

## РОЛЬ ГОСУДАРСТВА И ЦЕРКВИ В РАЗВИТИИ РУССКОГО ИСКУССТВА XVII В.

Роль государства и Церкви можно без преувеличения назвать определяющей для искусства Древней Руси на всех этапах его развития. Прежде всего княжеская власть и Церковь стояли у истоков нового типа русской культуры, начавшей формироваться после крещения Руси. Благодаря принятию христианства, инициированному князем Владимиром Святославичем, а также последовательному насаждению культуры и искусства византийского образца, стала возможной их адаптация, предопределившая культурное, а во многом и социально-политическое, развитие Руси вплоть до наших дней. На долю светской и церковной власти выпало обеспечение русских земель эталонными произведениями нового, т.е. христианского, логосно-гуманизированного искусства. Этот ряд эталонов-архетипов начался с Десятинной церкви князя Владимира и продолжился домонгольскими городскими и монастырскими соборами, мозаиками и росписями приезжих греков, работами византийских ювелиров.

Основа, заложенная в Киевской Руси, позднее устойчиво сохранялась в любых условиях, причем гарантом ее стабильности выступали Церковь и государственная власть. Охранительная роль этих институтов хорошо известна и изучена. Она наиболее полно проявляется и обладает особой важностью в кризисные эпохи, отмеченные вторжениями извне и угрозами в конечном счете самому существованию нации (татаро-монгольское иго, интервенция Смутного времени). В эти времена национальное сознание может фактически заменяться конфессиональным, а государственная власть превращается в символ нации<sup>1</sup>.

Значительно меньше внимания привлекала инновационная роль государства и Церкви в Древней

Руси. Средневековая культура вообще склонна к стагнации, которая субъективно выступает как «суперстабилизация», т.е. как положительное качество. Нежелание перемен в принципе естественно для любого общества как структуры, стремящейся к самовоспроизведению, но в средневековой Руси это нежелание усиливалось рядом факторов. Большую роль играли общий для Средневековья эсхатологизм, а также ригидность психологического стереотипа славян – оседлого земледельческого народа. Несомненно, как самостоятельный фактор следует рассматривать вторичность русской христианской культуры по отношению к византийской. Эта вторичность, в отличие от современных представлений о ней, осознавалась как благо: получив веру, обряды и связанные с ними культурные феномены из первых рук (т.е. из первой христианской империи), Русь обрела истину, которую оставалось только хранить в неизменном виде.

Показательна в этом плане история литургических справ (унификации) в Русской Церкви, исследованная А. Пентковским<sup>2</sup>. Он писал: «Сопоставляя развитие литургической традиции в Византии и на Руси, следует отметить, что в византийской традиции (оригинале) богослужение развивалось достаточно плавно... Внутреннее развитие традиции-реплики (*русской литургической традиции*. – *Авт.*) принципиально отличалось от развития традиции-оригинала, поскольку новые тексты создавались главным образом в традиции-оригинале и переносились в традицию-реплику при реформировании последней. Традиция-оригинал развивалась непрерывно (для достаточно больших периодов времени), тогда как традиция-реплика – скачкообразно (от реформы к реформе)». Автор

<sup>1</sup> См.: Анненков В.И., Лаптев В.Б., Сергеев Н.А. Национальная безопасность России (геополитические и военно-политические аспекты). М., 2005; Анненков В.И., Шмидт В.В. Московско-Ромейское царство: становление национально-государственной безопасности России // Патриарх Никон: Стяжание Святой Руси – созидание государства Российского / Сост. и общ. ред. В.В. Шмидта, В.А. Юрчёнкова: В 3 ч. Ч. II: Исследования. М., 2009; Меньщиков А.А., Рыбаков Ю.М., Шмидт В.В. Внешняя политика Русского Царства в XVII в. // Там же.

<sup>2</sup> См.: Пентковский А. Литургические реформы в Русской Церкви и их характерные особенности // Журнал Московской Патриархии. 2001. № 1.

выделяет три таких «реформы»<sup>3</sup>: преп. Феодосия Печерского (введение Студийско-Алексиевского устава), митрополитов Московских Алексия и Киприана (введение константинопольской редакции Иерусалимского устава) и Патриархов Никона и Иоакима (современная редакция Иерусалимского устава).

Все sprawy-«реформы» проводились наиболее авторитетными на тот момент представителями Церкви и внедрялись как духовенством, так и светской властью, находя отражение в искусстве. А. Пентковский полагает, что строительство по образцу Успенского собора Киево-Печерского монастыря городского собора в Ростове князем Владимиром Мономахом, а в Суздале – князем Юрием Долгоруким «сопровождалось и воспроизведением богослужбной традиции, с этим образцом связанной». С реформой митрополитов Алексия и Киприана О.Г. Ульянов соотносил строительство в 1404 г. знаменитой часозвони на княжеском дворе за кремлевским Благовещенским собором. Ее автором был афонский монах Лазарь Сербин. При отправлении богослужения по Иерусалимскому уставу, принятому на Афоне, важную роль играет точный отсчет времени, обеспечиваемый часами; отсюда возникла потребность в часозвони, ставшей первым сооружением такого рода на Руси<sup>4</sup>.

Некоторые исследователи полагают, что русский высокий иконостас, появившийся в те же годы, был введен в употребление митрополитом Киприаном. Отметим, что первый или один из первых высоких иконостасов был установлен в великокняжеском домовом храме – Благовещенском соборе.

История неоспоримо показывает, что новации, даже подготовленные внутренним развитием русской культуры, всегда артикулировались и внедрялись представителями высшей светской и духовной власти. Это объяснялось не только вертикально-иерархической организацией культуры Средневековья, имевшей сакральную подоснову,

но и прерогативой власти на любые значимые преобразования. Безусловно, только Великий Князь мог пригласить итальянцев для возведения Московского Кремля: помимо наличия денег и дипломатических связей, он должен был взять на себя ответственность за допуск к строительству (и вообще за допуск на территорию Русского государства) иноземцев и иноверцев, а также за конкретные результаты их деятельности.

Надо признать, что Иван III успешно справился с возложенной на себя задачей: все итальянские кремлевские постройки удачно вписались в русскую архитектуру и сыграли предназначенную им роль. Показательный материал в отношении культуртрегерской миссии власти дает также эпоха Ивана Грозного и митрополита Макария с лавинообразным расширением круга сюжетов и тем как светского (летописный Лицевой свод), так и церковного искусства. Тогда, в частности, в русскую иконопись впервые попали детали или композиции, заимствованные из западноевропейских гравюр<sup>5</sup>. Известна роль Царя в санкционировании явно «чужих» элементов живописи на Стоглавом соборе. Историки архитектуры обращали внимание на программно-«нездешние» особенности главной постройки царствования Ивана Грозного – собора Покрова на Рву, – объясняя это связью с идеей Иерусалима<sup>6</sup>.

