

# Торжество Святой Премудрости в Кремлевском дворце. Русская интерпретация ренессансных идей\*

Ольга Чумичева

## 1. Введение

Фрески Золотой (Средней) и Переходной палат великокняжеского дворца Московского Кремля, построенного в 1499-1508 годах итальянским архитектором Алоизио да Каркано (Алевизом, как его называли на Руси), являются одним из самых известных, спорных и недолговечных памятников русского искусства XVI века. Впервые они были выполнены в 1514 году Феодосием и Дмитрием, сыновьями знаменитого живописца Дионисия, после завершения ими работ в соседнем Благовещенском соборе (сохранилась лишь часть коридора от церкви до дворца). Дворцовые фрески неоднократно поновлялись на протяжении XVI-XVII веков, в последний раз в 1672 году Симоном Ушаковым, который оставил подробное описание всех элементов и текстов композиций в этих парадных залах. Это описание легло в основу проекта реконструкции ансамбля, полностью разрушенного в 1752 году ради возведения нового дворца в стиле барокко.<sup>1</sup>

\* Данная статья представляет собой очерк большой исследовательской темы, требующей подробной проработки всех элементов московских росписей в широком контексте иконографии, а также общественных и культурных процессов конца XV-XVI веков., и это предполагает монографическую форму результатов исследования. Задачей публикации является постановка вопроса о происхождении памятника.

<sup>1</sup> Дворец Б. Растрелли в последующее время также подвергался радикальным перестройкам, но эта история выходит за рамки темы данной статьи.

Olga Chumicheva, Research Centre for Eastern Christian Culture, Russian Federation, [bening@mail.ru](mailto:bening@mail.ru), 0009-0007-5887-3719

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Ольга Чумичева, *Торжество Святой Премудрости в Кремлевском дворце. Русская интерпретация ренессансных идей*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0893-2.10, in Marcello Garzaniti, Ovanes Akopyan, Iris Karafillidis, Francesca Romoli (edited by), *In dialogo con l'Occidente: Rinascimento e renovatio nella Russia del Cinquecento / В диалоге с Западом: возрождение и религиозное обновление в России XVI века*, pp. 145-163, 2025, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0893-2, DOI 10.36253/979-12-215-0893-2

Серьезные государственно-политические перемены эпохи Ивана III, продолженные его сыном Василием III, потребовали нового языка репрезентации власти, заявляющей о себе, как о важном участнике европейской и мировой политики, интегральной части мира. Радикальная программа реконструкции Московского Кремля была одним из ярчайших проявлений новой культурной парадигмы и нового художественного языка недавно объединённого и расширенного Русского княжества. Эта программа включала строительство нового дворца и новых официальных парадных залов. Сначала, в 1487-1491 годах, итальянские архитекторы Марко Руффо и Пьетро Антонио Солари, оба ранее работавшие в Северной Италии, построили Грановитую палату, напоминавшую обликом Палаццо деи Диаманти в Ферраре и некоторые другие итальянские сооружения. Грановитая палата стала первым каменным парадным светским зданием в Московском Кремле, но расписана она была лишь в конце XVI века. В 1499-1508 годах итальянский архитектор Алоизио де Карезано (или Алоизио да Милано) возвел рядом с Грановитой палатой ряд примыкающих к ней построек великокняжеского дворца; этот ансамбль (ныне сохранившийся лишь частично) включал парадные залы, жилые комнаты, галереи и некоторые служебные и хозяйственные помещения. Его описание, сделанное в 1518 году императорским послом Франческо да Колло, акцентировало роль итальянцев в строительстве каменных палат на Руси (см.: Подъяпольский 2003).

Главные залы – Золотая (Средняя) и Переходная (Сени) палаты, а также деревянная Столовая палата, расположенная во внутреннем дворе, – были расписаны довольно рано; эти фрески стали предметом нескольких исследовательских работ. Среди этих публикаций есть две наиболее важные, задающие направление в исследовании памятника.

## 2. Состояние исследования и проблема интерпретации

Первое исследование было проведено О. Подобедовой (Подобедова 1972); она подчеркнула идею царской власти, как бы проявленной в программе, и датировала фрески серединой XVI века, так называемой «эпохой Ивана Грозного и митрополита Макария». Эта датировка восходила к работам И. Забелина (Забелин 1849) и Н. Андреева (Андреев 1935), опубликованным, соответственно, в конце XIX века и в 1930-х годах, когда почти все художественные объекты XVI века без проведения специальных исследований датировались этой политически важной, но во многом не очень понятной «эпохой Ивана Грозного и митрополита Макария».² О. Подобедову больше интересовали «исторические» (понятие «исторический» использовалось для описания многих памятников древнерусского искусства и являлось обозначением условно светских

² Обзор взглядов Н. Андреева см.: Носов 1992.

