

УДК 75.052

ББК 85.14

DOI 10.18688/aa2313-3-28

А. С. Преображенский

## Иконографическая программа алтарных росписей Смоленского собора Новодевичьего монастыря и благочестие семейства Годуновых

Роспись Смоленского собора Новодевичьего монастыря, исполненная в самом начале короткого царствования Бориса Годунова, может быть названа изобразительным манифестом русской художественной культуры рубежа XVI–XVII вв.<sup>1</sup> Во всех смыслах слова это один из центральных ансамблей своей эпохи. Выполненный ведущими столичными мастерами, он выделяется и художественным качеством живописи, и масштабом (напомним, что речь идёт о стенописи большого шестистолпного храма с пятью куполами), и исключительным положением, определённым как географией, так и статусом заказчика (Илл. 97).

Другие сохранившиеся и утраченные монументальные ансамбли того же времени, принадлежа к столичной художественной традиции, большей частью находились в провинции, в важных, но удалённых от Москвы городах и монастырях (Сольвычегодск, Ипатьевский монастырь в Костроме, Богородицкий монастырь в Свияжске), или, подобно подмосковному храму Троицы в Больших Вязёмах, принадлежали к частному пространству резиденции государя. Между тем Смоленский собор являлся кафоликоном придворной девичьей обители, расположенной в ближнем пригороде Москвы и в феврале 1598 г. послужившей сценой для грандиозного действия — процедуры призвания Бориса Фёдоровича Годунова на опустевший трон московских Рюриковичей. Здесь же доживала свои дни сестра Бориса и вдова его предшественника — царица-инокиня Александра, в миру Ирина (скончалась в 1603 г.).

<sup>1</sup> Согласно настенному «летописцу», роспись (точнее, «совершение церкви») относится к 7106/1598 г. [26, с. 16, рис. 7]. Пискаревский летописец [23, с. 202] сообщает, что храм был расписан в 7108 (1599/1600) г., хотя, возможно, здесь учтено и время создания иконостаса. С другой стороны, дата в настенной надписи могла быть сознательно искажена, чтобы отметить не фактическое окончание работ, а их начало, приходящееся на первый год правления Бориса и свидетельствующее о его стремлении принести дар Богородице еще до венчания на царство (1 сентября 7107/1598 г.). Во всяком случае, принадлежность к концу 1590-х гг. и стенописного ансамбля, и чиновных, а также некоторых местных икон иконостаса, не вызывает сомнений. Утвердившаяся в послевоенное время датировка фресок второй половиной 1520-х гг. отвергнута большинством исследователей, чему способствовала передатировка самого собора (см. подробнее: [25, с библи.]). О «возобновлении и украшении» девичьего монастыря близ Москвы в царствование Бориса говорит в своих мемуарах архиепископ Арсений Элассонский [7, с. 97].

Таким образом, и стенопись, которую в то время имел далеко не каждый крупный каменный храм<sup>2</sup>, и современный ей многоярусный иконостас<sup>3</sup> — свидетельства того, что в ктиторской деятельности царя Бориса и, возможно, вдовствующей царицы Ирины Новодевичьему монастырю отводилась важнейшая роль, особенно на первых порах, когда требовалось быстро увековечить начало нового царствования. Как место призвания Бориса на престол и резиденция вдовы Фёдора, в лице которой род Годуновых соединился с потомством Ивана Калиты, эта обитель не могла быть обойдена вниманием нового государя. К тому же тут уже существовал каменный собор эпохи Ивана Грозного [22, с. 111–124; 3], который можно было сравнительно быстро украсить новой стеной живописью и иконами, в сжатые сроки возблагодарив Господа и Богородицу за благополучное восшествие Бориса на престол. Помимо подобных прагматических выгод, это позволяло представить избранного царя, не связанного с прежними государями кровным родством, в качестве продолжателя деяний старой династии, отдающего себя под покровительство чтимой московскими Рюриковичами Смоленской иконы, и в то же время создать в столице особое священное пространство, имеющее прямое отношение к истории нового правящего рода. В связи со всем этим возникает вопрос — как вёл себя новый царь в качестве заказчика и вокруг каких идей строилась программа живописного убранства Смоленского собора.

Может показаться, что ответ на этот вопрос существует, так как о росписях собора Новодевичьего монастыря не раз писали. Однако следует подчеркнуть, что некоторые из посвящённых им текстов основывались на неверных посылах — представлениях о том, что и сам храм, и его живопись, по крайней мере в своей основе, относятся к эпохе Василия III [26; 19, с. 107–110]. В других исследованиях, исходивших из иной, в наше время общепринятой точки зрения, годуновская роспись рассматривалась в довольно широком контексте идей и образов, характерных для второй половины XVI столетия [10; 11]. Это относится и к декорации алтаря Смоленского собора, точнее, центральной апсиды и восточного рукава креста. Ранее она анализировалась в широком контексте литургической символики, в известном смысле затенявшей индивидуальные черты памятника. Кроме того, внимание исследователей в значительной степени сосредотачивалось на нарративных циклах четверика, которые составляют обширную, но очень цельную программу. Напомним, что она почти полностью сфокусирована на личности Богородицы и состоит из серии прообразовательных ветхозаветных сцен (люнетты), протоевангельского цикла (своды), цикла Акафиста и истории Лиддской-Римской иконы Богоматери (стены). Эта тематическая однородность, подчеркнутая равномерностью распределения композиций, которые при отсутствии «Страшного суда» захватывают и западную стену собора, — довольно редкое качество, отличающее комплекс от многих ансамблей включая ближайшего современника — энциклопедическую по содержанию роспись сольвычегодского собора 1600 г. [24]. Впрочем, на уровне общей

<sup>2</sup> О том, что в России XVI в. расписанный храм был скорее исключением, чем правилом, мы говорили в своем докладе: Преображенский А. С. Нерасписанный церковный интерьер как художественное явление (на примере кремлёвских соборов и других храмов). Доклад на Юбилейной конференции, посвященной 100-летию отдела «Музеи-соборы» (Музеи Московского Кремля, 27 октября 2022 г.).

<sup>3</sup> Неизвестно, включали ли эти работы создание иконостасов для четырех ныне не существующих приделов на сводах галерей Смоленского собора, а также для придела архангела Гавриила в диаконнике, однако это вполне вероятно. В 1680-е гг. для Гаврииловского придела, а также для двух новых приделов в концах галерей были исполнены новые иконостасы.

идеи параллель ансамблю Смоленского собора составляет роспись Троицкой церкви в Вязёмах [9], концентрирующаяся на теме бытия и хождения Святой Троицы и также лишённая композиции «Страшный суд» (не исключено, что репетицией подобного замысла были фрески утраченного Троицкого собора Ипатьевского монастыря, выполненные в 1595–1596 гг. по заказу дяди Бориса — Дмитрия Ивановича Годунова [21, с. 10, 180]). Более ранним примером использования того же принципа являются росписи Покровского собора в Александрове (1570-е гг.), хотя там богородичные циклы всё же сочетаются с традиционным «Страшным судом» [4, с. 14–15; 34, р. 58–70; 29, с. 134–136].

Чистота и ясность таких программ, фактически лишённых привычной эсхатологической составляющей и отказывающихся от принципа историзма, способствуют формированию особого типа пространства, которое охватывает верующего и вводит его в однородную среду, место многообразного присутствия покровителя храма (в нашем случае — Богоматери). Однако значит ли это, что в Смоленском соборе нет иных, узловых композиций? Если они есть, является ли их роль чисто ритуальной, формальной, или это опорные точки замысла, создающие поле значений? Насколько естественно они вписываются в ансамбль и с какими его элементами находятся в диалоге?

На наш взгляд, композиции-камертоны росписи Смоленского собора находятся в главном алтаре и предалтарном пространстве (Илл. 98). По большому счету, это предположение верно для любого стенописного комплекса, но в случае с Новодевичьим монастырем оно не так очевидно, как кажется: речь идёт о сравнительно немногочисленных композициях, которые не бросаются в глаза, в значительной мере скрыты современным стенописи высоким иконостасом или закамуфлированы архитектурой. Назовём эти сюжеты по порядку, оставляя в стороне подробности.