Если посмотреть под этим углом зрения на культуру XVII в., то в 20–30-х гг. союз государства и Церкви, олицетворенный дуумвиратом Царя Михаила Романова и его отца Патриарха Филарета, был направлен преимущественно на охранительство и реставрацию. Однако в связи с необходимостью утверждения новой династии на европейском поле существовала и потребность в новациях, которые свидетельствовали бы о равенстве Романовых с другими европейскими царствующими домами.

В правление Михаила Феодоровича наглядными знаками таких новаций стали заказ государственным

<sup>3</sup> Слово «реформа» в данном случае употребляется в смысле обрядово-текстовой кодификации, уточнения строя чинопоследований, а не реформирования самого строя, порядка и содержания Литургии.

<sup>4</sup> См.: Ульянов О.Г. Влияние Святой горы Афон на особенности почитания Святой Троицы при митрополите Киприане (к 600-летию преставления святителя) // Человек верующий в культуре Древней Руси: Мат-лы международной конференции: СПбГУ, 5–6 декабря 2005 г. СПб., 2005. С. 88–100.

<sup>5</sup> См.: Неволлин Ю.А. Новое о кремлевских художниках-миниатюристах XVI в. и составе библиотеки Ивана Грозного // Советские архивы. 1982. № 1. С. 68–70.

<sup>6</sup> См.: Баталов А.Л., Вятчина Т.Н. Об идейном значении и интерпретации иерусалимского образца в русской архитектуре XVI–XVII вв. // Архитектурное наследие. 1988. № 36. С. 22–42.

ных регалий («Большого наряда») и строительство некоторых зданий в Московском Кремле. Как регалии, так и постройки были выполнены руками иноземцев. Мастера «золотого дела Немецкой палаты», выделившейся в 1624 г. вместе с приказом Золотых дел из царской ювелирной мастерской, приезжие иноземцы, в том же году изготовили для Царя Михаила Романова «корону золоту с камнем». В архиве сохранилось описание этого венца, сделанное в 1642 г.: «Нижняя часть венца была разделена на четыре части поперечными дугами с драгоценными камнями. Завершали этот головной убор три короны, поставленные одна на другую»<sup>7</sup>. Так как эта «корона» оказалась слишком тяжелой (она весила более 11 фунтов, т.е. около 4,5 кг), в 1627 г. те же мастера сделали более легкий венец аналогичного вида, убрав с него одну из корон. Он сохранился до наших дней и по форме представляет собой традиционную княжескую шапку, не вполне органично завершенную двумя ажурными коронами. Их «фряжская» природа была вполне очевидна, почему венец иногда называли «фряжской шапкой»<sup>8</sup>.

Почему была предпринята модификация исконного головного убора русских Князей и Царей? М.В. Мартынова, исследовавшая комплекс регалий первых Романовых, отметила, что Михаилу Федоровичу особенно важно было получить международное признание, поскольку на титул «Государя всея Руси» претендовал Польский Король Владислав IV<sup>9</sup>. Поэтому в состав главной регалии включили общепринятую в Европе эмблему верховной власти. Преемственность Романовых по отношению к династии Рюриковичей манифестировалась через

венчание шапкой Мономаха; для европейских же венценосцев шапка выглядела низкостатусным и «варварским» убором<sup>10</sup>. Несколько странный гибрид русской шапки с западноевропейской короной, изготовленный по особому заказу, отвечал идее, высказанной Филаретом Никитичем при поставлении его на Патриаршество в 1619 г., – о будущем «всеенском царстве» Царя Михаила<sup>11</sup>.

В том же 1624 г. производились работы на Фроловской башне Кремля, построенной в 1491 г. итальянцем Пьетро Антонио Солари. В литературе обычно указывается, что автором часового механизма и надстройки в виде увенчанного шатром вытянутого восьмерика на двухступчатом четверике был англичанин Христофор Галовой, работавший вместе с русским мастером Баженом Огурцовым. Однако архивные документы не упоминают имени Огурцова, хотя содержат указание на еще одно лицо, причастное к строительству, – англичанина Вилима Графа<sup>12</sup>. Возможно, именно он, а не часовщик Галовой, проектировал собственно архитектурную часть. Во всяком случае нет сомнений, что проект надстройки принадлежал иностранному зодчему (аркбутаны, пинакли, скульптура, резьба деталей и пр.). А ведь эта башня служила главными воротами Кремля и в определенном смысле лицом русской столицы!

Почти одновременно с реконструкцией Фроловских ворот у Петроковой звонницы при Иване Великом делали новую пристройку для колоколов, получившую название Филаретовой. Она имела важное идейное значение, поскольку возводилась в благодарность за возвращение Патриарха Филарета из польского плена. На строительстве новой

<sup>7</sup> См.: Селезнева И.А. Золотая и Серебряная палаты: Кремлевские дворцовые мастерские XVII века. Организация и формы производства, творческие процессы, обучение мастеров. М., 2001. С. 55; Забелин И.Е. Дополнения к Дворцовым разрядам, собранные И. Забелиным. Ч. 1. М., 1882. Стлб. 368; Мартынова М.В. Царские венцы первых Романовых // Искусство средневековой Руси: Мат-лы и исслед. Гос. ист.-культур. музея-заповедника «Московский Кремль». Вып. 12. М., 1999. С. 299.

<sup>8</sup> См.: Мартынова М.В. К вопросу об атрибуции регалий Царя Михаила Федоровича // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1981. Л., 1983. С. 392–403; Древности Российского государства. М., 1849. Отд. 2. С. 6.

<sup>9</sup> В 1610 г. бояре, оппозиционные Царю Василию Шуйскому, пригласили на Царство польского Королевича Владислава, которому присягнула часть москвичей. На этом основании Владислав претендовал на русский престол вплоть до заключения «вечного мира» с Россией в 1634 г.

<sup>10</sup> По мнению Н.В. Жилиной, шапка Мономаха была изготовлена в Византии в XIII в. и имела митрообразную форму, но с утратой нижних пластин приобрела вид русского колпака (см.: Жилина Н.В. Шапка Мономаха: Историко-культурное и технологическое исследование. М., 2001. С. 204). Однако ряд исследователей придерживается мнения об исполнении шапки Мономаха в золотоордынских мастерских.

<sup>11</sup> Собрание Государственных грамот и договоров. М., 1822. Ч. 3. С. 200–201.

<sup>12</sup> См.: Бусева-Давыдова И.Л. «Свои» и «чужие» на переломе эпох: Иноземные зодчие в Москве первой половины XVII в. // Архитектура в истории русской культуры. Вып. 6: Переломы эпох / Отв. ред. И.А. Бондаренко. М., 2005. С. 110–114.