тем в противопоставлении их явно церковным и богословским сюжетам) и генеалогические части программы, представленной на стенах, но она перечислила кратко и основные композиции росписи сводов, включая изображение врат в Царствие Небесное. После книги Подобедовой были опубликованы и другие статьи в том же контексте датировки и интерпретации (Kämpfer 1975; Miller 1981; Роулэнд 2003).

Второе ключевое исследование принадлежит М. Флайеру; оно было опубликовано в 2003 году (Флайер 2003). Автор утверждал, что центральной идеей памятника, определяющей всю программу, было изображение Святой Мудрости; по мнению Флайера, эта роспись позволяет дать «семантический анализ» «нового... литературного этикета» времен Ивана Грозного и митрополита Макария. Вслед за О. Подобедовой и Д. Роулэндом, он выделяет три вертикальных регистра фресок и показывает верхний из них – своды – как место расположения образов, связанных со Святой Мудростью и Небесами Божиими. Принимая во внимание исследования Д. Миллера и Ф. Кэмпфера, Флайер построил новую геометрию (буквально – геометрию всей конструкции) и объяснил ее через сравнение с главными культурно-историческими феноменами эпохи Ивана Грозного как первого русского царя.

Хотя программа Золотой палаты оказалась предметом плодотворных исследований, априорный подход к памятнику как к произведению середины XVI века ограничивал перспективы его изучения.

Таким образом, актуальной задачей является анализ памятника не через сложившиеся *a priori* понимание русской культуры и политики эпохи Ивана Грозного, а *per se*, через внутренние знаки и концепции самих росписей. Нет сомнений, что Флайер был абсолютно прав, и тема Святой Премудрости – и ее роли в Спасении – была центральной. Она выражена, прежде всего, на сводах Переходной палаты, где приглашенные ожидали официальных церемоний: в Сениях изображение Святой Троицы в иконографическом типе Отечество, популярном на Руси с XV века было окружено текстом о Премудрости Божией,<sup>3</sup> ниже располагался цикл эпизодов деяний Святой Премудрости, показанных как действия ангелов. Столпами Премудрости были «добрые» цари Ветхого Завета, которые приветствовали праведников и отделяли нижний регистр земных ветхозаветных сцен от Небес.

Так или иначе все исследователи пытались напрямую связать композицию с «торжеством абсолютизма и царизма» и в конкретном, избранном контексте обращались к тем элементам росписи, которые соответствовали их априорной политической схеме (какой бы она ни была), игнорируя

<sup>3</sup> «Превечное Слово Отчее, иже во образе Божии сый и составляет тварь от небытия в бытие, идее времена и лета своего областию положит, благослови венец лету благостию своею, даруй мир церквам твоим, победы верному царю, благоплодие земли и нам велию милость» Неделя 14-я по Пятидесятнице, Начало индикта, стихира самогласна, глас 3. Иоанна монаха.

другие части, которые не подходили к их концепции или, по крайней мере, не работали на ее подтверждение. М. Флайер предпринял единственную попытку рассмотреть композицию двух палат как единую систему, но, сосредоточился на сводах в ущерб образам на стенах, а также проигнорировал некоторые важные и сложные элементы композиции. То есть и у него росписи рассматриваются избирательно и фрагментарно, и на таком основании построены обобщающие выводы, по сути подтверждающие – с некоторыми любопытными и важными нюансами – политическую версию «торжества абсолютизма».

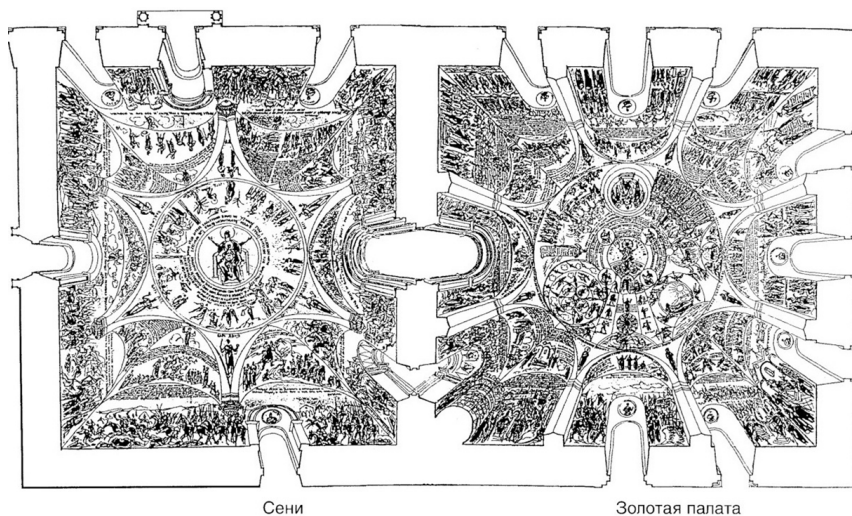
Таким образом, анализ и интерпретация фресок дворца не могут считаться исчерпывающими и однозначными.