Первый из них и сейчас доминирует в пространстве собора. Это громадный образ Богоматери Одигитрии Смоленской в люнете восточного рукава (Илл. 99). Его размещение в этой зоне следует традиции располагать выше алтарной конхи крупную композицию — экклезиологическую («Сошествие Святого Духа») или имеющую многослойное содержание, как символическое, так и связанное с посвящением храма. Последнюю традицию (если не считать мирожской росписи XII в. со сценой Преображения в алтарном своде) можно проследить начиная со сцены «Покров» в восточном люнете собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (1502), хотя приёмы воплощения этого принципа неодинаковы, так как зависят от нескольких переменных — архитектуры и иных нюансов программы<sup>4</sup>. Однако рассматриваемый ансамбль в этом отношении стал новым словом.

<sup>4</sup> Среди близких по времени ансамблей случаи размещения храмовых сюжетов в восточных люнетах и примыкающих участках свода довольно многочисленны: это, например, собор Спасского монастыря в Ярославле, Благовещенский собор в Сольвычегодске, Успенский собор Богородицкого монастыря в Свяжске, собор Рождества Богородицы в Суздале, Успенский собор Московского Кремля и др. Эта традиция, ставшая почти правилом, иногда распространялась и на декорацию приделов в диаконниках: в соборе ярославского Спасского монастыря в люнете над приделом представлен Покров Богоматери, в Смоленском соборе — Собор архангела Гавриила. Исключения существуют, однако не всегда в чистом виде — так, в Покровском соборе Александровой слободы восточный люнет занят «Успением», но под ним, в конхе, помещен храмовый «Покров», и между обеими композициями возникает естественная смысловая связь; «Покров» в восточном люнете ферапонтовского собора не соответствует посвящению буквально, но и не противоречит ему (тем более что Рождество Богородицы уже изображено на западном фасаде), и к тому же обладает более широким значением.

Прежде всего, роль храмового образа перешла к предельно лаконичному сюжету, чей иконный характер заставляет сконцентрироваться на теме молитвенного предстояния. В восточной зоне храма главенствующую роль играет не сюжетная сцена, а громадный «портрет» Царицы Небесной, реплика главной святыни монастыря, как бы ставящая знак равенства между чудотворной Смоленской иконой и самой Богородицей, которая избрала себе жилищем этот храм и пребывает в нем духовно и физически — в виде чтимого образа Одигитрии, путеводящей к спасению. Возможность одновременно охватить взором сам этот образ, стоявший в местном ряду соборного иконостаса<sup>5</sup>, и фреску люнета убеждала в том, что и личная, и общая молитва перед иконой восходит к небесному первообразу. Эта мысль лежит в основе православного учения о иконопочитании, однако столь эффектная визуализация вроде бы традиционной идеи оказалась яркой находкой. Ее вряд ли можно объяснить лишь механическим продолжением обычая писать в восточном люнете связанный с посвящением образ (учитывая имеющиеся прецеденты — например, роспись Покровского собора в Александрове — тут могло бы находиться «Успение» в качестве главного богородичного праздника, а вовсе не «Одигитрия Смоленская»<sup>6</sup>). Здесь явно не обошлось без стремления установить новый, индивидуализированный тип контакта между находящимися в соборе и Богоматерью, зримо пребывающей на небесах и «живущей» в храме: между ней и стоящими в храме возникает та довольно значительная, но вместе с тем не безграничная дистанция, которая делает молитвенное общение более напряжённым, эмоционально насыщенным и психологически достоверным (сходную ситуацию дистанции и её преодоления исследователи видят в образах молящихся святых, созданных в ту же эпоху по заказу Строгановых: [5]). Эффект присутствия Богородицы на небесах и в пространстве собора усиливается благодаря прямоличным фигурам архангелов Михаила и Гавриила на западных гранях алтарных столбов. Хорошо обозримые из наоса даже после увеличения высоты иконостаса и появления солеи, это явно не самостоятельные персонажи, а спутники, небесные стражи Богоматери, вместе с ней являющиеся верующим<sup>7</sup>.

Если Богоматерь и архангелы прекрасно видны из нефов, то другие связанные с её образом фигуры, напротив, едва заметны зрителю, даже находящемуся в алтаре, так как находятся на высоко расположенных участках боковых стен восточного рукава и внутренних лопаток восточных столбов. Тем не менее, это далеко не второстепенный элемент замысла алтарной росписи, о чём свидетельствует и состав персонажей, и их композиционное соотношение с росписью люнета. Перед ним, на боковых стенах восточного рукава, прямо под сводами, представлена процессия из восьми предстоящих Богородице святых<sup>8</sup> (Илл. 100, 101). Несмотря на полную утрату подлинных идентифицирующих надписей и искажение имён в сохранявшихся до недавнего времени слоях поновления, почти все они поддаются точному определению. Слева изображены муче-

<sup>5</sup> Чтимый список Смоленского образа из собора Новодевичьего монастыря, вероятно, исполненный в 1456 г., в окладе времен царя Бориса, ныне хранится в Музеях Московского Кремля [18; 32, с. 292–295].

<sup>6</sup> Отметим, что Смоленский собор — редкий пример богородичного храма, в росписи которого отсутствует сцена Успения.

<sup>7</sup> Такая трактовка фигур архангелов не исключает их смысловой связи ни с росписью посвященного архангелу Гавриилу придела в южном алтарном компарimente, ни с декорацией центрального и восточного куполов, в которой доминируют образы небесных сил, сопутствующих Господу Саваофу.

<sup>8</sup> Эти фигуры, насколько нам известно, не упоминаются в работах о росписи Смоленского собора, если не считать книги [20, с. 36].

ник Феодор Стратилат, князь Борис, святой в иерейском облачении (согласно поздней надписи — Тихон) и преподобная жена («Фекла»), справа — мученица Ирина, князь Глеб, святая жена («Наталия») и преподобная жена («Параскева»). Несомненно, это небесные покровители семейства Бориса Годунова и его царственных сродников: Феодор Стратилат соответствует покойному царю Фёдору Ивановичу и в то же время — публичному имени Фёдора Борисовича Годунова, мученица Ирина (в данном случае Иллирийская) — царице Ирине Годуновой, в иночестве Александре, Борис (вместе с Глебом) — самому Борису Фёдоровичу. По этой причине святой в иерейской фелони может быть уверенно отождествлен с Феодотом Анкирским — как недавно доказано А. Ф. Литвиной и Ф. Б. Успенским, покровителем Фёдора Годунова по его крестильному имени [17, с. 63–97]. Парная Феодоту жена в зелёном мафории — Мария Магдалина, чьё имя носила царица Мария Григорьевна, супруга Бориса Годунова. Что касается преподобных жён, то одна из них — несомненно, Ксения Римская, святая царевны Ксении Борисовны, а вторая — очевидно, Феодосия, напоминавшая о скончавшейся в детстве царевне, единственном ребенке Фёдора Ивановича и Ирины Годуновой (следует отметить, что покровительница царевны могла изображаться и как мученица, и как преподобная, т. е. Феодосия дева Константинопольская, хотя царевна носила имя мученицы Феодосии Тирской)<sup>9</sup>.