«колокольницы», которую один исследователь назвал «готической кампанилой», работал еще один англичанин – палатный мастер Джантолер (Джон Талер)<sup>13</sup>. Он же построил церкви св. Екатерины и Сретения в Кремлевском дворце и, возможно, был причастен к проектированию верхних этажей наиболее нетрадиционного дворцового здания XVII в. – Теремного дворца. В связи со строительством (1636–1637) упоминаются подмастерья каменных дел Бажен Огурцов, Антипа Константинов, Трефил Шарутин и Ларион Ушаков. Однако обилие новых для русского зодчества форм и выраженная тектоничность фасадного декора дворца заставляют предположить, что его замысел принадлежал иноземцу. Трудно сказать, был ли им Талер, последние сведения о котором относятся к 1629 г., или Христофор Галовой. Не исключено также, что в строительстве принимал участие Христофор Христофоров, в 1644 г. украсивший резьбой ворота Печатного двора<sup>14</sup>, – в случае, если он не был одним лицом с Христофором Галовеем и не являлся или тезкой, или сыном последнего. Как бы то ни было, архитектура Теремного дворца неоспоримо свидетельствует о руке иноземного зодчего (или хотя бы резчика).

Параллельно с перечисленными мастерами в России первой половины XVII в. активно работали иноземные инженеры-фортификаторы, приглашенные по инициативе Царя и с санкции Патриарха. С 1621 по 1630 г. в документах фигурирует «англинской земли немчин» горододелец Вилим Томосов<sup>15</sup>. В 1623 г. прибыл голландец, городской мастер Кузьма Демушерон, а в 1634 г. пожалован за приезд его сын «Ондрей Кузьмин сын Демушарон», которому велено было быть в инженерах<sup>16</sup>. В 1626 г. впервые упоминается «городовой и подкопный

мастер, Цесарской земли немчин» по имени Иван, который был пожалован 18 сентября 1628 г. за то, что он «зделал город Волок»<sup>17</sup>.

В феврале 1631 г. в Москву приехал голландец, «городового земляного дела горододелец» Ян Корнелий фон Роденбург. Получая месячный оклад в 50 рублей, он в 1632 г. изготовил «земляного города образец» и построил по нему частично сохранившуюся до сих пор земляную крепость в Ростове Великом. В 1635 г. он много работал на засечной черте в Тульской, Веневской и Каширской засеках – на безлесных участках, где необходимы были земляные укрепления. Наиболее интересным из них являлись Грабороновы ворота и Завитай под Тулой, в возведении которых участвовал голландский инженер Краферт<sup>18</sup>. В том же году, что и Роденбург, приехали Юст Матсон, «городовой смышленник», вскоре уже трудившийся над восстановлением новгородских укреплений (1632), и «Цесарские земли горододелец» Хриштоп Дальгамер<sup>19</sup>. В 1634 г. упоминается еще один городской мастер, «голландские земли немец» Кашир (Каспар) Фанбатен<sup>20</sup>.

Земляные укрепления были новым словом европейской фортификации. Именно центральная власть оценила их качества и способствовала внедрению на русской почве, в то время как заказчики мелкого масштаба предпочитали устаревшие каменные крепости. Так, монахи Кирилло-Белозерского монастыря отказались от земляных укреплений горододельца Жана де Грона (Антон Алексеевича Грановского) и попросили разрешения у Алексея Михайловича возводить стены как в Троице-Сергиевом монастыре. Царь прислушался к пожеланию монастырских властей, но не исключено, что разрешение было дано потому, что стены Троице-Сергиевой обители также строились по

<sup>13</sup> См.: Архитектура в истории русской культуры. Вып. 6: Переломы эпох. С. 115–117; *Кавельмахер В.В.* Большие благовестники Москвы XVI – первой половины XVII в. // Колокола: История и современность: 1990. М., 1993. С. 101.

<sup>14</sup> См.: *Румянцев В.Е.* Древние здания Московского Печатного двора. М., 1869. С. 29. Прим. 44.

<sup>15</sup> См.: *Забелин И.Е.* Указ. соч. Стлб. 273, 369, 406, 487, 554, 617.

<sup>16</sup> См. там же. Стлб. 411, 858–859.

<sup>17</sup> См. там же. Стлб. 431, 487, 537, 554.

<sup>18</sup> См.: Акты исторические, собранные и изданные Археографической комиссиею. Т. IV. СПб., 1842. № 14; Русское градостроительное искусство: Градостроительство Московского государства XVI–XVII веков. М., 1994. С. 62.

<sup>19</sup> См.: Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археографической экспедицией Имп. Академии Наук. Т. III. СПб., 1836. № 201 (далее: Акты, собранные в библиотеках и архивах...); *Ласковский Ф.Ф.* Материалы для истории инженерного искусства в России: Опыт исследования инженерного дела в России до XVIII столетия. Ч. I. СПб., 1858. С. 260.

<sup>20</sup> См.: *Забелин И.Е.* Указ. соч. Стлб. 859.

проекту иноземца, «палатного мастера» из Страсбурга Иоганна Кристлера<sup>21</sup>.

Таким образом, даже в «послесмутное» время, проникнутое духом реставрации и консерватизма, власть продолжала осуществлять необходимые нововведения, причем не только утилитарные (строительство крепостей), но и знаковые (перестройка зданий Кремлевского ансамбля). В царствование Алексея Михайловича, особенно после воссоединения Левобережной Украины с Россией и успешной русско-польской войны 1654–1656 гг., охранительные тенденции в значительной степени уступили приоритет инновационным. При этом происхождение, характер, механизм, в конечном счете масштаб внедрения новаций оказались существенно отличными от присущих предшествующим эпохам. В этом заключается парадокс особого свойства. От второй половины XVII в. не дошло ни одного имени иноземного зодчего, не считая редких фортификаторов. Живописцы-иноземцы в Оружейной палате также были немногочисленны: с 1643 по 1655 г. там работал единственный портретист Иоганн Детерсон, затем его сменил Станислав Лопуцкий, кстати, высоко ценимый Патриархом Никоном (Святейший пожаловал Лопуцкому на свадьбу в 1657 г. 10 рублей, что равнялось месячному корму мастера).

Все царские иконописцы второй половины 50–60-х гг., периода, когда зародился и расцвел «стиль Оружейной палаты», были русскими; иноземцы не имели никакого отношения к их обучению<sup>22</sup>. В то же время и архитектура, и живопись второй половины XVII в. заметно более затронуты новшествами, нежели предшествующее русское искусство. Не значит ли это, что государство и Церковь утратили монополию на введение новаций, которые обеспечивались теперь деятельностью частных лиц?

Действительно, в литературе иногда приводятся сведения об инициативе представителей придворных кругов и посада, которая или опережает нововведения Царя и Патриарха, или даже проти-

воречит позиции властей. Так, существует мнение, что западноевропейские гравированные издания стали служить образцами для русских иконописцев благодаря известной семье московских купцов Никитниковых: якобы один из членов этой семьи приобрел в Архангельске только что вышедшую в Амстердаме иллюстрированную Библию Пискатора (1650) и передал ее художникам, работавшим над росписью церкви Троицы в Никитниках<sup>23</sup>. Вместе с тем широко известен факт запрета и уничтожения «фряжских» икон Патриархом Никоном, а в дальнейшем запрет «фряжских листов» Патриархом Иоакимом<sup>24</sup>, т.е. налицо борьба высшего духовенства с новыми веяниями в искусстве, зародившимися в демократической среде.

