказание о князьях владимирских», еще одну «культовую» легенду эпохи, повествующую о получении Владимиром Мономахом императорских инсигний. И. М. Соколова, посвятившая этому памятнику монографическое исследование, констатирует, что художественный язык барельефов ближе всего миниатюрам Лицевого летописного свода, и знаменщика барельефов следует искать именно среди миниатюристов царской или митрополичьей мастерской. Именно там, в ходе работы над иллюстрированием грандиозной исторической хроники отрабатывались, по ее мнению, навыки и приемы художественной интерпретации текста²¹. Исследователи по-разному датируют Лицевой летописный свод. О. Подобедова придерживается мнения, что первые тома, в том числе Голицынский, в который включено «Сказание о князьях владимирских», следует датировать 50–60-ми гг. XVI в., тогда как А. А. Амосов датирует создание иллюстрированного свода в пределах 70–80-х гг.²² По сравнению с иллюстрациями к «Сказанию» в Голицынском своде, цикл, созданный для Мономахова трона, был не только более ранним, но и более подробным. И. М. Соколова отмечает, что рельефам свойственна особая точность и выверенность деталей, внимание к частностям, особенно к тем, которые имели отношение к ритуалу венчания на царство первого русского царя. Например, для того, чтобы придать повествованию предельную достоверность и актуальность, византийского императора изобразили не в короне, а в шапке Мономаха. В миниатюрах Голицынского тома подобной детали уже нет. В них император представлен в городчатой короне, которая является знаком власти, не имеющим отношения к каким-либо конкретным историческим реалиям²³. В. В. Морозов и А. В. Чернецов на основании расхождений в интерпретации деталей на рельефах и миниатюрах пришли к выводу о том, что в 70-е годы, когда, согласно датировке А. А. Амосова, создавались миниатюры Голицынского тома «актуальность основного мотива легенды — обоснование притязаний на царский титул — была уже утрачена»²⁴. Фрески лоджии Архангельского собора

²¹ Соколова И. М. Мономахов трон. Царское место Успенского собора Московского Кремля, с. 40.

²² Подобедова О. И. Указ. соч., с. 81; Амосов А. А. Лицевой летописный свод Ивана Грозного. Комплексное кодикологическое исследование. М., 1998, с. 184–185.

²³ Соколова И. М. Указ. соч.

²⁴ Морозов А. А., Чернецов А. В. Легенда о мономаховых регалиях в искусстве Москвы XVI в. // Рим, Константинополь, Москва: сравнительно-историческое исследование

на тему Корсунской легенды с их идеей завоевания царственной силы органично входят в этот круг памятников. Если сравнить их с рельефами Мономахова трона и миниатюрами Голицынского тома с точки зрения интерпретации такой значимой детали, как венец, то мы должны будем констатировать, с одной стороны, звучащий в них по-прежнему острый интерес к теме царства, с другой — наличие третьего, промежуточного, варианта интерпретации этой темы. Подход к изображению инсигний во фресках по-прежнему дифференцированный, но уже, пожалуй, без той тщательности и точности, как в рельефах Мономахова трона. Так, Владимир изображен в венце, когда он восседает на троне, когда внимает речам философа и после принятия крещения. Скачущий на коне впереди войска, он изображен в русской княжеской шапке (шапка Мономаха?), а в сценах его крещения, болезни и перенесения мощей святого Климента в Киев — с обнаженной головой. Констатация этого третьего промежуточного варианта позволяет сделать предположение о чуть более поздней датировке фресок лоджии по сравнению с рельефами и о более ранней по сравнению с миниатюрами. Это подтверждает и их стилистический анализ.

В построении композиции мастера лоджии тяготеют к созданию симметричных уравновешенных композиций с выделенным, акцентированным центром. Так построены сцены «Выбор веры», «Служба в святой Софии», «Исцеление Владимира от слепоты». В них архитектура, служащая фоном для разворачивающихся событий, согласуется с ритмом расположения основных групп, а главный персонаж, как правило, «осенен» куполом или высоким башнеобразным сооружением, перекрытым на два ската. Это архитектурные кулисы, в которых присутствует лишь намек на глубину пространства, но далее оно не артикулируется. Подход к построению архитектурных кулис сохраняет в себе воспоминание о ритмической музыкальной гармонии дионисиевского стиля, но это не более чем «воспоминание». Именно так строятся многофигурные композиции, требующие архитектурного фона во фресках Благовещенского собора Московского Кремля (1547–1551)²⁵, например, «Тайная вечеря» и «Омовение ног». В тех сценах росписи лоджии, где, согласно сюжету, необходимо передать направленное движение группы персонажей, как, например, «Взятие Корсуня», компактная, обрисованная единым силуэтом группа воинов движется слева

центров идеологии и культуры до XVII в. Международный семинар исторических исследований «От Рима к Третьему Риму». Москва, 28–30 мая 1986 г. М., 1997, с. 370.

²⁵ Качалова И. Я. Монументальная живопись // Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля: К 500-летию уникального памятника культуры. М., 1990.

направо и слегка по диагонали вверх к городу-крепости. Город представлен как плотная группа высоких построек, окруженных стенами. Внутри города, но над его башнеобразными постройками размещены фигуры *en bust*, «обозначающие» осажденных жителей. Аналогичные приемы построения батальных сцен и в том числе сцены взятия города мы находим в рельефах Мономахова трона. Однако разница состоит в том, что в них группы воинов движутся не по диагонали, а по горизонтали, строго параллельно плоскости. В миниатюрах Лицевого летописного свода построение пространства чуть более сложное. В них мы значительно чаще встречаем диагональное построение композиций, где обязательно присутствует второй, параллельный первому, план в виде гор, построек или встречно движущихся групп. В «центрированных» композициях миниатюр довольно часто архитектурные постройки первого плана, выполненные в меньшем масштабе, пересекают изображения зданий второго плана: так мастера 70-х пытались создать впечатление «глубины» пространства. Таким образом, с точки зрения пространственных построений, фрески лоджии Архангельского собора занимают срединное положение между рельефами Мономахова трона и миниатюрами Лицевого летописного свода, то есть между 50-ми и 70-ми гг. XVI в.

Значительно труднее судить о колористическом решении фресок ввиду их плохой сохранности. Тем не менее, цветовая композиция прочитывается. Остатки красочных пигментов говорят о том, что мастера использовали довольно яркие, чистые, жизнерадостные цвета — светлый зеленый, красный, синий, сочетавшиеся с большими плоскостями белого и золотистой охры. В целом можно себе представить цветовую гамму фресок, как имевшую сходство с колоритом клейм иконы «Богоматерь Тихвинская со Сказанием» из Благовещенского собора (середина — третья четверть XVI в.)²⁶ или некоторыми фресками Благовещенского собора (1547–1551), например, с фресками диаконника. Сохранившиеся фрагменты живописи на лице Христа в композиции «Страшный суд» и на лицах бояр в сцене крещения Владимира и его исцеления говорят о том, что карнация строилась с помощью интенсивного высветления темного подкладочного санкиря до золотистой охры. Она была довольно плотной и, в то же время, «плавкой», приближаясь по своему характеру к живописи на иконах московской школы середины 60-х гг. XVI в. («Спас Смоленский» из Благовещенского собора²⁷) или некоторых фресках Благовещенского собора (изображения святителей в алтаре, «Причащение хлебом»). Подготовительный рисунок — графья — также имеет много

²⁶ Щенникова Л. А. Станковая живопись // Благовещенский собор Московского Кремля: К 500-летию уникального памятника культуры. М., 1990, с. 64–65.

²⁷ Там же, с. 65.

сходства с росписями Благовещенского собора. Как и во фресках собора, она довольно подробная, прорисовывает не только контуры фигур, но и черты лица и все складки драпировок.