Процессия святых живо напоминает образы небесных покровителей семейства Бориса Фёдоровича, часто писавшиеся в его эпоху; на них обычно присутствуют почти все перечисленные персонажи [1; 17, с. 63–97]. Однако их состав в росписи всё же необычен для памятников времени царствования Бориса и отражает особую атмосферу начала его правления, когда живым приходилось сосуществовать с умершими — царем Фёдором Ивановичем и царевной Феодосией. С покровителями самих Годуновых объединены «ангелы» ещё совсем недавно правившего семейства, причём святые последней пары московских Рюриковичей занимают привилегированное место (ср. дробницы оклада Смоленской иконы Богоматери из того же собора, исполненного, очевидно, уже после вступления Бориса на престол: [18]). Вряд ли можно сомневаться, что перед нами — акт изобразительной легитимации новой династии, аналогичный событиям и текстам времени воцарения Бориса, в том числе настенному «летописцу» самого Смоленского собора, открывающемуся именем царицы-инокини Александры (Ирины) [26, с. 16, рис. 7]. Особенно интересно, что, если судить по росписи, Борис обретает царственное достоинство не только как шурин усопшего государя и родной брат Ирины, но и как старший кровный родственник мужского пола — т. е. наследник — покойной дочери Фёдора Ивановича. Впрочем, в какой бы из двух преподобных жён ни видеть святую царевны, она изображена на одном из последних мест. Что касается небесного покровителя Бориса, то соименный ему святой князь благодаря соблюдению иерархии пар оказывается прямо за Феодором Стратилатом, как и в реальной жизни, где Годунов оказался преемником Фёдора Ивановича.

Предстоя Богородице, прежние и новые правители, олицетворяемые соименными святыми, оказываются в дважды сакральной зоне — в пространстве алтаря и в венчающей части храма. Это подчеркивается их непосредственным соседством с образом Святой Троицы (Гостеприимства Авраама), распластанным по плоскости восточного свода. С художественной точки зрения это решение сложно признать удачным, однако вынужденность — свидетельство его необходимости. В некотором смысле образ Трои-

<sup>9</sup> О имянаречении в семье Годуновых см.: [17].

цы замещает традиционную для этого компартамента «Пятидесятницу» («Сшествие Святого Духа»), часто изображавшуюся в восточном люнете, и, кроме того, является наследником изображений Гостеприимства Авраама, помещённых между восточными парусами Архангельского собора Московского Кремля (росписи третьей четверти XVII в., повторяющие программу 1560-х гг.) и Покровского собора в Александрове (1570-е гг.). Однако в Смоленском соборе по сравнению с этими памятниками роль образа Троицы возрастает на порядок. Поэтому, не исключая возможности подражания более ранним ансамблям, мы, как и в случае с процессией святых перед Богоматерью, склонны видеть здесь изобразительную проекцию благочестивых обычаев рода, к которому принадлежали царица Ирина и её брат Борис.

Хорошо известно, что в религиозной жизни Годуновых центральное место занимало почитание Святой Троицы, выразившееся в украшении и строительстве целого ряда посвящённых ей храмов и монастырей (Ипатьевский, Болдин Дорогобужский, усадебные церкви Бориса Годунова в подмосковных селах Большие Вязёмы и Хорошёво, вклады в Троице-Сергиев монастырь [2, с. 48–60, 99]). Алтарная роспись Смоленского собора благодаря своей необычности может считаться кульминацией этого процесса: патрональные святые Годуновых как *alter ego* заказчиков уподобляются праотцам, находятся в постоянном общении с Троицей-Божеством и, как можно предполагать, удостоиваются хлеба вечной жизни, буквально сходящего с небес (Ин. 6:51). Характерно, что совсем неподалеку, в центральном куполе, размещена ещё одна тринитарная композиция — образ Отечества в окружении небесных сил. Сфера его воздействия охватывает в том числе и восточный рукав храма, и обе сцены в равной степени воспринимаются как манифестации Святой Троицы. Однако купольная композиция в первую очередь репрезентирует творческий акт Божества, давший начало мирозданию, тогда как сцена трапезы трёх ангелов, обладающая ярко выраженной литургической символикой, наряду с образом Богоматери Смоленской в восточном люнете, служит маркером небесного пространства, где оказываются святые, осеняемые ангельскими крыльями.

Тема соименных святых правящего государя, его супруги и чад для годуновского времени была одной из центральных; можно сказать, что в сравнении с эпохой Ивана Грозного она решалась более ярко и концентрированно, с акцентом на идее семейного единства, отвечавшей и необходимости утвердить новую династию, и внутренним потребностям заказчиков. Однако роспись Смоленского собора выделяется и на этом фоне. Покровители почти всех членов царского семейства изображены, если не считать местной иконы Бориса и Глеба, дважды: на столбах (преимущественно в нижнем регистре, где, по-видимому, присутствуют и покровители дяди Бориса — Дмитрия Ивановича Годунова с женой Матреной (Стефанидой)<sup>10</sup>) и под сводом восточного рукава. Первая группа святых рассеяна по интерьеру и смешана с другими, непатрональными персонажами. Вторая, как мы видели, собрана в целостную композицию, создающую впечатление личного молитвенного контакта заказчиков с Богородицей и указывающую на их избранность. Не будучи портретом семейства донаторов, эта сцена приближается к ним по своему значению. Она заставляет вспомнить не только довольно многочисленные семейные иконы Годуновых, но и известия разной степени ясности, позволяющие говорить о том, что в московской культуре конца XVI – начала XVII в. существовал нестойкий, однако всё же заметный интерес к разным категориям

<sup>10</sup> О жёнах Д. И. Годунова см.: [17, с. 100–143].

прижизненных образов несвященных лиц (созданные русскими мастерами донаторские изображения выехавшего в Москву греческого иерарха Арсения Элассонского [33]; тронное изображение царя Фёдора с боярами и Борисом Годуновым в росписи Грановитой палаты [8, стб. 1268]; загадочное изображение Бориса, по словам дьяка Ивана Тимофеева якобы существовавшее в росписи старого собора Донского монастыря [6, с. 43]; сохранившийся в единственном экземпляре золотой угорский с его погрудным изображением [30]). Эти и некоторые другие факты, как и подтверждающаяся памятниками инвектива дьяка Ивана Тимофеева, обвинившего Бориса Годунова в греховном разделении образов святой двоицы, т. е. в заказе изображений святого князя Бориса без Глеба [6, с. 61] (это обвинение подтверждается несколькими сохранившимися памятниками), в своей совокупности свидетельствуют об определённых сдвигах, происходивших в недрах московской культуры, которая отвыкла от византийской практики репрезентации государей и донаторов и ещё не освоила идею европейского портрета, хотя и была с ним знакома. Симптомом назревшей потребности в более индивидуализированных способах персонификации царственного заказчика и в то же время — боязливого отношения к портретному изображению как таковому кажется и роспись Смоленского собора.

Вместе с тем нельзя не отметить странное качество этой композиции. В отличие от образов Богоматери Смоленской и Святой Троицы, прекрасно просматривающихся из наоса, вереницу годуновских святых, как уже было отмечено, довольно трудно разглядеть и тем более распознать<sup>11</sup>; вряд ли случайно они фактически ускользнули от внимания исследователей советского времени, не упоминавших эту фреску и даже, подобно Л. С. Ретковской, настаивавших на отсутствии «годуновских» следов в программе росписи Смоленского храма. В сущности, композиция с патрональными святыми смело вводится в привилегированное пространство, помещается в выгодную позицию рядом с образом Богоматери, оказывается укрытой крыльями ангелов из «Троицы», но вместе с тем скрывается от зрителя. На это можно возразить, отметив, что таковы особенности архитектуры и габариты пространства Смоленского собора. Однако вернее будет сказать, что эти же особенности архитектуры, которых не было в украшенных живописью сооружениях годуновского времени, позволили осуществить описанную нами новацию без явного нарушения общепринятой нормы. Заказчик росписи и его сродники, в том числе сын, который должен был продолжить новую династию, в лице своих святых были «восхищены» в небесную зону, к Богоматери и Троице, преодолев ту дистанцию, которая существует между этими композициями и обычными молящимися. Напротив, икона Бориса и Глеба из местного ряда иконостаса Смоленского собора, свидетельствующая о покровительстве, которое царственный ктитор оказывает храму, выставлена на всеобщее обозрение. Публичности её функций соответствует абсолютно традиционный замысел, ограничивающийся репрезентацией нового царя и не дающий представления о том, как он воспринимает самого себя, своё семейство и свои отношения с горним миром.