Гипотеза о привозе Библии Пискатора внуком Григория Никитникова, служившим в Архангельске, оказалась несостоятельной: фрески церкви Троицы в Никитниках написаны по другой Библии (Петера ван дер Борхта), вышедшей в 1639 г.<sup>25</sup> Большое количество зеркально перевернутых по отношению к гравюрам композиций, что далеко не всегда объяснимо художественными соображениями, наводит на мысль о том, что художники имели в руках не саму Библию Борхта, а прориси с нее. Это заставляет усомниться в наличии Библии у заказчиков росписи. В любом случае невозможно представить, чтобы православный московский купец дал по собственному почину православным же художникам «латинскую» книгу для росписи храма. Ее употребление в качестве образца должно было опираться на прецедент, который, скорее всего, имел место в царском обиходе. Логично предположить, что иллюстрированная Библия попала в царскую библиотеку, например, в виде дара европейского посольства или частного лица, а затем (безусловно, с санкции Патриарха) была употреблена при росписи какого-либо из домовых кремлевских храмов. Эта гипотеза представляется тем более вероятной, что, по наблюдениям Т.Л. Никитиной, стенные росписи зародились в XVII в. как

<sup>21</sup> См.: Архитектура в истории русской культуры. Вып. 6: Переломы эпох. С. 119.

<sup>22</sup> См.: Павленко А.А. Живописное и иконописное дело в Оружейной палате во второй половине XVII в. // Новодевичий монастырь в русской культуре: Мат-лы науч. конференции: Труды Гос. Исторического музея. Вып. 99. М., 1998. С. 191.

<sup>23</sup> См.: Овчинникова Е.С. Церковь Троицы в Никитниках: Памятник живописи и зодчества XVII века. М., 1970. С. 129.

<sup>24</sup> Патриаршая окружная грамота о запрещении печатать на бумажных листах изображение святых и торговать немецкими печатными листами с такими же изображениями // Акты, собранные в библиотеках и архивах... Т. IV. № 200. С. 254–256.

<sup>25</sup> См.: Бусева-Давыдова И.Л. Новые иконографические источники русской живописи XVII в. // Русское искусство позднего Средневековья: Образ и смысл. М., 1993. С. 190–206.

элитарное искусство и создавались на первом этапе почти исключительно по царским заказам.

Обратимся вновь к известному эпизоду с публичным уничтожением икон франкского письма Патриархом Никоном. По словам греческого архиерея Павла Алеппского, летом 1654 г., в отсутствие Царя, отправившегося на войну с Польшей, Патриарх повелел собрать и доставить к нему все иконы, «кои некоторые из московских иконописцев стали рисовать по образцам картин франкских и польских». Образа были изъяты отовсюду, в том числе из домов государственных сановников, и Первосвятитель, как сообщает Павел Алеппский, собственноручно выколол на них глаза, «после чего стрельцы, исполнявшие обязанности царских глашатаев, носили их по городу, крича: “Кто отныне будет писать иконы по этому образцу, того постигнет примерное наказание”»<sup>26</sup>.

В марте 1655 г. Патриарх вернулся к теме «фряжских» икон. Прочитав в Успенском соборе положенную на день Торжества Православия Беседу св. Иоанна Дамаскина о святых иконах, он «велел принести иконы старые и новые» и «много говорил о том, что такая живопись, какова на этих образах, недозволительна. При этом он сослался на свидетельство нашего владыки Патриарха (Макария, Патриарха Антиохийского. – *Авт.*) и в доказательство незаконности новой живописи указывал на то, что она подобна изображениям франков... Никон брал эти образа правой рукой один за другим, показывал народу и бросал их на железные плиты пола, так что они разбивались, и... всякий раз при этом восклицал: “Эта икона из дома вельможи такого-то, сына такого-то”, т.е. царских сановников”»<sup>27</sup>.

Может показаться, что Патриарх выступил здесь как ярый «охранитель» против придворных «новаторов». Однако в таком случае становятся совершенно непонятными обвинения протопопа Аввакума, многократно цитировавшиеся разными авторами: «Есть же дело настоящее, пишут Спасов образ Еммануила: лице одутловато, уста червленая, власы кудрявыя, руки и мышцы толстые, персты

надутые, тако ж и у ног бедра... толстыя, и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лише сабли той при бедре не написано». Показательно, что Аввакум считал Патриарха Никона не просто любителем, но основоположником подобной живописи: «А все то кобель борзой Никон, враг, умыслил, будто з живья писать, устрояет все по-фряжскому, сиречь по-немецкому»<sup>28</sup>. Невероятно, чтобы Аввакум не знал о «показательных процессах» Никона над «франкскими» иконами. Столь же невероятно, чтобы протопоп клеветал на Патриарха: безусловно, Аввакум был тенденциозен, но неизменно придерживался фактов. Как же объяснить это противоречие? Какую иконопись предпочитал и какую осуждал Патриарх?

Отметим, что знаменитый художник Оружейной палаты Иосиф Владимиров категорически отвергал мнение «вредоумного» оппонента архидьякона Ивана Плешковича о том, что Никон будто бы не приемлет живописных икон. Патриарх, по словам Иосифа, разбирается в качестве живописи и борется с «грубыми и неистовыми» иконами, «а истоваго живописания не отлагает»<sup>29</sup>. «Неистовыми» – значит «неистинными», написанными «не по отеческому преданию с папезскаго и с латынского перевода»<sup>30</sup>. Слово «перевод» в данном случае употреблено в его точном иконописном значении – прорись. Именно в середине XVII в. началось триумфальное шествие по России западноевропейских иконографических образцов в виде отдельных листов и сборников гравюр, а изредка, очевидно, и картин на религиозные темы. Патриарх Никон боролся с тем же, с чем впоследствии и Патриарх Иоаким: «Пресвятую Богородицу, уже обрученную мужу Иосифу Праведному, и Христа Иисуса родившую, онии еретики пишут, непокровенну главу, и власы украшенну, и многих святых жен непокровенными главами, и мужей своестранскими обличиями. В греческих же переводах, и российских старых, таковым подобием не обретешася»<sup>31</sup>. В этом с ними был солидарен и протопоп Аввакум, упоминая беременную Бого-

<sup>26</sup> См.: Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архиереем Павлом Алеппским. М., 2005. С. 357.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> См.: Сочинения Аввакума // Памятники литературы Древней Руси: XVII век. Кн. 2. М., 1989. С. 418.

<sup>29</sup> «Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу» // Древнерусское искусство: XVII век. М., 1964. С. 55.

<sup>30</sup> См.: *Гиббенет Н.А.* Историческое исследование дела Патриарха Никона. Ч. II. СПб., 1884. С. 475.