Итак, приведенные аналогии красноречиво свидетельствуют о том, что росписи лоджии тяготеют к памятникам, выполненным после 1550 г., но не ранее начала 1570-х. Этот вывод согласуется с датой первоначальной росписи Архангельского собора, которую Е. С. Сизов определил как 1564–1565 гг.²⁸, а также с его указанием на источник сюжетов росписи лоджии — Степенную книгу — создававшуюся в 1562–1563 гг.²⁹ Росписи XVI в. в Архангельском соборе не сохранились, за исключением композиций в диаконнике, имеющих ту же дату, что и вся роспись собора³⁰. Большинство из них сегодня представляет собой лишь бледные тени, полностью лишенные красочного слоя. Хорошо сохранилась только одна композиция на западной стене — «История Клеопатры и Уара». В ее построении мы видим аналогичное описанному выше понимание архитектуры и пространства, но рисунок в ней жестче и определеннее, лица персонажей brutальнее, карнация с резкими переходами от темного к светлому. Возможно, что стиль этой живописи отражает индивидуальный почерк мастера, возможно, ее черты свидетельствуют о ином этапе развития стиля, характерном для середины 1560-х гг. Сравнение фресок лоджии с живописью диаконника приводит к мысли о том, что росписи лоджии могли быть выполнены чуть раньше, чем роспись храма, то есть в самом начале 1560-х гг. И создана она была мастером, близким тому направлению развития стиля, которое так ярко проявилось в стенописи Благовещенского собора. Дополнительным аргументом, подкрепляющим наше предположение, могут служить материалы знаменитого богословского спора, состоявшегося в 50-х гг. XVI в. Как известно, дьяк Иван Висковатый предъявил претензии псковичам, написавшим иконы для Благовещенского собора, в связи с тем, что некоторые иконографические детали в них показались ему недостаточно ортодоксальными. Митрополит Макарий отстоял «православие» образов. В ходе диспута он вспомнил и корсунскую легенду, приведя ее как факт, доказывающий мысль о рождение русской иконописной традиции от тех икон, которые были привезены в Киев из Корсуни князем Владимиром и которые впоследствии, после разорения Киева, сохранялись в

²⁸ Сизов Е. С. Датировка росписи Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых ее сюжетов // *Древнерусское искусство. XVII в.* М., 1964.

²⁹ Васенко П. Г. «Книга Степенная царского родословия» и ее значение в древнерусской исторической письменности. СПб., 1904.

³⁰ Самойлова Т. Е., Панова Т. Д. Усыпальница царя Ивана Грозного. М., 2004.

Новгороде³¹. Упоминание корсунских реликвий в споре, по-видимому, повлекло за собой и решение в 1561 г. вывезти эти святыни из Новгорода и водворить их Москве³². А. Поппэ называет «конфискацию» корсунских реликвий частью большой программы, инициированной царем и поддержанной митрополитом, целью которой было провозглашение духовного первенства Москвы³³. Очевидно, частью этой программы явились и иллюстрирующие Корсунскую легенду фрески Архангельского собора, к выполнению которых приступили вскоре после того, как закончились работы по украшению Благовещенского собора.

Корсунская легенда, внесенная в Степенную книгу Царского родословия, следующим образом описывает обстоятельства принятия решения Владимиром креститься в православную веру. «Великий князь Владимир вся сия древняя сказания и пророческая о Христе проречения со многим вниманием от философы слышав и словесному разуму и премудрости мужа удивился и желание к желанию претворяет». И чуть ниже: «...зря на запоне воображенное знамение Страшного суда Христова, его же и ужасашеся и уверяеся глаголаше: „Блажени убо суть... сподобившиеся десного предстояния“»³⁴. В росписи лоджии этому эпизоду соответствует композиция «Выбор веры» в верхнем ярусе северной стены. Фоном в ней служит изображение дворца. В центре на троне восседает великий князь Владимир в парадных императорских одеждах — красном далматике с поясом и лором, пересекающим грудь. На плечах у него синий плащ-мантия на белом подбое, голова увенчана зубчатой короной. Мастер здесь не слишком точен в изображении инсигний. Лор и далматик — принадлежность парадного костюма византийского императора, тогда как венец невизантийского типа. Характер одежды князя в данной сцене, по-видимому, демонстрирует желание мастера подчеркнуть достоинство русского князя как самодержца. У ног Владимира изображена группа взирающих на него персонажей в разноцветных головных уборах. В руках одного из них — развернутый свиток, знак его речи, обращенной к государю. Князь внимает словам проповедника, но его взгляд и поднятая в ораторском жесте рука обращены не к нему, а к востоку, как если бы он не вполне был удовлетворен содержанием проповеди. Поза и жест князя как нельзя лучше соответствуют словам летописца: «...древняя сказания о Христе со многим

³¹ *Poppe A.* On the so called chersonian antiquities // *Medieval Russian Culture* / Ed. H. Birnbaum and M. S. Flier. California Slavic Studies. XII. London, 1984, p. 100.

³² *Толстая Т. В., Уханова Е. В.* «Корсунские» реликвии и крещение Руси // *Христианские реликвии в Московском Кремле*. М., 2000, с. 153; НПЛ, с. 174.

³³ *Poppe A.* Op. cit., p. 100.

³⁴ ПСРЛ. Т. 21, ч. 1, с. 85.

вниманием от философа слышав», но «...любезно о истине вопрошание прилагает». В правой части композиции фигура Владимира написана еще раз, но в меньшем масштабе, в русских княжеских одеждах, но также с царским венцом на голове. Князь смиренно стоит перед длинно-бородым старцем в зеленой рясе, который в одной руке держит свиток, а другою указывает на композицию «Страшный суд». «Выстраивая» эту мизансцену, мастер следует словам летописца: «...зря на запоне воображенное знамение Страшного суда Христова, его же и ужасашеся и уверяся глаголаше: „Блажени убо суть...сподобившиеся деснаго предстояния“»³⁵. Поза князя и его «смирненные» княжеские, а не царские одежды призваны передать то состояние священного трепета, которое, согласно легенде, определило решение князя принять православие. Изображенный в молитвенной позе в непосредственной близости к композиции «Страшный суд» на восточной стене нартекса, Владимир оказывается включенным в поле ее действия. Фактически он становится одним из предстоящих Христу по Его правую руку праведников.

Далее по тексту Владимир отправляет послов в Константинополь «испытати и видети священнодействия православной веры». Когда они прибыли в столицу империи, патриарх «...повеле созвати собор и устроити клирос и по обычаю сотворити праздник и паникадила вжогоша и лики пения составиша, и сам царь вниде в церковь... показующе им красоту церковную и пение, и всякое благочиние и божественную службу, и патриарха, и епископы, и пресвитеры, служащая Господеви...»³⁶. Соответствующая этому эпизоду сцена расположена напротив первой композиции (южная стена, 3-й ярус). Сцена происходит в интерьере обширного храма, перекрытого одним большим плоским куполом. В его центральном своде помещено изображение Ветхозаветной Троицы; в правом — Богоматерь Знамение, в левом — погрудное изображение Иоанна Предтечи в милоти. Под изображением Троицы на помосте, на красном орлеце стоит облаченный в саккос патриарх. Его голову окружает нимб. Перед патриархом стоит склонившийся клирик в диаконских одеждах. Позади клирика, положив ему руку на плечо, стоит архиерей. Слева за патриархом группа мирян во главе со священником. Последний в ряду мирян одет в русские княжеские одежды. В правой части композиции службу наблюдает юный воин. По-видимому, введенные в композицию персонаж в княжеской одежде и воин являются собирательным образом тех послов, которым посчастливилось созерцать церковную службу в святой Софии. Сама же композиция по сути не что иное, как изображение ритуала хиротонии: патриарх посвящает диакона в священ-

³⁵ Там же, с. 88.

³⁶ Там же, с. 91.

ники. О том, что изображен именно патриарх, говорит его саккос, а также нимб — символ харизмы, получаемой вместе с патриаршим саном. Как и полагается при совершении хиротонии, патриарх полагает руку на голову посвящаемого. Стоящий слева священник держит в руках книгу. По-видимому, это Служебник, который, согласно ритуалу, вручается новопосвященному после хиротонии. Интерпретацию сцены в Константинопольском храме как хиротонии подтверждают многочисленные клейма житийных икон святого Николы, среди которых обязательно присутствует изображение его посвящение в пресвитеры. Убедительными примерами могут служить клейма иконы «Никола Зарайский в житии» (1551–1552) и створок киота из ЦМИАР (середина XVI в.)³⁷. На обоих клеймах хиротония также происходит на фоне храма. Перед храмом — престол, говорящий о том, что действие совершается в алтаре. Епископ благословляет святого Николу, возложив персты ему на лоб. Позади Николы стоит сослужащий архиерею архидиакон³⁸. Аналогии выявляют интересную особенность иконографии рассматриваемой композиции: в ней сослужащим патриарху является не диакон, как в клеймах никольских икон, а архиерей. Возможно, поставление пресвитера собором архипастырей было призвано подчеркнуть значимость происходящего как рождения новой церкви.

Приведенные аналогии помогают также реконструировать некоторые утраченные детали композиции, из которых самая важная, безусловно, престол. Графы, очерчивающей контуры престола, нет, но очевидно, что эта деталь присутствовала в композиции фрески, так как является обязательной для всех известных нам изображений хиротонии. Интересно, что на фреске новопосвящаемый пресвитер облачен в одежды, оставляющие открытыми его босые ноги. Приведенные аналогии, где Никола также представлен в короткой фелони, а из-под нее видны подризник и епитрахиль, убеждают нас в том, что «босые ноги» — черта привнесенная, появившаяся в результате поновлений фрески, и свидетельствует о непонимании смысла некоторых деталей теми, кто «восстанавливал» фреску.