### 3. Источник сведений о росписях кремлевского дворца

Первая версия росписей была утрачена в Великом пожаре 1547 года и до него подробно не описывалась; известно лишь, что существовали некие изображения, и кто их выполнил. Сохранилась также часть фресок на паперти и на хорах Благовещенского собора, представляющих крайне символическую программу, нетипичную для русской монументальной живописи предшествующих веков. Первое обновление было выполнено после 1547 года и вызвало полемику, поскольку к тому времени программа оказалась не совсем понятной и в 1551-1553 годах вызвала протест влиятельного дьяка Посольского приказа Ивана Михайловича Висковатого; последовавший за этим церковный суд под руководством митрополита Макария признал Висковатого виновным и приговорил его к покаянию (*Розыск* 1858, 1-42; Граля 1994, 122-26). Однако в ходе этой серьезной богословской дискуссии выяснилось, что митрополит и его помощники не способны объяснить все части композиции – например, пресловутого «бегущего зайца» и не только его.<sup>4</sup> Предварительный анализ диспута заставляет нас отказаться от восходящей к XIX веку априорной гипотезы, что автором этой программы был митрополит Макарий (до сих пор она принималась как нечто само собой разумеющееся и не подвергалась анализу). Фрески были восстановлены после пожара буквально, но без полного понимания их смысла и символики. Материалы суда над Висковатым дают нам некоторые данные о содержании лишь нескольких фрагментов росписей, существовавших к середине века, но не о целой программе.

Позднее, в основном в XVII веке, фрески несколько раз поновлялись из-за разрушений, причиненных им водой, огнем и копотью. Последнее поновление было сделано в 1672 году иконописцем Симоном Ушаковым в его собственной художественной манере – хорошо известной и оцениваемой

<sup>4</sup> Детальный анализ этого диспута представляет собой одно из направлений дальнейшего исследования, на данный момент наибольшее значение имеет статья Лифшиц 2003.

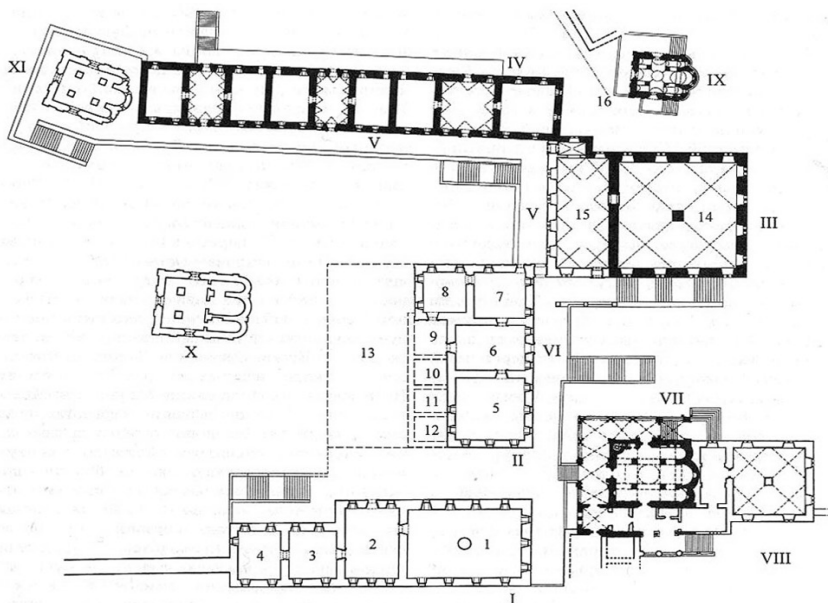


Сени

Золотая палата

**Рисунок 1**

Схема росписи (Подобедова 1972)