<sup>31</sup> Цит. по: Подлинник иконописный / Изд. С.Т. Большакова; под ред. А.И. Успенского. М., 1998 (репринт). С. 9.

родицу в «Благовещении»: «...яко же фрязи пишут чреватую, брюхо по колени висит»<sup>32</sup>.

Итак, по нашему мнению, Патриарх Никон выступал против католической иконографии и то лишь в той части, которая *содержательно* противоречила русской традиции. Непокровенная глава Богородицы для русского человека выглядела абсолютно недопустимой не просто из-за несоответствия некоей иконографической схеме, но из-за комплекса представлений, связанных с непристойностью и опасностью непокрытых женских волос. «Своестранские» одежды святых шли вразрез с запретом на ношение иноземного платья. Кстати, возможно, что ссылка на «картины фряжские и польские» и «изображения франков» подразумевала именно изображение святых в иноземном платье, как персонажей европейских картин или портретов. А изображение беременной Богородицы в «Благовещении» расценивалось как кощунство: ведь Непорочное Зачатие произошло «через слышание» в самый момент Благовещения, и Богородица затем носила Младенца во чреве девять месяцев. Следовательно, признаки беременности никак не могли обнаружиться в первый же день Ее чревоношения.

О художественных вкусах Святейшего Никона в области иконописи можно судить на основании некоторых произведений. В первую очередь это заказанная собственно Патриархом икона Господа Вседержителя с припадающими святителем Филиппом и Патриархом Никоном (1657, музей «Новый Иерусалим»). Она была написана в Москве и безусловно входит в число «живоподобных» произведений лучших иконописцев Оружейной палаты<sup>33</sup>. Лик Спасителя исполнен объемно, в той технике многослойной плавки с сильной разбелкой верхних слоев, которая использовалась художниками «ушаковского» круга. Аналогично написаны лики Богородицы Одигитрии и Спаса Нерукотворного на иконах из Воскресенского Но-

воиерусалимского монастыря, датируемых третьей четвертью XVII в. (Музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева; живопись сохранилась фрагментарно)<sup>34</sup>.

Н.Н. Чугреева предполагает, что заказ «Нерукотворного Образа» исходил от Патриарха Никона<sup>35</sup>. Для Святейшего Никона работал иконник Гавриил Афанасьев Кондратьев: в 1657 г. ему было доверено, в частности, писать иконы для благословения семейства Государя Патриархом на праздник Пасхи. Поскольку в 1659 г. Кондратьев исполнил «живоподобный» образ «Благовещение с Акафистом» для церкви Троицы в Никитниках вместе с Симоном Ушаковым и Яковом Казанцем<sup>36</sup>, можно заключить, что его работы для Патриарха были выполнены в той же манере.

Особенно интересна для нашей темы икона-мощевик «Усекновенная глава св. Иоанна Предтечи», датированная 28 сентября 1666 г. и находившаяся в Архангельском соборе Московского Кремля (сейчас – в фондах музея-заповедника «Московский Кремль»). В надписи на лицевой стороне иконы сказано: «Бысть ей в вечное благословение ныне же дни ради рождества и благородного царевича и великаго князя Иоанна Алексеевича, Крестителя Христова Иоанна ново глава его вапными писмены воображается... и благородному царевичу Иоанну в вечное благословение подносится». Именно о ней идет речь в письме Патриарха Никона к Царю Алексею Михайловичу, написанном в сентябре 1666 г. Святейший благодарит за деньги, пожалованные по случаю рождения царевича Ивана Алексеевича, и сообщает о посылке ответного дара – иконы с вложенной частицей крови св. Иоанна Предтечи. По словам Патриарха, он не обрел «в нищих своих вещех» ничего достойного, «и помывши трудами своима чтити паче нежели златом и серебром и камней честных имущаго сих, и написав икону святаго славнаго Пророка и Предтечи Крестителя Господня Иоанна, отсеченную главу его; и мало

<sup>32</sup> Сочинения Аввакума // Памятники литературы Древней Руси: XVII век. Кн. 2. С. 418.

<sup>33</sup> См.: *Писарев Н.* Домашний быт русских Патриархов. Казань, 1904. С. 138; *Савина Л.Н.* Икона «Спас на престоле с припадающими митрополитом Филиппом и Патриархом Никоном» из собрания Московского областного краеведческого музея // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1988. М., 1989. С. 238; *Зеленская Г.М.* Святые Нового Иерусалима. М., 2002. С. 192.

<sup>34</sup> См.: Спас Нерукотворный в русской иконе / Авт.-сост. Л.М. Евсева, А.М. Лидов, Н.Н. Чугреева. М., 2005. С. 161.

<sup>35</sup> См. там же. С. 162.

<sup>36</sup> См.: *Успенский А.И.* Словарь патриарших иконописцев. М., 1917. С. 45–46; *Овчинникова Е.С.* Церковь Троицы в Никитниках. С. 138, 139.

святыя его крови утвердив в тую таблицу, послах во вечное благословение и поклонение сыну вашему, Государеву, а нашему Государю Царевичю и Великому Князю Иоанну Алексиевичю»<sup>37</sup>.

Из приведенного текста следует, что икона была написана Патриархом собственноручно. В настоящее время она находится под записями и потемневшей олифой, но, тем не менее, очевидно, что первоначальная живопись принадлежит к «школе Оружейной палаты». Более того, по иконографии (изображение Усекновенной главы в чаше) образ, присланный Патриархом, является одним из первых примеров этого извода на русской почве. Таким образом, Патриарх Никон, в отличие от протопопа Аввакума, никак не может быть причислен к противникам новой манеры письма. Упомянем также, что, вопреки широко распространенному мнению, особенности художественной формы в иконописании никогда не регламентировались Церковью: и ранние энкаустические иконы, близкие к античному искусству, и средневековые памятники, и иконы академической школы XVIII–XIX вв. с канонической точки зрения представляют абсолютно равноправные (равночестные) моленные образы<sup>38</sup>.

Откуда же появилось «живоподобие» в русской иконописи XVII в.? Довольно распространено мнение, что новые приемы были привнесены иноземными художниками и усвоены царскими мастерами. Такой путь выглядит вполне естественным и соответствующим инновационной роли придворного искусства. Однако в действительности было иначе. Западноевропейская живопись технологически строилась принципиально по-другому, и невозможно было имплантировать элементы живописной системы в иконописную. Приезжие портретисты писали маслом на холсте по темным грунтам, светлые и темные участки они исполняли в несовпадающих техниках. Иконописцы работали темперой по меловому грунту-левкасу, светлые и темные участки формировались одинаково.