Будучи почти невидимыми, фигуры соименных святых Годуновых в восточном рукаве всё же соотнесены не только с «Богоматерью Одигитрией» и «Троицей», но с другими элементами программы. Прямо под ними, на внутренних гранях восточных столбов, также

<sup>11</sup> Первоначально, до увеличения высоты иконостаса в результате создания его резной рамы 1680-х гг. и до повышения уровня пола эти фигуры были видны несколько лучше, но всё же не бросались в глаза.

скрытые от глаз молящихся, представлены обращённые друг к другу царь Константин и Владимир Святой (Илл. 102, 103). Смысл их сопоставления не требует расшифровки, однако ясно, что размещение этих фигур в алтарной зоне также необычно и спровоцировано появлением сцены моления святых. Равноапостольные государи распространяют ореол своей царственности на семейство последнего московского Рюриковича и Бориса Годунова, который через своего небесного покровителя как бы усыновляется Владимиру. Рядом с Владимиром и Константином помещены медальоны со святителями — согласно позднейшим надписям, Емилианом и Мелетием. Вполне возможно, что эти полуфигуры относятся к другому смысловому блоку, принадлежа к развернутому святительскому чину, который расположен в разных компартиментах алтарного пространства. Тем не менее, стоит отметить, что на память Емилиана Кизического, 8 января, пришлось погребение царя Фёдора Ивановича (он умер с 6 на 7 января, т. е. в ночь с Богоявления на праздник Собора Иоанна Предтечи, а разместить соответствующие сюжеты в алтаре было практически не возможно), а память Мелетия Антиохийского, если здесь был представлен именно он, 12 февраля довольно близка к моменту начала работы Земского собора, избравшего Бориса на царство (собор открылся 17 февраля, Борис был наречён царем 21 февраля)<sup>12</sup>. Определённой дате (не только празднику 28 июля) мог соответствовать и образ Одигитрии — по случаю восшествия на престол Бориса был установлен специальный праздник 9 марта, отмечавшийся в годы его царствования и сопровождавшийся крестным ходом в Новодевичий монастырь [14, с. 184]. Возможно, выбор святых в алтарной зоне имеет мемориальное значение, причём роль отдельных дат была до конца понятна именно членам рода Годуновых.

Константин и Владимир, единственные представители царской и княжеской святости в росписи алтаря Смоленского собора, изолированы иконостасом от святых, изображённых на четырёх столбах наоса. Вместе с тем очевидно, что они мыслятся как предводители князей, воинов-мучеников и святых жён, чьи крупные фигуры занимают столь важное место в росписи четверика. Следовательно, сонм святых в лице Константина и Владимира «пересекает» линию алтарной преграды, включаясь в движение годуновских святых в сторону Богородицы (или, точнее, в предстояние перед ней). В росписи основного пространства храма идея движения к востоку композиционно почти не выражена — на неё лишь намекает фигура князя Всеволода-Гавриила Псковского с храмом на западной грани северо-западного подкупольного столба, поставленная не фронтально, а в повороте к алтарю, «направляя» в его сторону, к Богородице и Троице, всех остальных. Представляется, что это не случайность, а осознанное использование традиционной для сложившейся в Пскове формулы иконографии Всеволода в новых целях: не нарушая общего состояния покоя, святые нацелены на алтарное пространство, куда их направляет и приглашающий жест десницы Бориса — царского патрона. Это явные заместители ктитора-обновителя храма — в связи с этим вспомним о прямой связи Всеволода-Гавриила, строителя псковского Троицкого собора, с традицией посвящения храмов Троице, связи, прекрасно известной и членам рода Годуновых<sup>13</sup>.

Идея пути к Царствию Небесному, напоминая о шествии воинства Небесного Царя и вождей древнего и нового Израиля на известной иконе «Благословенно воинство...»

<sup>12</sup> О хронологии событий см.: [14, с. 170, 174–175, 180, 183, 309].

<sup>13</sup> Ср. явно псковскую икону Троицы с фигурами Всеволода-Гавриила и княгини Ольги на полях, вложенную в костромской Ипатьевский монастырь С. В. Годуновым [15, кат. 31, с. 482, табл. 50].



из московского Успенского собора, отсылает и к разработанной в 1560-е гг. программе росписи Архангельского собора с фигурами погребенных там князей, сопровождаемых образами соименных святых и обращенных в сторону алтаря — к образу Софии Премудрости в конхе [27]. Тема общения с Божеством выражена там даже более отчетливо и «сюжетно», чем в Смоленском соборе. Тем не менее, ни один княжеский портрет не оказался по ту сторону алтарной преграды и тем более не был перемещен в зону сводов (как известно, образы князей в Архангельском соборе помещены над их гробами, в нижнем регистре). В, казалось бы, более сдержанной, лишённой откровенной идеологической нагрузки росписи Смоленского собора этот шаг уже сделан, причем он увлек за собой не только членов новой династии в лице их святых, но и весь народ нового Израиля, который в идеальном порядке представлен в алтарной композиции «Покров Богоматери» (Илл. 104) — сцене, которая, разворачиваясь в интерьере храма во время богослужения, не лишена литургических коннотаций, но превосходит широтой своего содержания значение традиционных для алтарного пространства фигур и сюжетов, (впрочем, отсутствие собственно литургических сюжетов было несколько скорректировано размещением сцены Видения Григория Богослова в подкупольной зоне жертвенника Смоленского собора).

Сама мысль поместить в конху средней апсиды огромную сцену Покрова была не нова. Примерно в 1570-е гг. её уже опробовали в росписи Покровского собора Александровской слободы, где «Покров», храмовый сюжет, уступил восточный люнет «Успению», спустившись в апсиду [11, с. 624–627]. Для этого шага можно найти много релевантных причин, однако главная из них, очевидно, состоит в желании как можно крепче привязать «Покров» к алтарному пространству, превратив сцену в семантически кульминационную точку ансамбля, сделав её моментом окончательного триумфа Богоматери и символического конца земной истории. Будучи помещён в алтарную конху, «Покров» со множеством предстоящих (включая царей, архиереев и представителей разных сословий) как идеальная модель православного общества, являющего себя в храме во время богослужения, ставит знак равенства между ним и горним миром, куда уже вступили святые во главе с двумя равноапостольными правителями. Смысл сцены в конхе храма Александровской слободы, как и в апсиде Смоленского собора, далеко не ограничивается идеей покровительства Богородицы православным христианам. Естественным образом сохраняя своё первичное значение, она обогащается и превращается в идею покоя и полноты христианского общества как синонима духовного совершенства, уже обретенного в истинной Церкви и без всяких пауз приводящего на небеса.

Мастера и заказчики росписи Смоленского собора, очевидно, отталкивались от убранства Покровского собора в Александрове. Они не стали обращаться к феррапонтовской модели и не возвратили «Покров» в восточный люнет, учитывая традицию размещения в этой зоне храмового образа и возможности колоссальной композиции «Богородица Смоленская», способной взаимодействовать с обширной аудиторией и вместе с тем вступать в индивидуальный контакт с верующими в качестве увеличенной реплики главной святыни храма. Более того, они разрушили семантически важную оппозицию «Покров» — «Страшный суд», существовавшую не только в Александрове, но и — в несколько другом варианте — в более ранней росписи Феррапонтова. Из-за этого, а также из-за появления пятиярусного иконостаса, в системе декора Смоленского собора почти исчезла композиционная и смысловая ось «запад – восток». С другой

стороны, вследствие этого в пространстве соборного храма столичной обители контакт между горним и дольным миром стал максимально облегчённым: в самом наосе полностью теофании являют один из самых обширных по составу иконостасов с «Отечеством» в качестве средника праотеческого чина, Богородица как сопровождаемая ангелами небожительница, и росписи центрального купола и барабана, где нет «исторических» лиц — праотцев, пророков и евангелистов, а остались только Триипостасное Божество, бесплотные силы и четверо символических существ в парусах. В этих условиях доступность откровения и совершенство церковной жизни становятся абсолютными. Изображённые в конхе молящиеся из сцены Покрова осенены сводами церкви и одеянием Богоматери, реальные верующие, стоящие в храме, — её гигантским образом и ангельскими крыльями на восточных столбах, в куполе и в люнете над приделом архангела Гавриила. Удачным образом древнее, восходящее еще к эпохе основавшего монастырь Василия III патрональное посвящение придела в диаконнике (Гавриил — непубличное имя великого князя; см.: [16, с. 487–490]) позволило развить и буквально воплотить идею покоя Нового Израиля, олицетворяемого вавилонскими отроками, которые нашли прибежище под крыльями сошедшего в огненную пещь архангела (эта сцена помещена в конхе южной апсиды собора). Сцена видения Григория Богослова с сошествием небесных сил и Эммануила в церковь во время совершения литургии [11, с. 635–637; 13, с. 376–377], выполняя свои особые задачи, тем не менее, работает на то же ощущение постоянного присутствия высших сил, не оставляющих человека.