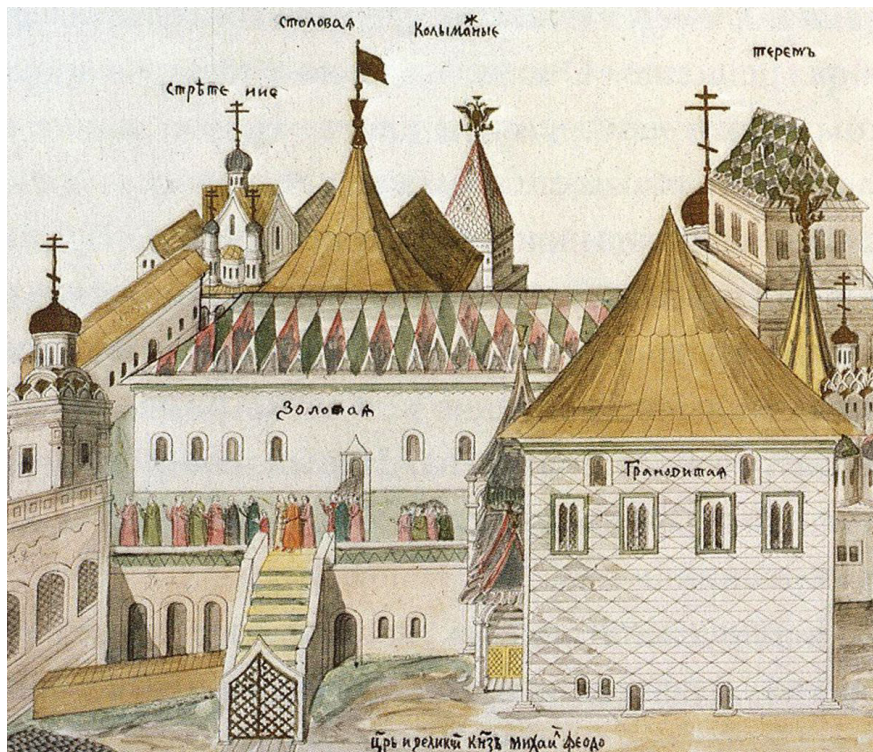


**Рисунок 2**

План дворцового комплекса

III: Грановитая палата, VI: Красное крыльцо (6: Сени, 7: Золотая палата),

VII: Благовещенский собор (Подобедова 1972)



**Рисунок 3**

Миниатюра с изображением дворца и Золотой палаты (1672-1673 гг.)  
(Книга об избрании 2014)

как «западническая», условно более реалистическая. При этом Ушаков тщательно сохранил все содержание и структуру памятника, как это было свойственно при восстановлении поврежденных русских икон и монументальной живописи. Прежде чем браться за кисти, Симон Ушаков совместно с подьячим Никитой Клементьевым, по распоряжению царя Алексея Михайловича, в марте 1652 года составил тщательное описание всех секторов и регистров фресок Переходной и Золотой палат, а также позднейшей росписи Грановитой палаты. Тетради с этими записями хранятся в Российской национальной библиотеке в Санкт-Петербурге (РНБ, Q.XIII.8) и были опубликованы (Бартенев 1916). На основании этих тетрадей К. Лопяло создал наглядную схему-реконструкцию композиций Переходной и Золотой палат: она опубликована в книге О. Подобедовой (Подобедова 1972, 193-98 и схема-вкладыш). Итак, у нас мало шансов представить себе первоначальный стиль фресок, но мы знаем все элементы композиции и большую часть надписей, даже цвета. В своей реконструкции К. Лопяло не подбирал похожие иконографические образцы, поэтому, обращаясь к

схеме, надо учитывать, что его рисунки весьма условны, он обозначал места и сюжеты, а не традиционную иконографию того или иного элемента. Однако его схема – удобный практический инструмент для реконструкции образной символики и содержания программы утраченного памятника.

Сопоставление тетрадей Симона Ушакова и Никиты Клементьева с фрагментарным описанием фресок в *Розыске* по делу Ивана Михайловича Висковатого доказывает, что в ходе многочисленных поновлений и реставрации палат фрески не подвергались изменениям в плане содержания: по крайней мере, все сюжеты и образы, упоминавшиеся в полемике середины XVI века, оставались на прежних местах к 1652-1672 годам. По сути, мы имеем всю необходимую информацию о программе, отдавая себе отчет в том, что авторы описания не ставили задачи истолкования общей программы и значения тех или иных ее элементов, не пытались «умствовать» а просто, технически фиксировали то, что видели. В этом отношении тетради служат бесценным источником для анализа памятника (а выполненные на их основе схемы К. Лопяло остаются удобной визуальной «шпаргалкой»).