Реставратор В.В. Голиков отметил, что в такой ситуации иконописцу легче было переквалифици-

роваться, чем освоить и включить новые приемы в иконописную технику<sup>39</sup>. Не годился и опыт греческих иконописцев XVII в. (не случайно в Оружейной палате работал только один грек, и то в течение очень короткого времени). Для личного письма в греческих памятниках типичны сухость и жесткость моделировки с розовато-коричневым вохрением по коричневому санкирю и многочисленными графичными белильными движками. Глаза традиционно написаны по санкирю, белки обозначены условно, в виде серповидных белильных мазков с одной стороны от радужек. Складки одежд моделируются темными ахроматическими притинками, что создает специфический грязноватый колорит. «Ушаковская» же манера фактически представляет вариант той техники, которой пользовались Андрей Рублев «и прочие пресловущии иконописцы». Разница заключается в более глубоком и темном оливковом санкире и сильно разбеленном вохрении, создающих выраженную градацию объема, а также в активном использовании насыщенных привозных органических красок-баканов. Эти приемы были разработаны в иконописной мастерской Оружейной палаты русскими мастерами.

Трудно сказать, была ли новая манера письма инициирована Алексеем Михайловичем, который, по словам А.И. Успенского, «был эстетик и большой любитель искусства»<sup>40</sup>, или только одобрена им, но несомненно, что триумфальное шествие по стране модернизированного варианта иконописания было вызвано организацией работ в Оружейной палате. Основной причиной создания при ней крупного иконописного центра была необходимость иметь при дворе достаточно большой штат художников, которые выполняли бы заказы царского двора. Высокопоставленные заказчики весьма требовательно относились к качеству работ, и это вызвало к жизни систему «свидетельствования» профессионального мастерства иконописцев и разделения их на ряд категорий. Высшую составляли жалованные мастера, постоянно числившиеся в штате Оружейной палаты и получавшие годовое жалованье (денежное

<sup>37</sup> См.: Христианские реликвии в Московском Кремле / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000. С. 292; *Патриарх Никон*. Труды / Науч. исследование, подготовка документов к изд., сост. и общ. ред. В.В. Шмидта. М., 2004. С. 128.

<sup>38</sup> См.: *Бусева-Давыдова И.Л.* К проблеме канона в православном искусстве // Искусствознание: Журнал по истории и теории искусства. 2002. Февр. С. 269–278.

<sup>39</sup> См.: *Голиков В.П.* Переходный период в русской иконописи XVII–XVIII вв.: Технологические предпосылки трансформации темперной иконописи в масляную живопись // Филевские чтения: Тезисы конф. (20–23 декабря 1999 г.). М., 1999. С. 18.

<sup>40</sup> См.: *Успенский А.И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века. М., 1913. Т. I. С. 24.

и натуральное). До конца 60-х гг. их было всего 4–5 человек; затем штат жалованных иконописцев сильно расширился и в 1687–1688 гг. составлял 17 человек<sup>41</sup>. Кроме того, в мастерской имелось еще 10 учеников, которые ранее числились кормовыми или даже жалованными мастерами, т.е. в целом штат составлял 27 человек. У жалованных мастеров имелись ученики, которым они обязаны были передавать свое искусство. Ступенью ниже жалованных стояли кормовые иконописцы, которым полагался «корм» только в период непосредственной работы над заказами. По уровню квалификации они делились на три «статьи». Для выполнения работ большого объема могли привлекать и «городовых» иконописцев, обычно работавших в своих городах для местного населения.

Мастера Оружейной палаты необязательно были москвичами: по царским указам в других городах выбирали лучших художников и вместе с семьями переселяли в столицу. Поскольку же художники, как правило, сохраняли связи со своей родиной, это способствовало единству развития русской иконописи XVII в. Постоянное общение художников внутри «круга Оружейной палаты» обеспечило стилевое единство основного русла иконописи XVII в. и его генетическую связь с искусством царских мастеров. Во времена Ивана Грозного роль самодержца ограничивалась санкционированием и участием в разработке новых сюжетов, однако они оставались принадлежностью элитарного искусства и не имели, за немногими исключениями, сколько-нибудь заметного распространения на периферии. Во второй половине XVII в. по воле Царя была создана идеально работавшая система внедрения московских новшеств вплоть до далеких окраин Русского государства.

Итак, в области изобразительного искусства роль власти, и в особенности царской, во второй половине XVII в. не только не уменьшилась, но и возросла в смысле поистине общенародной значимости ее начинаний. То же можно констатировать и по поводу архитектуры. К середине

XVII в. в зодчестве посада адаптируются формы, пришедшие из кремлевских построек, хотя, к сожалению, иногда о происхождении той или иной формы (например, лоткового сомкнутого свода в церковном зодчестве) приходится судить лишь предположительно из-за утраты или перестройки памятников в Кремле.

Следующий этап нововведений связан со строительством Патриарха Никона. Восьмигранные барабаны и большие окна в Крестовоздвиженском соборе Крестного монастыря (1656–1660), по мнению Г.В. Алферовой, появились в русском зодчестве как результат особого пиетета Никона к греческой архитектуре<sup>42</sup>. Византийские огромные оконные проемы, иногда почти дематериализующие поверхность стен, настолько резко отличались от древнерусских узких, часто щелевидных окон, что не могли остаться незамеченными русскими паломниками и, вероятно, стали предметом специального воспроизведения.

Если Крестовоздвиженский собор действительно имел плоское покрытие с балюстрадой, как предполагала Г.В. Алферова, то оно, несомненно, было навеяно постройками, создававшимися для других климатических условий – сухого и жаркого юга. Подобные балюстрады имеют, например, храмы Афона. Плоскими первоначально были кровли всех ярусов Воскресенского собора и Богоявленской пустыни (скита Патриарха Никона) в монастыре Нового Иерусалима<sup>43</sup>.

В соборе Иверского монастыря опять употребляются восьмигранные барабаны; не исключено, что своеобразные боковые крыльца-притворы восходят к известному типу афонских храмов с боковыми капличками-певницами<sup>44</sup>. В Новоиерусалимском монастыре восьмигранная форма употреблена в здании скита Патриарха Никона: этот венчающий объем, поставленный на плоскую кровлю, предназначался для размещения в нем самостоятельного храма свв. апостолов Петра и Павла. Архимандрит Леонид указывал, что скит был построен «по образцу подобных зданий на св. Афонской горе, в

<sup>41</sup> См.: Павленко А.А. Живописное и иконописное дело в Оружейной палате во второй половине XVII в. С. 194.

<sup>42</sup> См.: Алферова Г.В. Ансамбль Крестного монастыря на Кий-острове // Архитектурное наследство. 1976. № 24. С. 87–88.

<sup>43</sup> См.: Зеленская Г.М. Святыни Нового Иерусалима. С. 61; Горячева М.Ю. Отходная пустынь Патриарха Никона: Мат-лы исследований // Никоновские чтения в музее «Новый Иерусалим». М., 2002. С. 29–31; также см. в наст. сб.: Домашний быт Патриарха Никона (реконструкция по материалам реставрационных работ). С. ....

<sup>44</sup> См.: Вдовиченко М.В. Шестистолпный тип храма в XVII веке // Филевские чтения: Тезисы конф. 22–25 декабря 1997 г. М., 1997. С. 11.