Возможность тихого, неявного диалога между росписями четверика, алтаря и купольной зоны обеспечивает ещё один, также малозаметный элемент — парные композиции в нижнем регистре восточных граней западных подкупольных столбов, когда-то ошибочно связывавшиеся с поновительскими работами 1660-х гг.<sup>14</sup> [9, с. 175; 13, с. 342–344], но явно принадлежащие к первоначальному слою<sup>15</sup> (Илл. 105, 106). Они выделяются не только как сюжетные сцены, заменившие фигуры воинов, но и как плоскости другого формата, помещённые над подвесными пеленами, которых нет на других гранях столбов наоса. Эта позиция обеих сцен может указывать на то, что перед ними должны были стоять моленные места царя и царицы (возможно, вдовствующей)<sup>16</sup>, причем место государя, очевидно, соседствовало с композицией «Спас Недреманное око», соотносенной со словами псалма 120:3–4: «не воздремлет ниже уснет храняй Израиля». Роль хранителя Израиля могла принадлежать как Спасителю, так и правителю избранного христианского народа.

Как бы то ни было, обе сцены тесно связаны друг с другом на содержательном уровне. Они соотносятся с событиями и богослужением Великой субботы и изображают состояние покоя, обещающего близкое торжество и Самого Христа, и Богородицы, которая в обоих случаях выступает в качестве не только страдающего персонажа, но и спутницы Царя Славы, причастной Его скорому триумфу, молящейся за христиан и вводящей их в

<sup>14</sup> Такие работы действительно велись. См.: [31, с. 80].

<sup>15</sup> Эта версия подтвердилась после раскрытия обеих композиций в ходе последней реставрации росписей (конец 2010-х – начало 2020-х гг.). Оказалось, что стилистически они не отличаются от остальных фресок и вписываются в художественный контекст рубежа XVI–XVII вв.

<sup>16</sup> Смещение регистров росписи, рассчитанное на установку царского или архиерейского места, известно по росписям юго-западных подкупольных столбов Благовещенского собора Московского Кремля (после 1547 г.), Рождественского собора в Суздале (1635) и Софийского собора в Вологде (1686–1688).

Царство Небесное. Все эти качества рифмуются с алтарной сценой Покрова Богородицы как образом торжества и идеального покоя Церкви. Та же тема завершения исторического цикла, полноты времен и осуществления спасения звучит и в купольной росписи, где окружённый бесплотными силами Господь показан как Творец мира, осуществивший свой замысел. В несколько ином, но также оптимистическом ключе тема исполнения замысла Господа о человеке, Церкви и царстве выразилась в несколько более поздней стенописи Успенского собора Богородицкого монастыря в Свяжске (1605), где в алтаре помещена литургическая композиция «Да молчит всякая плоть» [11, с. 629–632], также содержащая идеальный портрет Нового Израиля и тоже связанная с темой Великой субботы как порога на пути в вечность<sup>17</sup>, а на западной стене находится символическая сцена «Собор Богородицы» с дополнительными мотивами, заменяющая «Страшный суд» образом торжества Богородицы и верных [12; 28]. Однако здесь реализуется традиционный принцип диалога двух ключевых сцен, что делает весь замысел более динамичным. В Смоленском соборе этой динамики нет, здесь более важны тонкие содержательные нюансы, что отчасти затрудняет восприятие ансамбля, но в то же время позволяет говорить о большей последовательности и равномерности воплощения ключевой идеи.

Итак, простота и своего рода бесконфликтность программы стенописного декора Смоленского собора — качества одновременно реальные и кажущиеся. Этот ансамбль находится в постоянном диалоге с более ранними памятниками столичной традиции (прежде всего, с росписями Архангельского собора в Кремле и Покровского собора в Александро-Введенском монастыре), но существенно переосмысляет звучавшие ранее идеи и обладает уникальными качествами. Традиционные концепты получают здесь новое, монументальное и вместе с тем камерное, лично окрашенное звучание, не случайно требуя от зрителя внимания к малозаметным деталям и их диалогу. Эти особенности, как и тактичное, а не громогласно-риторическое соединение общего и персонального начал, гармонируют и с художественным замыслом ансамбля, сулящим верующему легкий переход к вечной жизни и вечному покою, и с образными характеристиками искусства рубежа XVI–XVII вв. в целом. Можно предположить, что содержащееся в этих фресках обещание «тихого и безмолвного жития» было своего рода обетом Бориса Годунова, принесённым им после восшествия на московский престол, накануне венчания на царство, которое состоялось 3 сентября 1598 г., служило свидетельством продолжения традиций эпохи царя Фёдора и выступало в качестве антитезы атмосфере времени Ивана Грозного. Дальнейшие события показали неосуществимость этой сверхзадачи и нереальность утопии, сконструированной в росписи Смоленского собора за несколько лет до начала Смуты.

## Литература

1. *Абраменко Н. М.* Образы святых князей Бориса и Глеба в иконописи и прикладном искусстве конца XVI – начала XVII в. Патрональная тема в искусстве времени Бориса Годунова // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 2 / Под ред. А. В. Захаровой. — СПб.: НП-Принт, 2012. — С. 201–208.
2. *Баталов А. Л.* Московское каменное зодчество конца XVI века. Проблемы художественного мышления эпохи. — М.: НИИ ТИИ РАХ, 1996. — 431 с., [34] л. ил.
3. *Баталов А. Л.* К полемике о времени строительства собора Новодевичьего монастыря // Ви-

<sup>17</sup> Композиция «Да молчит всякая плоть» надписывается текстом песнопения, исполняемого на литургии Великой субботы взамен Херувимской песни.