Очень показательным, что в корсунском цикле для иллюстрации момента пребывания послов Владимира в святой Софии, избрано именно изображение посвящения в пресвитеры, в то время как сообщение Степенной книги о присутствии на службе самого императора оставлено без

³⁷ Салтыков А. А. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Л., 1989. Илл. 119, 129, с. 249.

³⁸ Аналогии выявляют интересную особенность иконографии рассматриваемой композиции: в ней сослужащим патриарху является не диакон, как в клеймах никольских икон, а архиерей. Возможно, поставление пресвитера собором архипастырей было призвано подчеркнуть значимость происходящего как рождения новой церкви.

какого бы то ни было внимания. Первое и, как нам кажется, наиболее весомое объяснение этого обстоятельства состоит в том, что автором программы росписи лоджии был, безусловно, если не сам автор Степенной книги — Афанасий, то по крайней мере лицо духовное, принадлежавшее к кругу митрополита Макария, а мудрый наставник молодого государя не упустил представившейся ему возможности провести мысль о значимость института священства и его роли в русской истории. Если сама Корсунская легенда истолковывалась современниками, как рассказ о завоевании Владимиром царственной силы — харизмы, то сочиненная сцена хиротонии в Константинопольском храме в данном контексте должна была напоминать о моменте рождения иерархии русской церкви под сводами храма святой Премудрости. Этот вопрос, очевидно, волновал главу русской церкви не меньше, чем Ивана Грозного — его право на венец. Дело в том, что Древнейший летописный свод, на основе которого в последней четверти XI в. была составлена Корсунская легенда, оставлял без ответа вопрос о том, как была установлена церковная иерархия в Киевской Руси. На протяжении XV — начала XVI в. тех кругах русских книжников, где формировалась идеология московского царства, постепенно вызревало убеждение в том, что «вера и закон церковный» на Русь пришли из Константинополя³⁹. Особую актуальность тема константинопольского наследия приобрела в годы правления первого русского венчанного царя. Московские книжники воспользовались ранее найденными «формулами» и «зафиксировали» их в Степенной книге: «По сих же... Владимир посла в Царьград ко пресвященнейшему патриарху Фотею, прося у него благословение... К сим же еще и сугубо предлагает моление и прошение дабы прислал к нему в Корсунь премудра учителя избранна во святителех... на утверждение... и на исполнение всего закона православной веры...». В русле этой идеи и переложен был на язык «широковещательного» искусства фрески рассказ о созерцании русскими послами в константинопольском храме «всякого благочиния и божественной службы, и патриарха, и епископы, и пресвитеры, служащая Господеву». Идея просвещения Руси, пришедшего от Константинополя, нашла свое опосредованное выражение и в том, какие образы были помещены в куполах изображенного на фреске Софийского храма: Иоанн Предтеча — великий пророк, приготовивший своей проповедью путь Христу; Троица Ветхозаветная — всеобъемлющий христианский символ

³⁹ См.: Сеницына Н. В. Третий Рим. Истоки и эволюция русской средневековой концепции. М., 1998, с. 275. В настоящее время историки склоняются к мысли, что Русь действительно с самого начала находилась в византийской церковной юрисдикции. См.: Подскальски Г. Христианство и богословская литература в Киевской Руси // *Subsidia Byzantinorossica*. Т. 1. СПб., 1996.

триединого Бога; Богоматерь Знамение, образ, неложно свидетельствующий о воплощении Мессии. Кроме того, икона Богоматери Знамение была палладиумом Великого Новгорода. Некоторые исследователи именно с этим иконографическим типом отождествляют известную по летописям «Пирогощую», привезенную из Константинополя и восходящую к чудотворной иконе Влахернского храма⁴⁰. Через новгородскую традицию именно этот образ русские люди отождествляли с той иконой, с которой происходило «обычное» чудо поднимавшейся завесы во Влахернах, в Константинополе⁴¹. Не удивительно поэтому то, что в качестве богородичного образа, украшающего на фреске главный храм Константинополя, была избрана Богоматерь Эпискеписис, или Знамение.

Следующая композиция цикла — «Взятие Корсуни». В ее правой части помещено условное изображение города за высокой стеной с возвышающимся в центре храмом и двумя башнями. Стены города в двух местах прорезаны арками проездных ворот. Над стенами на фоне храма изображены погрудно два бородатых старца, смотрящих в сторону наступающего на город войска. В левой части изображена кавалькада всадников под развевающимся над ними голубым стягом. Всадники въезжают в город. Корпус лошади переднего всадника уже наполовину скрылся в проеме ворот. Все воины в доспехах, шлемах-шишаках и кольчужных бармицах, закрывающих шею. За первой группой всадников следует вторая. Ее возглавляет князь Владимир, облаченный в княжеские одежды — шапка с меховой оторочкой, красное платье, синяя шуба. Голову князя обрамляет нимб. Он смотрит вверх на стоящий перед ним город. Одной рукой князь правит лошадь, другой указывает на город. Фигуру князя плотным кольцом окружают воины. Они также в шлемах и доспехах. Над ними реет стяг красного цвета. Неприятельское войско в шлемах с высокой заостренной верхней частью и широкими полями, напоминающими иерихонскую шапку (ГОП), вышло из города поклониться Владимиру-завоевателю. Общая триумфальная, мажорная интонация композиции, где отсутствует собственно изображение битвы, но зато большое внимание уделено изображению вышедших с дарами корсунян, соотносится с текстом: «И вниде Владимир во град с вельможами своими и с воинством, и укрепил и уласкал всех, и сам возрадовася радостью великою». Представленная батальная сцена является очень типичной: многочисленные аналогии ей мы находим и в рельефах Мономахова трона, и в миниатюрах лицевого летописного свода.

⁴⁰ *Этингоф О. Е.* Об иконе «Богоматерь Пирогощая» и 12 иконе (23 строфа) Акафиста Богоматери // *Этингоф О. Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. М., 2000, с. 170–171.

⁴¹ *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Т. 2. М., 1998, с. 117.

За «Корсунской битвой» следует рассказ о внезапно поразившей князя Владимира слепоте и о том, как прибывшая из Константинополя царевна, предназначенная ему в жены, призывает князя немедленно принять крещение: «И тогда вскоре узриши славу Божию и исцеление получиши...»⁴². На фреске сцена происходит во дворце. Его центральная часть представляет собой высокое сооружение с остроконечной крышей и круглым окном в тимпане. Левый и правый компартименты имеют скатные покрытия и увенчаны высокими шпилями. На фоне центральной части палат изображено высокое, развернутое на зрителя ложе. На нем, приподнявшись на локте и подперев ладонью щеку, на красной подушке-валике возлежит пораженный слепотой Владимир. Слева, в изголовье ложа, стоит, протягивая к князю руки, царевна. Ее голову венчает высокий венец сомкнутого типа, надетый поверх белого плата. Слева за царницей, под крышей со шпилем, располагается группа бояр. Среди них выделяется, стоящий позади всех юный безбородый «патриций» с округлым лицом. Справа также изображена группа светских персонажей. Центром этой группы является молодой безбородый боярин с короткой прической. Он оглядывается на стоящих позади него, а правую руку протягивает к князю. Акцентированное внимание к молодым персонажам наводит на мысль о том, что, возможно, в эту сцену мастер ввел изображения любимых сыновей Владимира, Бориса и Глеба. В обеих группах прекрасно виден рисунок, очерчивающий округлые затылки и лбы, некрупные изящные черты лиц. Интересно, что в этой сцене с нимбом изображен не только Владимир, но и царевна. Действительно, ее роль в легенде весьма значительна. Именно она является «носителем» и «транслятором» царственности, передаваемой русскому князю, причем в легенде подчеркивается, что император не хотел отдавать свою сестру в жены русскому князю. Владимир добился своего, и следовательно, царевна и «транслируемая» ею царственность — военный трофей, символ мощи и доблести Владимира⁴³. С другой стороны, исцеление князя мудрой и чистой девой — хорошо известный, и прежде всего самому Ивану Грозному, сказочный мотив, использованный в знаменитом Сказании о его «сродниках» — князе Петре и премудрой деве Февронии⁴⁴. Подобно Февронии, царевна побеждает страсти Владимира-язычника своей чистотой, открывая ему путь к принятию крещения, которое представлено в следующей композиции.

⁴² ПСРЛ. Т. 21. Ч. 1. С. 95.

⁴³ Плюханова М. Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995, с. 172.

⁴⁴ Автором Сказания является Ермолай-Еразм, писатель и публицист времени Ивана Грозного, протопоп дворцового Благовещенского собора. См.: Дмитриева Р. П. Ермолай-Еразм (Ермолай Прегрешный) // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2. Ч. 1. Л., 1988, с. 220–225.