#### 4. Структура дворцовых росписей<sup>5</sup>

Программа декорации парадных залов кремлевского дворца включала две палаты, расписанные в три регистра: нижний располагался на стенах; средний – в криволинейном пространстве между стенами и сводами, а также в откосах окон; третий, доминирующий, помещался на сводах над головами приглашенных на церемонии лиц. Структура среднего регистра двух палат различалась из-за их архитектурных особенностей, но принцип расположения фресок был одинаков в обеих палатах. Трон великого князя, а затем царя находился в дальнем левом углу Золотой палаты – правитель мог войти в зал из своих личных покоев через боковую дверь. Все остальные проходили с площади на крыльцо, оттуда на открытую галерею дворца, затем в Переходную палату (Сени), а затем в Золотую палату. Не все вельможи, старшие дьяки или иностранные гости имели право доступа непосредственно к правителю. Некоторые останавливались в Переходной палате – или на галерее, или даже на крыльце снаружи. Существовала строгая иерархия такого продвижения.

Композиция двух главных парадных залов дворца была задумана как две неотъемлемые части целого, но каждая палата имела собственную тему – и между ними было очевидное сходство, они формировали некую зеркальную структуру. Общая тема Переходной палаты основывалась на

<sup>5</sup> Несмотря на то, что существует ряд перечисленных выше работ об этом памятнике, ни в одной из них не давался общий краткий обзор-описание композиции, так как авторы ограничивались анализом отдельных частей, поэтому необходимо вернуться к традиционному начальному этапу изучения памятника и составить описание его общей структуры.

Ветхом Завете и древнейшей истории русской правящей династии, тогда как схема Золотой палаты повторяла эту тему на другом уровне. Вдоль стен Переходной палаты шел ряд иллюстраций к «Сказанию о князьях Владимирских», в которых можно было проследить корни династии Рюриковичей вплоть до легендарных времен и затем через киевский и владимирский периоды (перечень см.: Забелин 1849, Бартенев 1916; о «Сказании о князьях Владимирских» см.: Гольдберг 1976, Дмитриева 1976). Стены Золотой палаты были разделены на отсеки, в каждом из которых были показаны жития русских князей, от первых русских святых Бориса и Глеба, святого Владимира и до новейших, не прославленных в лике святых, правителей – Ивана III и Василия III. Трон был установлен в этом ряду, таким образом, правитель продолжал линию своих предков, начатую в Переходной палате; поднимаясь на престол, он демонстрировал себя как сакральную фигуру, живое воплощение власти. Выстроенный таким образом по стенам двух палат исторический регистр подчеркивал авторитет и правовой статус русских правителей и приоритет московской ветви княжеского рода, на самом деле, далеко не старшей, но вставшей во главе других. Эта длинная официальная генеалогическая история перекликалась с фресками галереи Благовещенского собора (домовой церкви), где было представлено Древо Иессеево, генеалогическое изображение рода Иисуса Христа, включавшее множество фигур, в том числе античных мудрецов, и дополненное изображениями князей московского дома, от первого, Даниила Александровича, до Василия III – во многом это сопоставимо с Лозой династии Неманичей в Сербии (Джурич 2000). Тема «Сказания о князьях Владимирских» и история княжеского рода были позже переосмыслены на Мономаховом престоле Ивана IV (середина XVI века) и в Грановитой палате (конец XVI века), но в более простом виде. А в XVII веке уже Симон Ушаков создал оригинальную композицию иконы *Насаждение древа Государства Российского* (1668) с образом Владимирской Богоматери в центре и изображениями князей и царей от первых Рюриковичей до правителей династии Романовых (Ерусалимский 2025).

Подобная структура памятника была новой для Руси, поскольку сама традиция построения светского каменного здания, дворца, едва зарождалась. Образцы для фресок парадных палат неизбежно приходилось создавать впервые, а точнее – опираясь на опыт дворцовых росписей других стран. Естественным для Руси образцом могла служить Византия, однако с 1453 года Константинополь был захвачен турками, церковные связи к концу XV века были прерваны из-за споров о церковной унии (см., например, Roncheu 2017), да и сами дворцы постепенно приходили в упадок задолго до крушения империи. Другим источником могли стать более доступные росписи Сербии, однако и эта православная держава пала под натиском османов. Бежавшие на Русь греческие и сербские художники принесли богатый ассортимент иконографических сюжетов и идей, которые питали русскую художественную культуру. Однако с ро-

списями кремлевского дворца сопоставимы лишь небольшие элементы известной иконографии.