- зантыйский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999) / Отв. ред. М. А. Орлова. — М.: Северный паломник, 2005. — С. 599–620.
4. *Бочаров Г. Н., Выголов В. П.* Александровская слобода. — М.: Искусство, 1970. — 128 с.
  5. *Бусева-Давыдова И. Л.* Образ мира в иконах строгановской школы // Древнерусское искусство: исследования и реставрация. Сб. научных трудов. Памяти Николая Николаевича Померанцева. — М.: ВХНРЦ им. акад. И. Э. Грабаря, 2001. — С. 120–122.
  6. *Временник Ивана Тимофеева* / Подг. к печати, перевод и комментарии О. А. Державиной. — СПб.: Наука, 2004. — 509 с.
  7. *Дмитриевский А. А.* Архиепископ Елассонский Арсений и мемуары его из русской истории по рукописи трапезундского Сумелийского монастыря. — Киев: тип. Имп. Ун-та св. Владимира Н. Т. Корчак-Новицкого, 1899. — [4], 234, 2 с., 1 л. портр.; 24.
  8. *Забелин И. Е.* Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы, по определению Московской городской думы собранные и изданные руководством и трудами Ивана Забелина. — Ч. 1. — М.: Моск. гор. дума, 1884. — 749 с.
  9. *Квливидзе Н. В.* Фрески церкви Троицы в Вяземах. Программа и иконография в контексте идейных движений эпохи: дисс. ... к. иск. — М.: ГИИ, 1999. — 326 с.
  10. *Квливидзе Н. В.* Символические образы Московского государства и иконографическая программа росписи собора Новодевичьего монастыря // Древнерусское искусство. Русское искусство Позднего Средневековья: XVI век / Отв. ред. А. Л. Баталов. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. — С. 222–236.
  11. *Квливидзе Н. В.* Иконографическая программа алтарных росписей московских храмов второй половины XVI века // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999) / Отв. ред. М.А. Орлова. — М.: Северный паломник, 2005. — С. 621–646.
  12. *Квливидзе Н. В.* «Собор Богородицы» в росписи Успенского собора Свяжского монастыря // Труды ЦМиАР. Т. 3: Иконографические новации и традиция в русском искусстве XVI века. Сб. статей памяти Виктора Михайловича Сорокатого. — М.: Индрик, 2008. — С. 217–234.
  13. *Квливидзе Н. В.* Фрески Смоленского собора. Иконографическая программа росписи // Московский Новодевичий монастырь. К 500-летию основания. Антология / Сост. А. Л. Баталов, Л. А. Беляев. — М.: Арткитчен, 2012. — С. 334–385.
  14. *Козьяков В. Н.* Борис Годунов: Трагедия о добром царе. — М.: Молодая гвардия, 2011. — 311 с.
  15. *Костромская икона XIII–XIX веков* / Авт.-сост. Н. И. Комашко, С. С. Каткова. — М.: Гранд-Холдинг, 2004. — 672 с.
  16. *Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б.* Выбор имени у русских князей в X–XVI вв.: Династическая история сквозь призму антропониимики. — М.: Индрик, 2006. — 904 с.
  17. *Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б.* Годунов в кругу родни (Биографические разыскания). — СПб.: Евразия, 2022. — 224 с.
  18. *Мартынова М. В.* Оклад иконы «Богоматерь Смоленская» и черневая гравюра XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. — М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. — С. 318–335.
  19. *Мнёва Н. Е.* Искусство Московской Руси. Вторая половина XV–XVII вв. — М.: Искусство, 1965. — 252 с.
  20. *Овсянников Ю. М.* Ново-Девичий монастырь. — М.: Искусство, 1968. — 156 с.
  21. *Островский П., протоиерей.* Историко-статистическое описание костромского первоклассного кафедрального Ипатьевского монастыря. — Кострома: в тип. Андроникова, 1870. — 308 с.
  22. *Подъяпольский С. С.* Историко-архитектурные исследования. Статьи и материалы / Сост. и подг. Е. Н. Подъяпольской. — М.: Индрик, 2006. — 320 с.
  23. *Полное собрание русских летописей.* — Т. 34. Постниковский, Пискаревский, Московский и Бельский летописцы. — М.: Наука, 1978. — 304 с.
  24. *Преображенский А. С.* Монументальная живопись Благовещенского собора // Вклад. Художественное наследие Строгановых XVI–XVII веков в музеях Сольвычегодска и Пермского края. — Пермь: Пермская государственная художественная галерея, 2017. — С. 156–231.
  25. *Преображенский А. С.* Роспись Смоленского собора Новодевичьего монастыря и стиль изобразительного искусства годуновского времени // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней

- Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции. 2021. — М.: Изд-во МГУ, 2023 (в печати).
26. Ретковская Л. С. Смоленский собор Новодевичьего монастыря / Под ред. Н. Н. Воронина. — М.: Гос. изд-во культурно-просветительской литературы, 1954 (Труды ГИМ. Памятники культуры. Вып. XIV). — 41 с., 8 л. илл.
  27. Самойлова Т. Е. Княжеские портреты в росписи Архангельского собора Московского Кремля. Иконографическая программа XVI века. — М.: Прогресс-Традиция, 2004. — 264 с.
  28. Самойлова Т. Е. Композиция «Что Ти принесем, Христе» в системе росписи Свяжского собора // Фрески и иконы Свяжского Успенского собора. — СПб.: Славия, 2009. — С. 72–81.
  29. Скворцов А. И. Наследие земли Владимирской. Монументальная живопись. — М.: Памятники Отечества, 2004. — 288 с.
  30. Спасский И. Г. Золотой с парсуной Бориса Годунова // Сообщения Государственного Эрмитажа. — Вып. 43. — 1978. — С. 55–57 (перезд.: Спасский И. Г. Русское золото. Сб. избр. статей. — СПб.: Изд-во ГЭ, 2013. — С. 278–281).
  31. Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. — Т. 1. — М.: печ. А. И. Снегиревой, 1913. — [2], 322, 78, II с., 52 л. ил.
  32. Щенникова Л. А. Чудотворная икона «Богоматерь Одигитрия Смоленская» и ее списки в свете новых исследований // Искусство христианского мира. Сб. статей. — Вып. 13. — М.: Изд-во ПСТГУ, 2016. — С. 291–313.
  33. *Preobrazhenskii A. Russian Images of a Greek Donor in Thessaly and Venice: Two Portraits of Arsenios, Archbishop of Elassona // Routes of Russian Icons in the Balkans (16<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> Centuries) / Ed. Yi. Boycheva. — Geneva: La Pomme d'or, 2016. — P. 51–72.*
  34. Rogov A. Alexandrov. — Leningrad: Aurora art Publ., 1979. — 132 p.

**Название статьи.** Иконографическая программа алтарных росписей Смоленского собора Новодевичьего монастыря и благочестие семейства Годуновых

**Сведения об авторе.** Преображенский, Александр Сергеевич — кандидат искусствоведения, доцент, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ломоносовский пр., д. 27, корпус 4, Москва, Российская Федерация, 119192; заместитель директора по науке, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, Российская Федерация, 125009; transfiguration79@mail.ru; SPIN-код: 7537-3821; ORCID: 0000-0001-8120-3261

**Аннотация.** Роспись Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве создана сразу после восшествия на престол царя Бориса Годунова, в конце 1590-х гг. Это ключевой памятник столичного искусства времени Бориса, несомненно, созданный при прямом участии заказчика. Хотя иконографической программе этого ансамбля уже посвящен ряд исследований, она изучена неравномерно. В частности, недостаточно полной остается интерпретация композиций в алтарном пространстве — центральной апсиде и восточном рукаве креста. Их анализ убеждает в том, что росписи этих компартиментов являются важнейшим элементом комплекса. Фигуры небесных покровителей семейства Годуновых включая вдовствующую царицу Ирину, её покойного супруга царя Федора и их скончавшейся в детстве дочери Феодосии, предстоящих образу Богоматери Одигитрии Смоленской, составляют ктиторскую композицию, замещающую недоступные московской культуре этого времени портреты донаторов, и свидетельствуют о желании легитимизировать новую династию. Находясь в зоне алтарного свода, святые годуновского семейства вознесены в небесное пространство, но зрительно удалены от молящихся, чтобы привилегированное положение членов новой царствующей фамилии не было столь заметным. Тема спасения и единения с небесным миром более открыто выражена в сцене «Покров Богоматери», помещенной в конхе апсиды. Это образ православного царства, обретающего спасение в лоне Церкви под покровительством Богородицы-заступницы. С алтарной росписью семантически объ-

единены отделенные от нее иконостасом, но находящиеся напротив, на восточных гранях западных подкупольных столбов, символические образы Богоматери с Христом во гробе («Не рыдай Мене мати...») и Спасом Недреманное око. Обе композиции связаны с темой субботнего сна Спасителя, за которым незамедлительно последуют Воскресение, торжество Христа, прекращение скорби и избавление человечества от власти смерти. «Покров Богоматери» в конхе олицетворяет собой это идеальное состояние мироздания на пороге Царствия Небесного. Поскольку в росписи собора отсутствует сцена Страшного суда, можно предположить, что конструирование столь оптимистичной картины не только соответствовало созерцательному благочестию гоудуновской эпохи, но и выражало надежды самого Бориса на тихое и безмятежное царствование, или даже служило обещанием такого правления с его стороны.