Крещение Владимира представлено в двух эпизодах. Сам обряд совершается на фоне белого трехнефного храма, увенчанного тремя луковичными главами. В основании центрального купола помещено изображение Богоматери; в основании главы правой части храма — образ Ветхозаветной Троицы. Непосредственно под центральным куполом храма расположена шестигранная каменная купель⁴⁵. В купели стоит обнаженный князь, чресла его покрыты набедренной повязкой. Владимир протягивает в молении руки к длиннобородому архиерею, совершающему над ним таинство крещения. Справа около купели — три боярина в шубах из свиты князя. Второй эпизод изображен в правой части храма: архиерей в крещатой фелони благословляет стоящего перед ним князя, теперь уже облаченного в синюю шубу и красное платье. Голову Владимира венчает корона городчатой формы (сохранилась только графья). И архиерей, и князь — с нимбами. По сторонам от них расположены группы светских персонажей в богатых одеждах (просматриваются слабо). В Степенной книге крещение Владимира описано довольно подробно. В сокращенном виде это звучит следующим образом: «Епископ же... ни мало не закосне, но скоро тщательно подвизашеся, с ним же священный его собор и царствующего града пресвитеры, иже приидоша с царевною, и вси вкупе вся последования ко святому крещению великого князя Владимира успешно совершаху... Егда же влезшу ему во святую купель, и тогда велико чудо и преславно показа о нем Бог... изыди из купели весь чист и здрав... имя приим вечно и именовито в роды и роды в веки вечныя, им же написася в книги животныя вечный град Иерусалим... Заповеда же ему о молитве и о посте и о покаянии и благослови его епископ...»⁴⁶. Как мы видим, в композиции по сравнению с текстом сокращено количество действующих лиц: нет изображений царевны и константинопольского клира; обряд совершает лишь один корсунский епископ, а вот сцене благословения Владимира епископом уделено серьезное внимание.

⁴⁵ Вторая итальянская реалья на фреске, в какой-то степени подтверждающая возможность венецианского пути, — октогональная форма купели, в которой крещен Владимир. Именно в итальянском искусстве хорошо известны баптистерии в форме октогонов (баптистерий в Равенне), тогда как ни в Константинополе, ни в Древней Руси, ни в самом Херсонесе октагональных купелей не было. Благодарю за эти ценные сведения Л. Г. Хрушкову, предоставившую мне и библиографию по данному вопросу: *Завадская И. А.* Баптистерии Херсонеса // *Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии*. Вып. 9. 2002, с. 252–272; *Хрушкова Л. Г.* Христианские памятники Крыма. Состояние изучения // *Ristow S. Fruehchristlich Baptisterien*. Muemster, 1988. S. 19; *Хрушкова Л. Г.* Крещальни древнерусских храмов: к вопросу об истоках // *Russia Mediaevalis*. VII. 1. 1992, с. 23–38. Возможно, форма купели — одно из проявлений влияния западно-европейского искусства на древнерусскую живопись времени Ивана Грозного.

⁴⁶ ПСРЛ. С. 96.

Интересно, что изображение Владимир, которому здесь вновь «возвращен» царский венец, находится на одном уровне и в непосредственной близости с фигурами Авраама и Исаака из композиции «Страшный суд», где оба патриарха, держащие в пазах младенческие души праведников, написаны так, что их взгляды, исполненные приязни, обращены к князю Владимиру. Этим приемом композиции, иллюстрирующие Корсунскую легенду, вновь оказываются вовлеченными в единое смысловое поле с величественной картиной Страшного суда. Пребывающие в Небесном Иерусалиме ветхозаветные праведники и родоначальники богоизбранного народа израильского Авраам и Иаков словно подтверждают слова Степенной книги о том, что «Владимир чужия грады земныя восприемля, абие... и Небесного царствия нетленный град горний Иерусалим приобрете».

Знаменательно, что в композиции «Крещение Владимира» купол храма украшает образ Богородицы. Состояние сохранности живописи не позволяет сказать определенно, был ли это образ Богородицы, держащей перед собой «щит» с изображением Младенца Христа, или же это было изображение Богородицы, держащей Младенца «перед чревом». Однако для нас важно то, что подобные изображения Н. П. Кондаков считал вариантами одного и того же типа — Никопеи. Он писал, что икона Богородицы Никопеи была так же значима для византийского императорского дома, как и знаменитая Одигитрия, но она была в большей степени фамильной, семейной реликвией императоров, хранившейся, предположительно, во дворце в Манганах, или так называемом Большом дворце⁴⁷. Современный исследователь И. Зерву Тоньяцци считает, что все четыре чтимых в Византии чудотворных образа Богородицы находились во Влахернах, причем одним из них был образ тронной Богородицы, держащей Младенца «перед чревом»⁴⁸, то есть тип, являющийся вариантом Никопеи, на что также указывал Н. П. Кондаков. Известно, что икону Богородицы Никопеи императоры брали в военные походы. По возвращении в Константинополь иконе предоставлялась честь первой въехать в столицу на триумфальной колеснице. Вследствие этого императорского обычая за образом Богородицы Никопеи закрепилось значение символа триумфа над варварами. Так, фигура тронной Богородицы, держащей перед грудью «щиток» с образом Младенца, украшает апсиду кафедрального собора в Охриде (XI в.). Х. Белтинг предполагает, что заказчик фресок архиепископ Лев

⁴⁷ Кондаков Н. П. Иконография Богородицы. М., 1998. Т. 2, с. 125–136.

⁴⁸ Этингоф О. Е. К ранней истории иконы «Владимирская Богородица» и традиции влахернского богородичного культа на Руси в XI–XII вв. // Древнерусское искусство. Византизм и Русь. СПб., 1999, с. 291.

использовал этот иконографический тип как символ победы Византии и ее церкви на Балканах⁴⁹. Любопытно, что в VII–XI вв. на окраинах империи, таких как Каппадокия, южная часть Италии, Пелопонес, алтарные апсиды храмов украшали именно изображения тронной Богоматери, держащей Младенца «перед чревом»⁵⁰. Возможно, что они, подобно охридской Никопее, означали «византийское присутствие» в этих землях и восходили к константинопольскому образу. Не исключено, что и в Херсонесе времен князя Владимира были такие храмы, и в одном из них русский князь Владимир принял крещение. Как известно, покидая Корсунь, князь захватил с собой святыне реликвии и иконы. Возможно, одной из икон, пришедших на Русь вместе с Владимиром, была Богоматерь с Младенцем «перед чревом». По крайней мере, отголоски этого далекого события звучат в преданиях, связанных с иконой Богоматери Свенской (1288), относящейся к этому типу, которая, как предполагают исследователи, была списком с древнего, не дошедшего до нас образа из Успенского собора Киево-Печерской лавры и изображала тронную Богоматерь с Младенцем, которого она держит перед собой⁵¹. Не исключено, что именно через Богоматерь Свенскую-Печерскую, чтимую в Кремле, эти глубинные пласты памяти отозвались столь своеобразно во фресках лоджии Архангельского собора. Второй возможный путь проникновения в композиции росписи столь редкого для Руси иконографического типа⁵² — через Венецию. Византийскую чудотворную Никопею в 1203 году захватили венецианцы. Дальнейшая ее судьба не прочитывается ясно. В документах сената венецианской колонии на Крите упоминания о ней встречаются, начиная с XIV в. Все они говорят о том, как любима и почитаема была греками эта икона, Она участвовала в праздничных процессиях, принимала официальное поклонение властей и клятву верности греческого населения Кандии⁵³. В XVI в. по-

⁴⁹ Белтинг Х. Образ и культ. М., 2002, с. 212.

⁵⁰ Например, церковь святой Марины и святой Кристины в Карпиньяно (1020), церковь святой Марии в Казаранелло (XI в.). См.: Panayotidi M. Un aspect de l'art provinciale temoignage des ateliers locaux dans la peinture monumentale // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. СПб., 1999, с. 178–192.

⁵¹ Этингер О. Е. К ранней истории иконы «Владимирская Богоматерь» и традиции влахернского богородичного культа на Руси в XI–XII вв. // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. СПб., 1999, с. 300. Весьма любопытно, что на внутренней стороне арки лоджии в записи была изображена Богоматерь Печерская. Этот факт отмечен Н. Е. Мневой. См.: ОРПФ ГИМЗ. Ф. 20. Д. 34. Дело по реставрации наружной стенописи Архангельского собора Московского Кремля. Л. 10.

⁵² Гусева Э. К. Об особенностях изображения икон Богоматери в Акафистных композициях собора Рождества Богородицы Ферапонтова Монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV — начало XVI века. М., 2005. Ссылка 46.

⁵³ Белтинг Х. Образ и культ. С. 235.