Другим источником развернутой программы росписи парадных залов великокняжеского дворца могли стать многочисленные итальянские комплексы подобных фресок, в течение XV-XVII веков оказывавшие влияние практически на все страны Европы, от Англии до Польши, – влияние, перешагнувшее барьер «западного» мира (Дмитриева 2015). Помимо сербской Лозы Неманичей (влияние которой в Москве проявилось, как упоминалось выше, не в самом дворце, а в галерее домово́й великокняжеской церкви), именно в итальянских дворцах удастся найти наиболее близкий аналог к генеалогическим и сюжетным росписям стен Переходной и Золотой палат.

Самым известным примером является аналогичный нижний регистр Зала месяцев в Палаццо Скифанойя, который также служил демонстрацией власти и процветания династии д'Эсте в Ферраре, а сцены деяний папы Александра VI (включая даже первое изображение американских аборигенов) были размещены в том же регистре апартаментов Борджа в Ватикане (Варбург 2008, Buranelli 2008). Существуют и другие примеры парадных залов итальянских палаццо, где нижний регистр росписей неизменно представляет жизнь заказчика и/или его династии.<sup>6</sup>

Средний регистр московских росписей предлагал аллегорическую интерпретацию истории русской правящей семьи. В Переходной палате, непосредственно над ранней историей династии Рюриковичей, шел ряд сцен из жизни и деяний ветхозаветных царей; их военные победы напоминали победы князя Владимира, как бы давая благословение и высший смысл земным событиям русской истории, которая понималась как история династии Рюриковичей (по аналогии с историей Древнего Израиля как истории ветхозаветных царей). Частично над сценами, в углах под сводами, находились большие фронтальные фигуры важнейших библейских царей. Ветхозаветные аллегории стали особенно популярны в церковной и светской живописи, начиная с XIII века – прежде всего в Сербии, а в России с XIV века (Джурич 2000, Луковникова 2003). Но обычно они использовались для придания контекста священным сюжетам; новизна кремлевских фресок заключалась в интерпретации жизни династии через призму праведных библейских правителей. И эта новизна была ярким подоби́ем того способа аллегорической интерпретации (как через библейские параллели, так и через сюжеты классической мифологии и истории) повседневной жизни и генеалогии принцев, что вошел в моду в итальянских палаццо в XIV-XV веках.

<sup>6</sup> Несмотря на вполне понятное желание автора и, безусловно, читателей, формат статьи не позволяет привести весь ряд итальянских памятников, он весьма велик; обзор и анализ таких памятников в сравнении с московскими фресками остается частью будущей монографической публикации.

В Золотой палате эта тема Сеней была продолжена аллегорическими сценами, размещенными над историческими композициями нижнего регистра. Но, в отличие от Переходной палаты, здесь аллегории заимствовались из Нового Завета – это были так называемые «толкования притч»: о богатом и бедном Лазаре, о сеятеле, о брачном пире и т. д.; при этом они были включены в объединяющий разрозненные эпизоды контекст «Сказания о Варлааме и Иоасафе» – рассказа о мудром правителе, раскрывающем смысл и цели христианской власти (Забелин 1849, Барте-нев 1916). Таким образом, зритель переходил от Ветхого Завета к Новому, а общей темой всех аллегорических элементов двух палат был образ мудрого правления земных властителей – и конкретно русских князей. В таком контексте правитель на троне представлялся живым образом идеи Доброго, Мудрого Царя.

Ряд библейских пророков и греческих мудрецов (мудрецов древности) и/или сивилл детальнее всего представлен в апартаментах Борджа в Ватиканском дворце (Buganelli 2008), но такие иконографические мотивы появились не в первые годы XVI века, когда создавался этот памятник, а несколько раньше. Он имеет некоторые параллели в поздневизантийских фресках, в основном в Сербии: они были созданы, в основном, в период Латинского королевства в Константинополе (1204–1261 гг.). В Москве прямые аналоги этого сюжета сохранились в галерее Благовещенского собора в Кремле (в составе *Древа Иисева*, о котором уже шла речь выше), связанной с программой росписи дворцовых палат. Таким образом, тема античных мудрецов, пророков и сивилл была представлена в Кремле и напрямую, как в Сербии и Италии, и по-другому – в Золотой палате. Она акцентировала тему нижнего регистра: линия от праведных библейских царей к святым князьям и к современным правителям и их предкам получила своего рода «комментарий» в виде присутствия пророков-мудрецов и обрела дополнительное измерение.