виде пирга (башни) о четырех ярусах с келиями и церквами»<sup>45</sup>. В свою очередь афонские «пирги» ассоциировались с гранеными же столпами – местами уединения столпников, хорошо известными в русской иконографической традиции.

Обращение к греческому зодчеству, несомненно, рассматривалось Патриархом как древняя кафолически-русская традиция – в контексте приглашения или чудесного приведения греческих зодчих в XI в. (согласно рассказу Киево-Печерского патерика). Никон, безусловно, знал, что и сам Киево-Печерский монастырь «от благословения Святыя Горы пошел»<sup>46</sup>. Однако в действительности такое обращение оказалось новацией, поскольку с момента появления на Руси собственных строительных кадров русское зодчество стало развиваться автономно от византийского, и греческие архитекторы никогда более не работали на Руси. Не прослеживается и ориентация русской архитектуры на греческую: например, «храм на четырех колоннах», ставший ведущим типом средневизантийского зодчества<sup>47</sup>, остался неизвестным в русских землях. Поэтому стремление Святейшего Никона возродить греко-русские архитектурные связи обернулось попыткой насадить нечто новое, отсутствовавшее в строительной традиции Древней Руси.

Обращаясь к зодчеству Патриарха Никона (который был одним из наиболее активных заказчиков своего времени), надо учитывать, что его постройки далеко не всегда рассчитывались на подражание. Напротив, монастырь Нового Иерусалима, например, определенно не предполагал тиражирования

образца. Возможно, что пресловутый «запрет шатров» в храмозданных грамотах объяснялся стремлением сохранить уникальность шатра возводимого Воскресенского собора<sup>48</sup>. Тем не менее, декоративное убранство иконовых сооружений вошло в широкий обиход достаточно быстро. Мастера, переселенные в Россию из Вильны, Полоцка, Витебска, Смоленска и других городов, в течение долгого времени входивших в состав Речи Посполитой, в большом количестве изготавливали новые резные иконостасы, получившие название «флемских». Часть резчиков вначале работала для Святейшего в Иверском и Воскресенском монастырях (Никон в 1655 г. перевел в Иверский монастырь братию Оршанского Кутейнского Богоявленского монастыря и отправил вместе с ними «мастеровых людей» из Копыси, Орши и Мстиславля)<sup>49</sup>, а после опалы Патриарха мастера в 1667 г. перешли по царскому указу в Оружейную палату. В 1666 г. в Москву были переведены из Воскресенского монастыря мастера-изразечники, открывшие новую эпоху в украшении московских зданий<sup>50</sup>.

Нельзя не отметить исключительную роль Патриарха Никона в просвещении духовенства и паствы по вопросам, связанным с символическим толкованием храма и его отдельных частей<sup>51</sup>. На Руси такие толкования были известны еще в домонгольское время, но они носили краткий и отрывочный характер. В XV в. получил распространение текст, известный под названием «Служба толковая Иоанна Златоуста, толк Сихиев»<sup>52</sup>. Стоглавый собор 1551 г. апеллировал к нему как к

<sup>45</sup> См.: Леонид, архим. (Кавелин). Историческое описание ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого монастыря. М., 1876. С. 13.

<sup>46</sup> ПСРЛ. Т. 1: Лаврентьевская летопись. М., 1997. Стлб. 159.

<sup>47</sup> О типе храма «на четырех колоннах» и его отличиях от четырехстолпного крестовокупольного см.: Комеч А.И. Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. М., 1987. С. 44–48, 57.

<sup>48</sup> См.: Бусева-Давыдова И.Л. О роли заказчика в организации строительного процесса на Руси в XVII веке // Архитектурное наследство. 1988. № 36. С. 43–53; Она же. Об идейном замысле «Нового Иерусалима» Патриарха Никона // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 174–181; Она же. О так называемом запрете шатровых храмов Патриархом Никоном // Патриарх Никон и его время: Труды ГИМ. Вып. 139 / Отв. ред. и сост. Е.М. Юхименко. М., 2004. С. 314–322.

<sup>49</sup> См.: Соболев Н.Н. Русская народная резьба по дереву. М., 2000 (репринт. изд.). С. 78–79; Леонид, архим. Акты Иверского Святоозерского монастыря (1582–1700) // РИБ. Т. V. СПб., 1878. С. 109–110.

<sup>50</sup> См.: Баранова С.И. «Разсадник изразцового дела в России»: (К вопросу о новоиерусалимских аналогиях в изразцовом декоре Москвы 2-й половины XVII века) // Никоновские чтения в музее «Новый Иерусалим». М., 2002. С. 225–234.

<sup>51</sup> См.: Шмидт В.В. Концепция пастырства Патриарха Никона // Патриарх Никон. Труды. С. 1030.

<sup>52</sup> См.: Красносельцев Н.Ф. «Толковая служба» и другие сочинения, относящиеся к объяснению богослужения в древней Руси до XVIII в.: Библиографический обзор // Православный собеседник. Казань, 1878. Ч. II. Май. С. 8–9; Бусева-Давыдова И.Л. Представления о символике храма в культуре Древней Руси (по письменным источникам) // Архитектурное наследство. 2001. № 44. С. 4–5.

каноническому, хотя «Служба толковая» в значительной степени является апокрифом и включает, в частности, выдержку из апокрифического Евангелия Никодима.

Святейший Никон не мог мириться с отсутствием русских переводов развернутых святоотеческих толкований Божественной Литургии, содержащих сведения о символике храма, богослужебных одежд и утвари. Очевидно, по его просьбе в 1653 г. Патриарх Константинопольский Паисий прислал в Москву книгу «Божественная Литургия, с изъяснениями различных учителей», составленную в XVI в. греческим иеромонахом Иоанном Нафаналом. Составитель пользовался в основном «Изложением церковных служб и обрядов» Св. Германа, Патриарха Константинопольского, и «Разговором о Св. Священнодействиях и Таинствах церковных» Архиепископа Симеона Солунского<sup>53</sup>. Книга была переведена на русский язык Арсением Греком и напечатана в Москве с некоторыми дополнениями в 1656 г. под названием «Скрижаль». В предисловии пояснялась необходимость такого издания: «Мнози христиане приходят в Церковь с великим желанием и благоговением, яко да слыша Священная словеса Святыя Литургии, и да видят страшная Таинства, яже совершаются в ней. Но обаче не разумеют мест, в них же образуется познание единого коегождо таинства»<sup>54</sup>.

В «Скрижали» даны толкования храма, алтаря, престола, горнего места, жертвенника, диаконника (сосудохранительницы), восточных столпов, иконостаса (космита), завесы (катапетасмы), амвона, светильников и пр. Книга предназначалась в первую очередь для духовенства, но подобную литературу с интересом читали и представители светской знати, и даже посадские люди.