являются первые сообщения, касающиеся образа Богоматери Никопеи в самой Венеции. Этот удивительный город, в котором сходились пути Востока и Запада, был последним итальянским городом на пути следовавшей в Московию византийской принцессы Софии Палеолог. Вместе с Софьей Фоминичной, как считает Э. К. Гусева, один из списков чудотворной иконы мог попасть в Кремль. Трудно сказать, насколько это вероятно, ведь в кремлевских преданиях нет никаких следов ее пребывания. Тем не менее, показательно, что образ Богоматери Никопеи появляется в таком промосковском памятнике как роспись собора Ферапонтова монастыря, причем написан там дважды: в акафистном цикле и в наружной композиции над входом в храм⁵⁴. Однако каким бы путем ни проник в русское искусство грозненского времени иконографический тип Никопеи, важно, что во фресках лоджии всплыли очень глубинные пласты исторической памяти.

Сюжет завершающей композиции корсунского цикла определяется поздней надписью следующим образом: «По крещении взя из Херсони града мощи святого Климента папы Римскаго и ученика его и повеле крестити сынов и весь киевский народ».

Как и текст надписи, Степенная книга акцентирует внимание читателя на двух аспектах судьбоносного для Руси события: исход Владимира из Корсуня с мощами святого Климента и крещение Руси. Значимость исхода из Корсуня автор Степенной книги видит в том, что Владимир, взяв с собою «...пресвитеры Херсонския и диаконы и святые иконы и честные кресты и священные сосуды церковные», Совершил деяние, подобное подвигу Моисея, выведшего израильский народ из Египта. Подобно тому, как Моисей, покидая Египет, взял с собою в путь останки Иосифа Прекрасного, чтобы прах его вместе со всеми достиг земли обетованной, так «...и Владимир, идый из Херсоня, хотя извести нового Израиля, державу царствия своего от работы кумиробесия, тако же взят с собою... мощи святого и великого священномученика Климента папы римского, иже бысть ученик святого и верховного апостола Петра...»⁵⁵.

Крещение Руси в Книге царского родословия описано так: «...изыдоше на Днепр реку со кресты и со иконами и евангелии и с кандилы благовонными и со свечами. Вкупе же подвижесе с ними приити ту и сам равноапостольный Владимир и со своими новопресвященными чады... и с прочими сановники...»⁵⁶.

⁵⁴ Гусева Э. К. Об особенностях изображения икон Богоматери в Акафистных композициях собора Рождества Богородицы Ферапонтова Монастыря... С. 274.

⁵⁵ ПСРЛ. Т. 21, ч. 1, с. 103–104.

⁵⁶ Там же, с. 106.

На фреске лоджии сцена развивается сплошной лентой на фоне изображения города с высокими башнями и зданиями, увенчанными остроконечными крышами, однако в ней акцентированы моменты, соответствующие акцентам, расставленным в Степенной книге. В левой части композиции епископ благословляет князя Владимира. Несколько правее мы видим князя, шествующего в сопровождении его боярина в сторону города⁵⁷. В правой части от стен города исходит процессия, несущая саркофаг с мощами святых Климента и его ученика Фива. Край саркофага лежит на плече впереди идущего смиренно склонившего голову персонажа. Над процессией вознесена икона Богоматери, аналогичная с точки зрения иконографии образу Богоматери из корсунского храма. Чуть ниже изображен склонившийся святитель. Далее — сплошная деструктурированная штукатурка, где изображение не читается. Однако, судя по склоненной фигуре святителя, именно здесь разворачивалась картина крещения киевлян в водах Днепра. Как мы видим, мастер, достаточно точно «проследив» текст Степенной книги, больше внимания уделил не сцене исхождения из Корсуни, а крещению Руси, а в контексте этого события — изображению сопровождавшей обряд богородичной иконе и реликварию с мощами Климента. Святые мощи Римского папы и его ученика действительно были принесены на Русь и находились в Десятинной церкви, но более того — согласно последним исследованиям, они непосредственно участвовали в обряде крещения Руси. Об этом свидетельствует самый древний текст, созданный на церковнославянском языке древнерусского извода — Служба святому Клименту. В первом тропаре Службы говорится о сошествии Святого Духа, происходящем в момент вознесения раки святого Климента. «Это означает, — пишет исследователь, — что само крещение производится мощами святого»⁵⁸. Сопоставление этого факта с композицией лоджии позволяет утверждать, что здесь изображено не что иное, как крещение Руси мощами святого Климента Римского, причем мастер, создававший композицию, опирался в большей степени не на текст Степенной книги, а на богослужебный текст Службы святому⁵⁹.

⁵⁷ Следующий за Владимиром боярин, так же как и князь, изображен с нимбом, однако если рисунок нимба Владимира следует графье, то в случае с нимбом боярина графьи обнаружено не было. По-видимому, этот элемент следует считать привнесенным в ходе поновлений, которым подвергалась живопись лоджии.

⁵⁸ Уханова Е. Б. Служба святому Клименту папе Римскому, в контексте крещения Руси великим князем Владимиром // Историческому музею — 125 лет. Материалы научной конференции. М., 1998, с. 148–149.

⁵⁹ Впрочем, и сама Степенная книга использует Канон. По крайней мере, сравнение Владимира с Моисеем, а русского народа с израильским является почти прямой цитатой из Службы святому Клименту. См.: Уханова Е. Б. Указ. соч., с. 146; ПСРЛ. Т. 21, ч. 1, с. 103–104.

В текстах Службы особое место занимает богородичная тема. Многочисленные песнопения, посвященные Богородице, артикулируют тему света, просвещения, то есть крещения в первоначальном смысле этого слова. В них говорится, что Богородица, озаряя светом сердца, творит себе верных рабов, сынов света. Исследовавшая текст Службы Е. В. Уханова высказала предположение, что, возможно, речь идет об одном из конкретных богородичных образов, который был привезен Владимиром из Херсона и который участвовал в обряде крещения⁶⁰. Действительно, в композиции лоджии, кроме саркофага с мощами святого, процессию сопровождает выносная икона Богородицы, иконографический тип которой является прямым аналогом образу, изображенному в куполе корсунского храма, который мы условно определили как тип Никопеи. Возможно, кроме Службы святому Клименту создатели росписи пользовались и какими-то другими, не известными нам сейчас источниками, где образ, возможно, был определен и назван, что и позволило изобразить его в композициях «Крещение Владимира» и «Крещение Руси». Внутреннюю природу связи Богородицы Никопеи и темы крещения позволяют уяснить некоторые аналогии. Так, в церкви Дросиани в Наксосе в северной апсиде сохранилась фреска с изображением Богородицы Никопеи (VII). На ее нимбе была обнаружена надпись $\Phi\Omega\Sigma$ — свет. В церкви Богородицы в Трикомо (XII) в апсиде помещено изображение Богородицы того же иконографического типа. Оно сопровождается более пространной надписью, которая в переводе с греческого означает: «Слава тебе, из которой родился Свет»⁶¹. Именно такое толкование образа Никопеи соответствует смыслу богородичной Службы святому Клименту, именно этому смыслу отвечает и образ Богородицы — выносная икона, которая сопровождает композицию «Крещение Руси». Ее образ, наряду с мощами Римского папы, просвещает Русь, содействуя новокрещенным сынами света.

В Степенной книге сказано, что корсунские реликвии, привезенные на Русь (в первую очередь, мощи святого Климента), послужили для освящения всей Русской земли, но что особенно подчеркивает летописец, автор Книги царского родословия, — они послужили «в похвалу и славу» самому князю и его «семени», его потомкам, его роду. Эта мысль древнерусского книжника, чрезвычайно важная и для Ивана Грозного — одного из потомков крестителя Руси, также не была оставлена без внимания создателями программы росписи. На внутренних и внешних пилонах арки в два яруса были представлены святые русские князья, осе-

⁶⁰ Уханова Е. В. Указ. соч., с. 147, 150.

⁶¹ *Baltoyanni Chr.* The Mother of God in Portable Icon // *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art.* Milan, Athens, 2000, p. 139–140.

ненные расположенными в поле плоских капителей профильными изображениями херувимов и серафимов. В 1946 г. Н. Е. Мнева идентифицировала эти плохо сохранившиеся изображения как образы Владимира, Ольги, Бориса и Глеба, Николы Печерского, Михаила и Федора Черниговских. В настоящее время после последнего реставрационного раскрытия в этот список можно внести некоторые уточнения. На внутренних сторонах пилона в два яруса представлены друг против друга Владимир (сохранилась средняя часть фигуры с мечом) и Ольга, Борис и Глеб (сохранились лишь голова и бюст). На внешних пилонах справа сверху — ярославские чудотворцы Федор, Давид и Константин, внизу — боярин Федор Черниговский. Слева сверху — фигура инока. В ней логичнее видеть не Николу Печерского, изображения которого не встречаются в грозненское время, а Александра Невского, одного из самых почитаемых русских князей, который в XVI в. изображался в одеждах схимника. Ниже — фигура князя Михаила Черниговского. Его изображение слабо и бледно, но хорошо просматривается борода космочками и головной убор, напоминающий венец⁶². Образы херувимов и серафимов, расположенные над фигурами князей, говорят о том, что изображенные князья, представители нового богоизбранного русского народа, пребывают в пространстве Небесного Иерусалима, наряду с чинами святости, написанными на внутренней стороне арки. Они среди тех, чьи имена, как сказано в Степенной книге, «имениты в роды и роды, в веки вечные, ими же написана в книги животные вышний град Иерусалим»⁶³.