Самый верхний, венчающий регистр фресок располагался на сводах обеих палат. Как справедливо показал М. Флайер, главной темой обеих сводов была Святая Премудрость. В Переходной палате она была воплощена в центральном образе Святой Троицы в иконографии Отечества; в Золотой палате центральным образом был Христос Эммануил; эти два варианта ассоциировались, соответственно, с кругом ветхозаветной и христианской историей. Подобный ряд сопоставлений можно найти и в другом памятнике эпохи – во фресках Дионисия (отца и работавших с ним много лет, еще до кремлевских заказов, живописцев Феодосия и Владимира Дионисьевичей) в Ферапонтовом монастыре (1502), где тема Святой Премудрости раскрывалась через параллелизм центральных образов Спасителя и Богоматери с историческим рядом Вселенских Соборов (см. подробно: Лифшиц 1998, 174–95). Это была тема Божественного Промысла, особенно важная для христиан Раннего Нового времени. Святая Премудрость правит человеческой историей, разворачивающейся

во времени. Эта тема получила мощное развитие в поздневизантийском и поствизантийском мире, а также в ренессансной Италии и в Германии в бурях Реформации и Контрреформации. А всеобщий взрыв интереса к различным гаданиям и предсказаниям, зодиаку («зодиям» в русских рукописях) и астрологии был характерен для всей Европы в XIV-XVI веках – Залы зодиака, Залы карты мира стали частью дворцовой моды; в Россию эта волна пришла в конце XV века и достигла апогея в XVI веке (Magdalino 2006; Акоруан 2013), причем женский образ Премудрости перекликается и с темой Богоматери, и аллегорией Церкви, и эсхатологической «женой, облеченной в солнце» (см.: Луковникова 2003, Гардзанини 2024), а эсхатологические мотивы, связанные с ожиданием конца света в 1492 году, находились в сложном взаимодействии с другой аллегорической образностью эпохи «нового благочестия» в Западной Европе, трагическим переживанием падения Константинополя в мире православном.

В Переходной палате центральное изображение Отечества окружено текстом «Зачало Премудрости – страх Господень, только глупцы презирают мудрость и наставление (Притч. 1:7), расположенным в основании престола; это было прямое и открытое послание для тех, кто входил в первый парадный зал, объясняющее смысл всей композиции. В нижнем круге свода, вокруг и под Небесами Святой Премудрости, находился ряд небольших сцен, поясняющих Предвечный божественный замысел Спасения. На «столпах Премудрости» находилось семь сцен с соответствующими текстами. А праведные библейские цари в нишах под сводом располагались как бы на страже между Небесами, с одной стороны, и библейскими аллегориями и земной историей, с другой. Итак, Переходная палата была порогом и в прямом смысле (там люди ждали приглашения к правителю), и в переносном (когда замысел Спасения уже существует и пути праведников намечены, но воплощение его – дело будущего).

Основная часть программы сводов находилась в Золотой палате, первоначально именовавшейся Средней (между Грановитой и Набережными палатами – буквально, между небесным, божественным и повседневной, бытовой жизнью как центром мироздания, воплощенным в троне и правителе под образом Небес – в переносном смысле). Композиция свода Золотой палаты была самой важной и самой сложной, даже загадочной из всей программы – и именно эта часть вызывала сомнения, недоразумения и замешательство как русских людей XVI века, так и исследователей. Общая идея Премудрости Божией и Спасения в целом считывалась, но символический язык этой росписи был действительно странным и, казалось, не находил параллелей в русской иконографии той эпохи. Флайер четко сформулировал главную идею, но пришел к ней от априорного взгляда на то, что ожидает увидеть, и от политических рассуждений о русском абсолютизме вообще и Иване IV в частности (словно не замечая, что во время Великого пожара Иван Васильевич был совсем молодым, семнадцатилетним, и едва ли в тот момент ему приходилось составлять определенные политические схемы или иконографические программы