Просветительский пафос Патриарха сказался также в помещении краткого варианта «Сказания о Церковных Таинствах» на изразцовом фризе в интерьере крестовой части Воскресенского собора

(1666). Исследователи подчеркивают, что эта надпись, несомненно составленная самим Патриархом, отнюдь не являлась декоративной и была рассчитана на чтение ее богомольцами<sup>55</sup>.

Поистине революционное изменение композиционного типа русского храма было предпринято по инициативе Царя Федора Алексеевича. Летом 1681 г. в дворцовом селе Воскресенском на Пресне была заложена первая центрическая ярусная церковь. Образцом для такого решения послужили украинские храмы. Их обмеры привез Царю живописец Оружейной палаты Карп Золотарев, специально командированный в Малороссию «для описания церковных чертежей»<sup>56</sup>. Не вполне ясно, чем была вызвана необходимость обращения в это время к украинской практике. Возможно, здесь сказались личные вкусы молодого самодержца, который, по словам самих малороссов, «большую любовь до нашего народа имел», но, как бы то ни было, новый тип тут же получил широчайшее распространение сразу в нескольких вариантах и продолжал существовать в иных стиливых обликах в XVIII–XIX вв.

Федор Алексеевич вошел в историю и как автор проекта Алексеевской церкви Чудова монастыря. Об этом известно из надписи, располагавшейся на стене храма: «Лета 7188 (1680) месяца августа начаты быти соиздаться святыя храмы ... первый храм в честь святого Благовещения, второй св. Первозванного апостола Андрея, третий св. Алексия митрополита Всероссийского... повелением Государя Царя и Великого Князя Феодора Алексеевича... по его Государскому чертежу и указной мере, каков чертеж от него Государя прислан в Чудов монастырь»<sup>57</sup>.

Алексеевский храм Чудова монастыря, содержащий гробницу митрополита Алексия, имел необычное устройство. Фактически это были два пятиглавых бесстолпных храма – митрополита Алексия и Благовещения, – имевших общую стену.

<sup>53</sup> См.: *Муретов С.* Греческий подлинник никоновской Скрижали // Библиографические записки. 1892. № 7. С. 469–480; см. также: *Патриарх Никон.* Труды. С. 483.

<sup>54</sup> Скрижаль. М., 1656. С. 1 [паг. 3-я].

<sup>55</sup> См.: *Зеленская Г.М.* Святыни Нового Иерусалима. С. 109–116; *Шмидт В.В.* Святого Живоносного Христова Воскресения монастырь Нового Иерусалима // *Патриарх Никон.* Труды. С. 674–685.

<sup>56</sup> См.: *Выголов В.П.* О развитии ярусных форм в зодчестве конца XVII века // Древнерусское искусство: XVII век. М., 1964. С. 236; *Бусева-Давыдова И.Л.* Об истоках композиционного типа «восьмерик на четверике» в русской архитектуре конца XVII в. // Архитектурное наследие. 1985. № 33. С. 220–226.

<sup>57</sup> Цит. по: Московский кафедральный Чудов монастырь. Сергиева Лавра, 1896. С. 16–17.

Эту стену прорезала арка, под которой и размещалась гробница. Алексеевская церковь предназначалась только для мужчин, Благовещенская – для женщин, Андреевская – для монахов. Казалось бы, логично было отвести мужчинам тот храм, который выходил во внутренний двор монастыря, поскольку Чудов монастырь был мужским, однако устроители поступили наоборот. Очевидно, отдавая женскому полу северную, т.е. левую от входа, часть двойного храма, стремились соблюсти обычаи Греческой Церкви (до никоновых времен у нас не известный) разделять молящихся, помещая мужчин справа, а женщин слева от солеи.

Уникальной особенностью постройки являлся арочный проход, соединяющий алтари обоих храмов, что вообще категорически запрещалось. Однако в данном случае он был необходим, поскольку когда Литургия служилась в Алексеевской церкви, то Св. Дары, используя арку-проход, выносили для женщин через алтарь Благовещенского храма. Любопытно также расположение дверных проемов. В Благовещенскую церковь можно было попасть только через трапезную Алексеевского храма, со стороны монастыря входа не было; в церковь апостола Андрея, предназначенную для монахов, наоборот, можно было пройти лишь из монастыря. Столь нетривиальное решение, вероятно, действительно явилось плодом упражнений благочестивого монарха<sup>58</sup>.

По словам В.Н. Татищева, Царь Федор Алексеевич «великую охоту к строению имел»<sup>59</sup>. В проекте царского указа об устройстве в России училищ предполагалось обучать детей наукам, имеющим практическое применение, в том числе фортификации и архитектуре. Летом 1679 г. восемнадцатилетний Самодержец посетил не достроенный Патриархом Никоном Воскресенский монастырь Нового Иерусалима. По инициативе Царя Федора

живописец Оружейной палаты Карп Золотарев произвел обмеры построек, после чего, с одной стороны, возобновились строительные работы в монастыре, с другой – началось сооружение копии Гроба Господня с Голгофой в Теремном дворце (несомненно, идейно связанное с замыслами Святейшего Никона).

В области архитектурного законодательства Федор Алексеевич во многом предвосхитил указы своего младшего брата Петра: особое внимание он уделял противопожарным мерам – таким, как расчистка улиц от лишних строений, мощение их камнем, засыпка земель тесовых или драничных крыш домов, стимулирование каменного жилого строительства путем выдачи из Каменного приказа соответствующих материалов с рассрочкой уплаты на 10 лет и т.п.<sup>60</sup>.

Итак, новшества в русском искусстве второй половины XVII в. по-прежнему обеспечивались властью. По сравнению с XVI в. они в целом получили более широкий ареал распространения – как социальный, так и территориальный. Очевидно, их элитарное происхождение затушевывалось видимым отсутствием иноземного источника наподобие приезда итальянских мастеров в Москву в XV–XVI вв. Царь и Патриарх в это время почти не нуждались в приглашении иноверцев, поскольку инновационную роль с успехом исполняли выходцы из Белоруссии (реже с Украины). Западноевропейские источники или строительные приемы уже прошли у них адаптацию в системе православной культуры и легко воспринимались разными общественными слоями. Так благодаря рациональной политике власти в XVII в. не только укреплялось социальное единство русского общества, но и обеспечивались кафоличность в масштабах Московско-Ромейского царства и сохранение его наследия.

© Бусева-Давыдова И.Л., д-р искусствоведения,  
лауреат Государственной премии Российской Федерации,  
ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств  
Российской академии художеств

<sup>58</sup> См.: Бусева-Давыдова И.Л. Царь-зодчий: легенды и действительность (конец XVII – начало XVIII в.) // Архитектура в истории русской культуры. Вып. 4: Власть и творчество. М., 1999. С. 79–86.

<sup>59</sup> Татищев В.Н. История Российская. Т. VII. Л., 1968. С. 175.

<sup>60</sup> См.: Преображенский А.А., Морозова Л.Е., Демидова Н.Ф. Первые Романовы на Российском престоле. М., 2000. С. 392–393.