В контексте эпохи Ивана Грозного знаменательно то внимание, которое создатели росписи лоджии уделили теме, связанной с именем Климента папы Римского. Имя этого святого Римского папы было знаменем эпохи князя Владимира. Обладание его мощами — святыней общехристианской значимости — позволяло русским князьям настаивать на суверенитете как самого молодого государства, так его церкви, подчеркивать независимость ее от Константинополя⁶⁴. «Исторические» тропари Службы этому святому, созданной вскоре после крещения Руси, донесли до нас оценку современниками события, совершившегося при непосредственном «участии» римского епископа. Оно было понято и интерпретировано как исполнение предреченного пророком Исайей нового завета Бога с новым Израилем — народом русским. Из контекста произведений, посвященных Клименту, ясно, что долгое пребывание останков

⁶² Об иконографии Михаила Черниговского см.: Самойлова Т. Е. Святые князья в стенописи Архангельского собора. М. 2006.

⁶³ ПСРЛ. Т. 21, ч. 1, с. 96.

⁶⁴ Толстая Т. В., Уханова Е. Б. «Корсунские» реликвии и крещение Руси // Христианские реликвии в Московском Кремле. М., 2000, с. 149.

Климента в Херсонесе было исполнением промысла Божия о народе русском. Реликвии Климента сравнивают с виноградной лозой, зревшей для русского народа⁶⁵. Однако в киевской земле традиция почитания святого Климента постепенно угасла после того, как мощи святого исчезли в пламени пожаров татаро-монгольского нашествия, как угасли и амбиции русских князей. Дольше о Клименте помнили в Новгороде, чему в немалой степени способствовал занимавший в XIII в. новгородскую кафедру архиепископ, носивший имя Климента⁶⁶. Интерес к святому проснулся, судя по памятникам иконописи, на рубеже XV–XVI вв.⁶⁷, то есть в тот период, когда вновь возросли амбиции русских правителей, отстаивавших право великого князя именовать себя царем, а Москву — Третьим Римом. При митрополите Макарии свод произведений, посвященных Клименту, помещается в Минеи Четьи, причем в заглавии к каждому из них подчеркивается, что он Римский патриарх, наследник престола апостола Петра⁶⁸. В новых исторических условиях XVI в., когда на православие активно наступала католическая церковь, имя Климента, папы Римского, вновь стало знаменем, провозглашавшим независимый от Рима исторический путь Русской церкви.

Особым смыслом воспоминания о Клименте были наполнены для Ивана Грозного. Напомним, что в богослужебных текстах, посвященных святому Клименту, перенесение его мощей из Херсонеса на Русь сравнивались не только с посмертным возвращением тел Иакова и Иосифа в землю обетованную, но и с Ковчегом Завета, обретенным царем Давидом и освящающим его право царствовать над народом Израиля⁶⁹. Хорошо известно, что современники нередко сравнивали Ивана Грозного с библейскими персонажами, в том числе и с провозгласившим себя царем Израиля Давидом. И сам Иван Васильевич IV и его книжники не могли не улавливать в песнопениях Службы святому Клименту

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Царевская Т. Ю. Образ святого Климента в Новгородском искусстве XIII в. // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. СПб., 1999, с. 260–270.

⁶⁷ В статье Т. Ю. Царевской приведены следующие примеры: Богоматерь Умиление с деисусом и избранными святыми (в том числе с Климентом), конец XV — начало XVI в., ГРМ; Климент Папа Римский. Начало XVI в. ГРМ.; Избранные святые (Никола, архидиакон Стефан, Власий, Климент Римский, Параскева Пятница и Анастасия) с Богоматерью Знамение. Вторая половина XV в. Псковский художественный музей; Климент папа Римский в житии. XVI в. ГЭ. См.: Царевская Т. Ю. Образ святого Климента в Новгородском искусстве XIII в.

⁶⁸ Великие Минеи Четьи митрополита Макария. Ноябрь. Дни 23–25. Вып. IX. Часть 2. Тетрадь 1. М., 1917.

⁶⁹ Уханова Е. Б. Служба святому Клименту папе Римскому, в контексте крещения Руси великим князем Владимиром, с. 149; Толстая Т. В., Уханова Е. Б. «Корсунские» реликвии и крещение Руси, с. 149–150.

аллюзии на современную историческую ситуацию. Для них было очевидно, что как некогда Ковчег Завета, водворенный в Иерусалиме, освятил собранный под рукой Давида Израиль, так под рукой первого венчанного царя собрался Новый Израиль — великое Московское царство, на заре своей истории освященное мощами святого Климента. Несмотря на то, что мощи этого некогда очень почитаемого всей Русью святого безвозвратно погибли, память о далеких событиях не угасла. В росписях лоджии события былинной эпохи Владимира были вновь пережиты как важнейшая веха исторического пути Русского царства.

В свое время О. И. Подобедова определила функцию росписи лоджии как эпиграф ко всей росписи Архангельского собора. Проведенный более подробный анализ подтверждает этот тезис. Роль эпиграфа принадлежит росписи не только потому, что в ней рассказывается о начальном моменте исторического пути Руси, но и потому, что в ее иконографической программе мощно заявлена тема Нового Израиля и Небесного Иерусалима, значительно более полно и многоаспектно разработанная в росписи княжеского собора-усыпальницы⁷⁰. Однако помимо функции эпиграфа к ансамблю фресок Архангельского собора она выполняет роль своеобразного пролога к стенописи Благовещенского собора. Мы не располагаем фактами, которые могли бы подтвердить единство замысла наружной декорации Архангельского и Благовещенского соборов. Однако если учесть последовательность восстановительных работ, предпринятых в Кремле после пожара 1547 г. (роспись Благовещенского собора — 1574–1581, роспись его галерей — 60-е гг., лоджия — предположительно 1562–1563, Архангельский собор — 1564–1565), то мысль об организации наружных росписей в пространство, объединенное общей концепцией, кажется вполне логичной.

В глубокой арочной нише над входом в Благовещенский собор помещена композиция на тему рождественской стихиры «Что Ти принесем». В классическом варианте эта иконография известна с XIII в. (восточный портик башни в сербском монастыре Жича). Ее смысловой центр — фигура Богоматери, сидящей на троне с Младенцем Христом на коленях. Представители земного и небесного мира прославляют ее и приносят дары Младенцу. В Жиче впервые эта композиция была трактована как сцена рождественской литургии, совершаемой сербским архиепископом в присутствии сербского короля и его придворных. Такая интерпретация была обусловлена тем, что в рождественских гимнах, исполнявшихся на службе в придворных императорских храмах, василевса прославляли как пастыря Нового Израиля и сравнивали с пастухами, поклонившимися

⁷⁰ Самойлова Т. Е. Княжеские портреты в росписи Архангельского собора. Иконографическая программа XVI в. М., 2004.

новорожденному Христу⁷¹. «Императорская идея», являющаяся «подтекстом» данной иконографии, по-видимому, и обусловила появление композиции «Что Ти принесем» в декорации княжеского храма. Однако смысловые акценты в ней расставлены совершенно иначе. Она значительно расширена введением новых персонажей (Сивилла, апостол Павел, Адам и Ева, благоразумный разбойник, пророк Аввакум, праведный Иосиф, Елизавета, Иоанн Предтеча и Закхей)⁷², но в ней отсутствует изображение литургического ритуала. Кроме того, композиция выходит за рамки отведенного ей поля и продолжается в зените и на откосах арки, где изображены Христос Великий Архиерей с двумя ангелами (зенит) и святые, шествующие поклониться Богоматери и Младенцу. Среди них ясно различимы не только фигуры святых князей Владимира, Бориса и Глеба, но и персонаж в русском царском облачении с короной на голове. Эти персонажи придают композиции новый смысл. Теперь это не богослужение в присутствии представителей земного рода, а образ Рая, Небесного Иерусалима, в пределы которого торжественно входят чины святости, изображенные на откосах арки⁷³. (Эта идея в наиболее законченном виде воплощена в иконе «Благословенно воинство Небесного Царя».)