**Ключевые слова:** древнерусское искусство, Московское царство, царь Борис Годунов, изобразительное искусство, монументальная живопись, иконографическая программа, Новодевичий монастырь

**Title.** Iconographic Program of Altar Murals in the Smolensk Cathedral of the Novodevichy Convent and Piety of the Godunov Family

**Author.** Preobrazhenskii, Aleksandr S. — Ph. D., associate professor. Lomonosov Moscow State University, Lomonosovsky pr., 27–4, 119192 Moscow, Russian Federation; deputy director for science, State Institute for Art Studies, Kozitsky per., 5, 125009 Moscow, Russian Federation; transfiguration79@mail.ru; SPIN-code: 7537-3821; ORCID: 0000-0001-8120-3261

**Abstract.** The Church of the Smolensk icon of the Virgin in the Novodevichy Convent in Moscow was painted in the late 1590s, immediately after Tsar Boris Godunov's accession to the throne. This is a most important monument of capital art from the time of Boris, undoubtedly created with the direct participation of the royal donor. Although the iconographic program of this ensemble has already been discussed in a number of studies, it has been explored unevenly. In particular, the interpretation of compositions in the altar space — the central apse and the eastern arm of the cross — remains insufficiently complete. Their analysis convinces that the paintings of these compartments are the most important element of the complex. The figures of the heavenly patrons of the Godunov family, including the Dowager Tsarina Irina, her late husband Tsar Fyodor and their daughter Theodosia, who died in infancy, standing before the image of the Mother of God Hodegetria of Smolensk, make up a *ktetor* composition that replaces portraits of donors, almost unacceptable for the Muscovite culture of that time. They testify to the desire to legitimize the new dynasty. Located in the area of the altar vault, the saints of the Godunov family are elevated into heavenly space, but are visually removed from those praying in naos so that the privileged position of the members of the new reigning family is not so noticeable. The theme of salvation and unity with the heavenly world is more openly expressed in the scene “The Intercession (Pokrov) of the Mother of God,” placed in the apse conch. This is an image of the Orthodox kingdom finding salvation in the bosom of the Church under the auspices of the Intercessor Mother of God. Separated by the iconostasis, but located opposite, on the eastern surfaces of the western dome pillars, the symbolic images of the Mother of God with Christ in the tomb and the “Savior Anapeson”, are semantically combined with the altar painting. Both compositions are related to the theme of the Savior's Sabbath dream, which will be immediately followed by the Resurrection and the deliverance of humanity from the power of death. The “Protection of the Mother of God” in the conch personifies this ideal state of the universe on the threshold of the Kingdom of Heaven. Since

the painting of the church does not contain a scene of the Last Judgment, it can be assumed that the construction of such an optimistic picture not only corresponded to the contemplative piety of Godunov's era, but also expressed Tsar Boris's own hopes for a quiet and serene reign, or even served as a promise of such a reign on his part.

**Keywords:** medieval Russian art, Muscovite Tsardom, Tsar Boris Godunov, figurative art, monumental painting, iconographic program, Novodevichii Convent

## References

Abramenko N. M. Images of the Russian Saints Princes Boris and Gleb in the Art of the Period of the Tsar Boris Godunov. Tradition of the Veneration of the Tutelar Saints of Russian Tsars. Zakharova A. (ed.). *Actual Problems of Theory and History of Art. Collection of Articles, vol. 2*. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2012, pp. 201–208 (in Russian).

Batalov A. L. *Moskovskoe kamennoe zodchestvo kontsa XVI veka. Problemy khudozhestvennogo myshleniia epokhi (Moscow Late 16<sup>th</sup> Century Stone Architecture. Problems of Artistic Thought of the Period)*. Moscow, NII TII RAKH Publ., 1996. 431 p. (in Russian).

Batalov A. L. On the Discussion about the Date of Construction of the Katholikon of the Novodevichy Convent. Orlova M. A. (ed.). *Vizantiiskii mir: iskusstvo Konstantinopolia i natsional'nye traditsii. K 2000-letiiu khristianstva. (Byzantine World: Art of Constantinople and National Traditions. On the 2000 Anniversary of Christianity)*. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2005, pp. 599–620 (in Russian).

Bocharov G. N.; Vygodov V. P. *Aleksandrovskaia Sloboda (Alexandrov Settlement)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 128 p. (in Russian).

Buseva-Davydova I. L. Image of the World in the Stroganov School Icons. *Drevnerusskoe iskusstvo: issledovaniia i restavratsiia. Sb. nauchnykh trudov. Pamiati Nikolaia Nikolaevicha Pomerantseva (Old Russian Art. Research and Restoration. Collection of papers in memory of Nikolai Pomerantsev)*. Moscow, VKHRNTS im. I. E. Grabar' Publ., 2001, pp. 120–122 (in Russian).

Derzhavina O. A. (ed.). *Vremennik Ivana Timofeeva (Ivan Timofeev's Chronicle)*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2004. 509 p. (in Russian).

Dmitrievskii A. A. *Arkhiepiskop Elassonskii Arsenii i memuary ego iz russkoi istorii po rukopisi trapezundskogo Sumeliiskogo monastyr'ia (Archbishop Arsenios of Elassona and His Memoire on Russian History. After the Manuscript from the Sumela Monastery near Trebizond)*. Kiev, Imperial St. Vladimir University Publ., 1899. (in Russian).

Komashko N. I.; Katkova S. S. (eds). *Kostromskaia ikona XIII–XIX vekov (Kostroma Icons of the 13<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> Centuries)*. Moscow, Grand-Kholding Publ., 2004. 672 p. (in Russian).

Kozliakov V. N. *Boris Godunov: Tragediia o dobrom tsare (Boris Godunov. A Tragedy on a Good Tsar)*. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2011. 311 p. (in Russian).

Kvividze N. V. *Freski tserkvi Troitsy v Viazemakh. Programma i ikonografiia v kontekste ideinykh dvizhenii epokhi (Murals of the Holy Trinity Church in Viazomy: Program and Iconography in Context of Ideas of the Period)*, Ph. D. Dissertation. Moscow, State Institute for Art Studies, 1999. 326 p. (in Russian).

Kvividze N. V. Symbolic Images of the Muscovite State and Iconographic Program of Murals of the Katholikon of the Novodevichy Convent. Batalov A. L. (ed.). *Drevnerusskoe iskusstvo. Russkoe iskusstvo Pozdnego Srednevekovia: XVI vek (Old Russian Art. Russian Late Medieval Art: the 16<sup>th</sup> Century)*. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2003, pp. 222–236 (in Russian).

Kvividze N. V. Iconographic Program of the Altar Murals in the Moscow Churches from the Second Half of the 16<sup>th</sup> Century. Orlova M. A. (ed.). *Vizantiiskii mir: iskusstvo Konstantinopolia i natsional'nye traditsii. K 2000-letiiu khristianstva (Byzantine World: Art of Constantinople and National Traditions. On the 2000<sup>th</sup> Anniversary of Christianity)*. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2005, pp. 621–646 (in Russian).

Kvividze N. V. The Synaxis of the Virgin in Murals of the Dormition Church of the Sviyazhsk Monastery. *Trudy CMIAR, t. 3. Ikonograficheskie novatsii i traditsiia v russkom iskusstve XVI veka. Sb. statei pamiati V. M. Sorokotogo (Proceedings of the Andrei Rublev Museum, vol. 3. Iconographic Novations and Tradition in Russian 16<sup>th</sup> Century Art. Collection of articles in memory of Viktor Sorokatyi)*. Moscow, Indrik Publ., 2008, pp. 217–234 (in Russian).

Kvividze N. V. Murals of the Smolensk Cathedral. Iconographic Program. Batalov A. L.; Beliaev L. A. (eds). *Moskovskii Novodevichii monastyr'. K 500-letiiu osnovaniia. Antologiiia (Novodevichy Convent in Moscow. On*

*Occasion of the 500<sup>th</sup> Anniversary. Anthology*). Moscow, Artkitchen Publ., 2012, pp. 334–385 (in Russian).

Litvina A. F.; Uspenskii F. B. *Vybor imeni u russkikh kniazei v X–XVI vv.: Dinasticheskaia istoriia skvoz' prizmu antroponimiki (Choosing Names for Russian Princes in 10<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries: History of Dynasty through Prism of Anthroponymy)*. Moscow, Indrik Publ., 2006. 904 p. (in Russian).