В диалоге наружной декорации обоих соборов — Благовещенского и Архангельского — композиция «Что Ти принесем» противоположена композиции «Страшный Суд» в лоджии. Если первая есть вневременный литургический образ прославления Небесного Царя и Его Царства, то вторая — образ Второго пришествия Христова, завершающего земную историю. Корсунская история в росписи лоджии, как и изображения в ней русских князей, входят в поле воздействия образа Страшного Суда и воспринимаются как земные события, после которых должно последовать наступление вечного Царства Небесного Царя. В единое смысловое поле обе росписи «стягивает» мотив шествия. Он берет свое начало в последней композиции корсунского цикла в лоджии, изображающей несение христианского Ковчега Завета, гроба с мощами Климента, сопровождаемого русскими «сынами света», а развивается вторящим ему мотивом вхождения праведников в райские селения в росписи Благовещенского собора. Тема Ковчега Завета, который новый Израиль несет в свою обетованную землю, находит продолжение в декорации крыльца домового княжеского храма, где на южной стене изображено «Падение Иерихона»,

⁷¹ Джурнич В. И. Портреты в изображениях рождественских стихир // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура: Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973, с. 244.

⁷² Суслов В. В. Благовещенский собор в Московском Кремле // Памятники древнерусского искусства. СПб., 1908. Вып. 1, с. 12–13.

⁷³ Самойлова Т. Е. Тема царской и княжеской святости в росписях Благовещенского собора // Царский храм. Святые Благовещенского собора в Кремле. М., 2003, с. 25.

которое, как известно, произошло после семикратного обнесения вокруг города Ковчега Завета, открыв дорогу в Святую землю. Эта композиция, в основе которой также лежит мотив шествия, вводит зрителя в домовый храм русских государей, настраивая мысль входящего на восприятие храма как драгоценного ковчега принятой князьями от Византии и сохраненной в чистоте православной веры⁷⁴.

Оба княжеских храма — Благовещенский и Архангельский — «замыкают» Соборную площадь с южной стороны, служа торжественными «пропилеями», открывающими вход на главную площадь Кремля. С противоположной северной стороны ее «замковым камнем» является величественный Успенский собор. Грановитая палата и колокольня Ивана Великого ограничивают площадь с востока и запада. Все постройки образуют замкнутое со всех сторон пространство, которое в дни особых торжеств становилось местом совершения важнейших ритуалов московского двора. Монументальная живопись, украшавшая фасады кремлевских соборов, превращала площади в пространство, наделенное почти такой же степенью сакральной значимости, как и интерьеры самих храмов. Обращенный к площади южный фасад Успенского собора также был украшен живописью, выполненной еще во время правления Василия III (1513–1515)⁷⁵. Центральное прясло собора над аркатурно-колончатым поясом занимал образ Богородицы Владимирской — палладий Московского царства, а между колонками пояса, как столпы церкви и ее апостолы, были изображены святые русские епископы⁷⁶. После совершения в Успенском соборе ритуала поставления на великое княжение, а впоследствии — венчания на царство, русские самодержцы, словно из-под покровы Богородицы, выходили на площадь южными воротами. Наставляемые и осеняемые молитвами святителей московских, они начинали Путь своего царствования с шествия к Архангельскому собору. Здесь они знаменовались у гробов царских и, как бы пройдя вместе со своими прародителями путь истории своего народа, «сопровождаемые» образами святых князей, покидали усыпальницу и вступали под своды домового княжеского храма, который в этой уравновешенной и продуманной системе взаимодействия декорации фасадов знаменовал Святую землю, Рай, Небесный Иерусалим. Наружная роспись всех трех соборов оказывалась связанной тончайшими нитями «смыслов» и ассоциаций. Их взаимодействие образовывало единое ментальное пространство, наделенное значением Пути в высоком значении этого слова.

⁷⁴ Там же, с. 26.

⁷⁵ Качалова И. Я. Отчет о реставрации росписи XVII в. в западной паперти Успенского собора // ОПГФ музея «Московский Кремль». Ф. 20. 1980. Д. 24.

⁷⁶ Орлова М. А. Наружные росписи средневековых памятников архитектуры. Византия. Балканы. Древняя Русь. М., 1990, с. 211.

Tatiana Samoilova

State Museums of the Moscow Kremlin

THE WAY TO THE HOLY LAND.
THE KORSUN LEGEND IN THE FRESCOES
OF THE ARCHANGEL CATHEDRAL AND ITS DIALOG
WITH THE FAÇADE MURALS OF THE ANNUNCIATION
CATHEDRAL IN MOSCOW KREMLIN

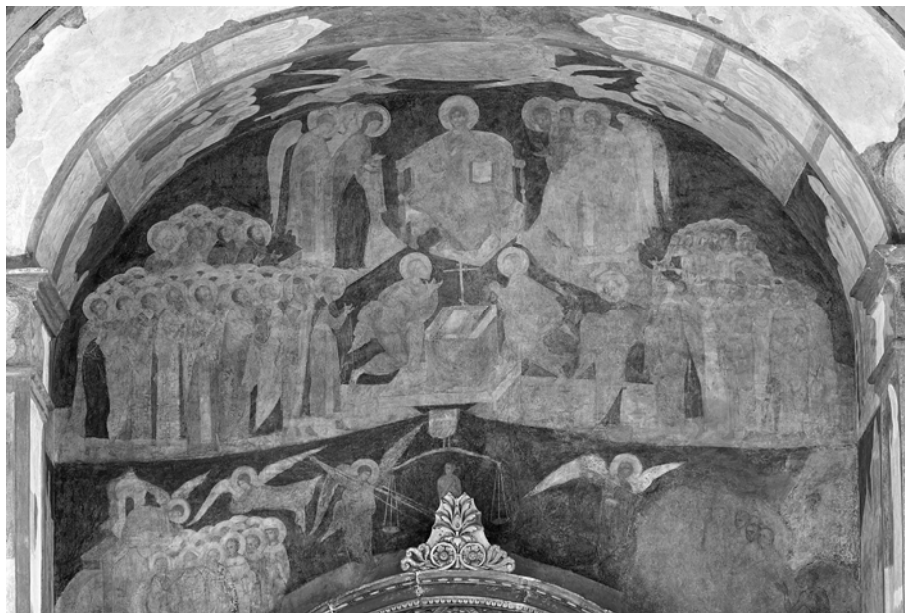
The main subject of this paper is the frescoes in the loggia of the Archangel cathedral in Kremlin. The frescoes were restored in 2005. And now we have an example of a very interesting monumental painting of Ivan the Terrible's time with its own ideological and literary program. The composition "The Last Judgment" occupies the eastern wall of the loggia. Russian painters of the XVI c. followed the ancient Byzantine and Balkan tradition of decoration of a narthex. They used a complicated iconographical variant and spread it not only on the wall, but also on the vault and the arc. In the compositions on the south and the northern walls, the so-called Korsun legend was illustrated. This legend deals with the history of the grand duke Vladimir, who captured Korsun, received baptizing and married a Byzantine princess. The legend was created in the middle of the XI c. Researchers emphasize that the subject of the legend is the way of receiving of tsar's force, tsar's power through the conquering of a kingdom and marrying princess. This theme was very actual for the first Russian tsar crowned in 1547. That's why the legend was often used in official documents to prove the juridical rights for tsar's title.

Analogues (relieves of Monomachov throne, frescoes of the Annunciation cathedral dated 1547–1551, miniatures of the Litsevoi Svod dated 1570s) give us the date of the creation of the frescoes of the loggia — between 1550s and 1570s. It is possible that they were painted some years before the main fresco ensemble of the Archangel cathedral (1564–1565).

The first composition of the Korsun cycle is "The choice of a faith". The main figure here is Vladimir on the throne. He is in emperor's vestments, which emphasize that Vladimir is an independent ruler like a Byzantine emperor. The next composition depicts the liturgy in Saint Sophia in Constantinople. In its central part we see a patriarch performing the Sacrament of Ordination on a deacon. Behind the patriarch is a group of Russian ambassadors, who have had an opportunity to be present at the liturgy in the most majestic church in the world. In the legend there is no an episode, depicting deacon's consecration. Perhaps the scene was composed to demonstrate the idea that a nativity of Russian church hierarch in Constantinople. After this composition follows "Korsun capture", and here we can see not the battle,

but duke's troops parade and inhabitants of Korsun, meeting Vladimir with gifts. Next subject deals with Vladimir's blindness, which suddenly struck him, and with Byzantine princess, his bride, persuaded him to be baptized. It is interesting, that the princess was painted with halo, because her role in the legend was remarkable: she was native transmitter of a real royalty for Russian duke. But in the legend it was stressed, that the Byzantine princess was captured by Vladimir. So she was really a trophy and a symbol of Vladimir's prowess. At the same time duke's healing by the wise maiden is a well known fairy motif, used in the legend about Peter and Phevronia, created during the time of Ivan the Terrible. The princess like Phevronia, was victorious over Vladimir's infatuation by her purity and she opened him the way to baptizing. The next scene "Vladimir's Baptizing" was composed of two episodes. It doesn't follow the literary source exactly. Here there are no figures of princess and Constantinopolitan hierarchs; only one episcope acts in the ritual. But the second episode of Vladimir's beneficiation by episcope is in the focus of attention. Vladimir was painted with the crown on his head and his figure corresponds to the figures of Abraham and Isaac in the composition "The Last Judgement". The patriarchs' eyes look at Vladimir. This peculiarity unites Korsun cycle and "The Last Judgment" at the special sacral sphere: biblical sainthood of Vladimir and his right to be a citizen of the Heavenly Jerusalem. In the composition "The baptizing of Kiev by the relics of saint Kliment of Rome", the name of Kliment was of great importance for Ivan the Terrible. He knew very well liturgy poems devoted to Kliment. In these poems the translation of Kliment's relics from Cherson to Kiev was compared with the return to the Holy Land, sacred the tsar David's right to reign under Israel. Indeed, Ivan the Terrible saw in these praying allusions on the modern history situation. That was he the new tsar David and Moscovia was a really the New Israel.

The theme of the New Israel and the New Jerusalem connects the monumental painting of the loggia with the frescoes in the niche above the entrance of the Annunciation cathedral, situated opposite the Archangel cathedral. Here we can see the composition, created according to one of the poems of the Christmas liturgy. Here angels and numerous personages — citizens of New Jerusalem — are painted adoring the Virgin and the Child. We see here the dialog of the frescoes of the Archangel and the Annunciation cathedrals. This dialog creates the mental sacred sphere with the meaning of the Way in the highest meaning of the word.



1. Страшный суд. Лоджия Архангельского собора. Восточная стена. 60-е годы XVI в.



2. Страшный суд. Фрагмент



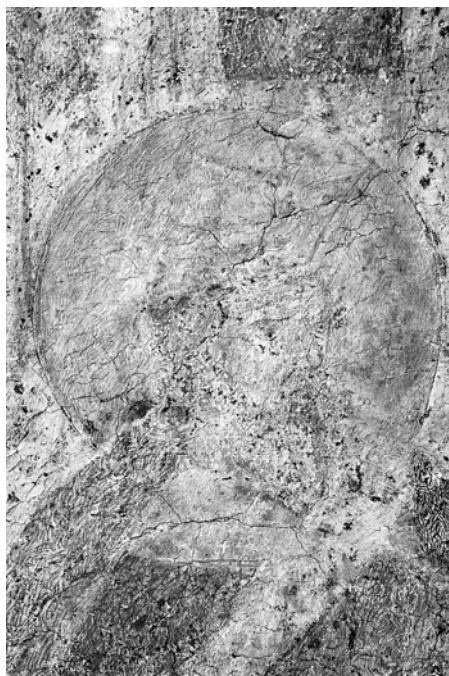
3. Души праведный в руке Божьей. Фрагмент композиции «Страшный суд»



4. Христос-судия из композиции «Страшный суд»



5. Выбор веры. Северная стена. 3 ярус



6. Князь Владимир. Фрагмент композиции «Выбор веры»



7. Обряд рукоположения в святой Софии. Южная стена. 3-й ярус



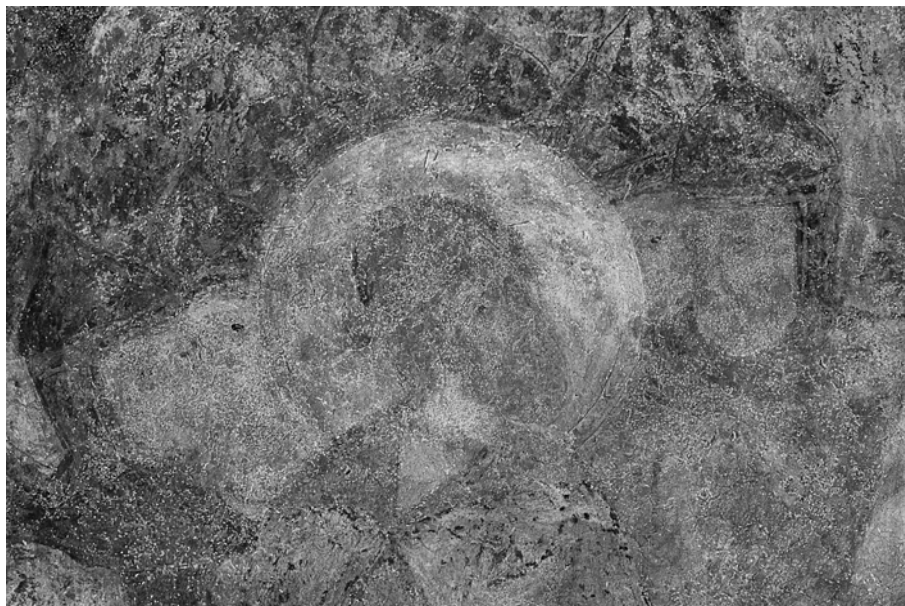
8. Обряд рукоположения. Фрагмент



9. Русские послы. Фрагмент композиции «Обряд рукоположения в святой Софии»



10. Взятие Корсуни. Северная стена. 2-й ярус



11. Князь Владимир. Фрагмент композиции «Взятие Корсуни»



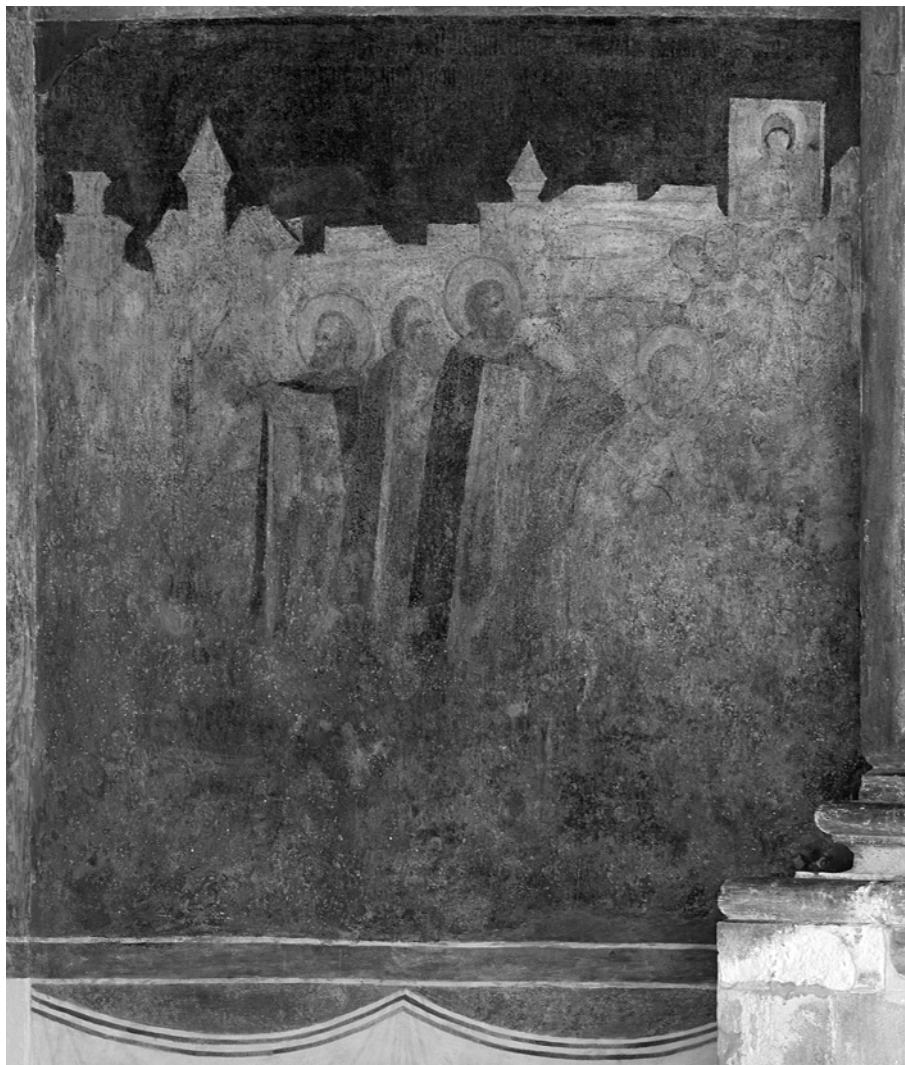
12. Воины князя Владимира. Фрагмент композиции «Взятие Корсуни»



13. Исцеление от слепоты князя Владимира. Южная стена



14. Крещение Владимира. Северная стена, 1-й ярус



15. Крещение Руси мощами святого Климента. Южная стена. 1-й ярус