Litvina A. F.; Uspenskii F. B. *Godunov v krugu rodni (Biograficheskie razyskaniia) (Godunov among His Relatives (Biographical Research))*. St. Petersburg, Evrasia Publ., 2022. 224 p. (in Russian).

Martynova M. V. *Revetment of the Icon “Virgin of Smolensk” and 16<sup>th</sup> Century Niello Engraving. Blagoveshchenskii sobor Moskovskogo Kremliia: Materialy i issledovaniia (Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin: Materials and Studies)*. Moscow, Moscow Kremlin Museums Publ., 1999, pp. 318–335 (in Russian).

Mniova N. E. *Iskusstvo Moskovskoi Rusi. Vtoraia polovina XV–XVII vv. (Art of Muscovite Rus'. Second half of the 15<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> Centuries)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 252 p. (in Russian).

Ostrovskii P., protoierei. *Istoriko-statisticheskoe opisanie kostromskogo pervoklassnogo kafedral'nogo Ipatievskogo monastyria (Historical and Statistical Description of the First-class Cathedral Ipatievskii Monastery in Kostroma)*. Kostroma, tip. Andronikova Publ., 1870. 308 p. (in Russian).

Ovsiannikov Yu. M. *Novo-Devichii monastyr' (Novodevichy Convent)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. 156 p. (in Russian).

Pod'iapol'skii S. S. *Istoriko-arkhitekturnye issledovaniia. Stat'i i materialy (Studies in History of Architecture. Articles and Materials)*. Moscow, Indrik Publ., 2006. 320 p. (in Russian).

*Polnoe sobranie russkikh letopisei. T. 34. Postnikovskii, Piskarevskii, Moskovskii i Bel'skii letopistsy (Complete Collection of Russian Chronicles, vol. 34. Postnikov, Piskarev, Moscow and Bel'sk Chronicles)*. Moscow, Nauka Publ., 1978. 304 p. (in Russian).

Preobrazhenskii A. *Russian Images of a Greek Donor in Thessaly and Venice: Two Portraits of Arsenios, Archbishop of Ellassona*. Boycheva Yu. (ed.). *Routes of Russian Icons in the Balkans (16<sup>th</sup> – Early 20<sup>th</sup> Centuries)*. Geneva, La Pomme d'or Publ., 2016, pp. 51–72.

Preobrazhenskii A. S. *Monumental Painting of the Annunciation Cathedral in Solvychevodsk. Vklad. Khudozhestvennoe nasledie Stroganovykh XVI–XVII vekov v muzeiakh Solvychevodska i Permskogo kraia (Donation. The Stroganovs Artistic Heritage of the 16<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> Centuries in the Museums of Solvychevodsk and Perm Region)*. Perm, Perm Fine Arts Gallery Publ., 2017, pp. 156–231 (in Russian).

Preobrazhenskii A. S. *Murals of the Smolensk Church at the Novodevichy Convent and the Godunov Period Style. Lazarevskie chteniia. Iskusstvo Vizantii, Drevnei Rusi, Zapadnoi Evropy. Materialy nauchnoi konferentsii (Readings in Memory of V. N. Lazarev. Byzantine, Old Russian and Western European Art. Proceedings of the conference)*. 2021. Moscow, Moscow State University Publ., 2023 (in print) (in Russian).

Retkovskaia L. S. *Smolenskii sobor Novodevich'ego monastyria (Smolensk Cathedral of the Novodevichy Convent)*. Moscow, 1954. 41 p., il. (in Russian).

Rogov A. *Alexandrov*. Leningrad, Avrora Publ., 1979. 132 p.

Samoilova T. E. *Kniazheskie portrety v rospisi Arkhangel'skogo sobora Moskovskogo Kremliia. Ikonograficheskaia programma XVI veka (The Princes' Portraits in the Murals of Archangel Cathedral of the Moscow Kremlin. The 16<sup>th</sup> Century Iconographic Program)*. Moscow, Progress-Traditsia Publ., 2004. 264 p. (in Russian).

Samoilova T. E. *Composition “What Shall We Bring Thee, o Christ” in System of Murals of the Sviyazhsk Cathedral. Freski i ikony Sviiazhskogo Uspenskogo sobora (Frescoes and Icons of the Dormition Cathedral in Sviyazhsk)*. St. Petersburg, Slavia Publ., 2009, pp. 72–81 (in Russian).

Shchennikova L. A. *Miraculous Icon “The Virgin Hodegetria of Smolensk” and Its Copies. Results of New Research. Iskusstvo khristianskogo mira. Sbornik statei (Art of the Cristian World. Collection of articles)*, vol. 13. Moscow, St Tykhon Orthodox University Publ., 2016, pp. 291–313 (in Russian).

Skvortsov A. I. *Nasledie zemli Vladimirskaia. Monumental'naia zhivopis' (Heritage of the Vladimir Land. Monumental Paintings)*. Moscow, Pamiatniki Otechestva Publ., 2004. 288 p. (in Russian).

Spasskii I. G. *The Golden Piece with Image of Boris Godunov. Reports of The State Hermitage Museum*, vol. 43, 1978, pp. 55–57 (in Russian).

Spasskii I. G. *Russkoe zoloto. Sbornik izbrannykh statei (Russian Gold. Collection of Selected Articles)*. St. Petersburg, The State Hermitage Publ., 2013, pp. 278–281 (in Russian).

Uspenskii A. I. *Tsarskie ikonopistsy i zhivopistsy XVII veka (The Tsar's Icon Painters and Painters of the 17<sup>th</sup> Century)*, vol. 1. Moscow, A. I. Snegireva Publ., 1913. (in Russian).

Zabelin I. E. *Materialy dlia istorii, arkhologii i statistiki goroda Moskvy (Materials for History, Archeology and Statistics of the City of Moscow)*, part 1. Moscow, Moscow City Council Publ., 1884. 749 p. (in Russian).





Илл. 97. Смоленский собор Новодевичьего монастыря в Москве. Интерьер. Росписи конца 1590-х гг. Фотография из архива Межобластного научно-реставрационного художественного управления



Илл. 98. Росписи восточного рукава. Смоленский собор Новодевичьего монастыря в Москве. Конец 1590-х гг. Фотография из архива Межобластного научно-реставрационного художественного управления



Илл. 99. Святая Троица, Богоматерь Одигитрия Смоленская и архангелы. Росписи восточного рукава и восточных столбов. Смоленский собор Новодевичьего монастыря в Москве. Конец 1590-х гг. Фотография А. С. Преображенского



Илл. 100. Патрональные святые семейства Годуновых. Роспись северной стены восточного рукава. Смоленский собор Новодевичьего монастыря в Москве. Конец 1590-х гг. Фотография А. С. Преображенского



Илл. 102. Равноапостольный царь Константин. Роспись южной грани северо-восточного подкупольного столба. Смоленский собор Новодевичьего монастыря в Москве. Конец 1590-х гг. Фотография А. С. Преображенского



Илл. 101. Патрональные святые семейства Годуновых. Роспись южной стены восточного рукава. Смоленский собор Новодевичьего монастыря в Москве. Конец 1590-х гг. Фотография А. С. Преображенского



Илл. 103. Равноапостольный князь Владимир. Роспись южной грани северо-восточного подкупольного столба. Смоленский собор Новодевичьего монастыря в Москве. Конец 1590-х гг. Фотография А. С. Преображенского



Илл. 104. Покров Богоматери. Роспись конхи центральной апсиды. Смоленский собор Новодевичьего монастыря в Москве. Конец 1590-х гг. Фотография из архива Межобластного научно-реставрационного художественного управления



Илл. 105. Спас Недреманное око. Роспись юго-западного подкупольного столба. Смоленский собор Новодевичьего монастыря в Москве. Конец 1590-х гг. Фотография из архива Межобластного научно-реставрационного художественного управления



Илл. 106. «Не рыдай Мене Мати...». Роспись северо-западного подкупольного столба. Смоленский собор Новодевичьего монастыря в Москве. Конец 1590-х гг. Фотография из архива Межобластного научно-реставрационного художественного управления