поразительной сложности) и митрополите Макарии (не зная, что митрополит не мог объяснить очень странные детали дворцовой росписи). Однако все эти темы стали актуальными на Руси не в середине XVI, а гораздо раньше. Необходимость определять свое место в мире после неудачного для Московской митрополии Ферраро-Флорентийского собора, процесс формирования единого государства (еще до появления национальной идеи в том виде, который знаком в Европе не ранее XVI-XVII веков, на основе конфессиональной) и активное взаимодействие с Западной Европой стали катализатором полемики как церковной, так и политической. Контакты с «западом» начинались с приглашения итальянских врачей и архитекторов (бесспорно лучших в ту эпоху), установления дипломатических контактов с Империей и Ватиканом, венцом чего стал брак Ивана III с наследницей Палеологов Зоей – Софьей Фоминичной (Матасова 2016, Ronchev 2017). На рубеже XV-XVI в Москву приезжает немало количество греков, покинувших погибшую Византию и зачастую воспитанных уже в итальянских землях, хорошо знакомых с современной культурой (Плюханова 2013). При сыне Ивана III и Софьи Палеолог, великом князе Василии III, были написаны ключевые тексты теории «Москва – Третий Рим», в том числе и комплекс сочинений Филофея, а также сложилась концепция *Сказания о князьях Владимирских*, однако корни этих перемен уходят именно в конец XV века. При Иване IV и вплоть до конца XVI века эти тенденции развивались и порой значительно меняли смысл в соответствии с обстоятельствами. И эти процессы становятся предметом новаторских исследований историков и искусствоведов в последние десять-двадцать лет.<sup>7</sup>

Тщательный анализ всех элементов кремлевских дворцовых росписей – изображений и надписей – в их контекстах и с точными источниками требует большого пространства исследовательского текста (только один элемент – врата с добродетелями и пороками – был проанализирован на достаточно глубоком уровне О. Белобровой, и это заняло две статьи – см. Белоброва 2003а и 2003б); поэтому мы просто ограничимся здесь упоминанием одного важного структурного блока, включающего такие части как врата с добродетелями и пороками, бегущий заяц и собака, стреляющие лучники, аллегорические изображения времен года и ветров, небесные тела, Земля и Океан, колесницы Солнца и Луны, Вселенские Соборы, Небесный Иерусалим. Все эти элементы обрамлялись и поддерживались несколькими фигурами русских великих князей, симметричными правед-

<sup>7</sup> Позволю себе не перечислять длинный список исследований истории культурно-политических процессов XV-XVI веков, включающих обзор дипломатии и антиеретической полемики, новую датировку десятков важных художественных памятников и многое другое. Хотелось бы избежать случайного упущения важного имени, речь идет о десятках исследований, меняющих наши представления о хронологии и сути многих событий.

ным библейским царям Переходной палаты на границе между Небесами и сценами земной русской истории с ее аллегорическими отражениями. Каждый из таких «малозначительных» на взгляд невнимательного наблюдателя образов нес свою смысловую нагрузку, и игнорировать пресловутого и, действительно, поднадоевшего многим со времен дьяка Висковатого «зайца» означает не увидеть общую картину.<sup>8</sup>

Первым, что должны были заметить входящие в Золотую палату из Сеней, был образ святого Иоанна Дамаскина с длинным свитком, содержащим текст о Святой Премудрости. А изображение Вселенских соборов было окружены другими аллегорическими образами Премудрости, в том числе композицией *Пир Премудрости*, известной на Руси с XIV века (он находился в Успенской церкви в Володове под Новгородом) благодаря влиянию поздневизантийской и балканской (сербской) иконографии и богословия. Тема Святой Премудрости была представлена многократно, разными способами, каждый из которых по отдельности был более или менее привычным для русской образованной публики. Но другие элементы росписи были к тому времени почти или совершенно неизвестными: времена года и аллегории небесных светил существовали в византийском искусстве, но ранее не приходили на Русь, по крайней мере, они неизвестны в монументальном искусстве, а в книжных миниатюрах появляются тоже довольно поздно.

Самой серьезной проблемой было отсутствие какого-либо контекста прежних русских светских росписей для восприятия программы в целом. Несколько регистров были типичны для церковной монументальной живописи, но такие три уровня интерпретации в соотношении и параллелизме, обилие аллегорий были весьма странными и даже чуждыми. Само понятие аллегории в первой половине XVI века вызывало интерес и недопонимание у образованного русского человека, об этом можно судить по запросу к Максиму Греку, который написал краткую статью-толкование «аллегории» (Сумищева 2010). Нет сомнений, что художественный стиль дворцовых фресок был традиционным, и художники использовали иконографические элементы, знакомые им по иконам, рукописям, монументальным программам. Но и в галерее Благовещенского собора, и в росписях дворца они изображали какие-то новые идеи и концепции. Они опирались на традицию – но традиций было несколько, пришедших из разных источников: это русская иконография и стиль, поздневизантийская и поствизантийская сербская новая иконография и аллегорические приемы ветхозаветных и новозаветных толкований, западноевропейские итальянские ренессансные темы и образы.

Наши недавние исследования показали, что Золотая палата вписывалась в ряд ренессансных светских программ фресок во дворцах итальян-

<sup>8</sup> Порой исследователи отмахиваются от таких «мелочей», но не случайно именно детали привлекали особое внимание людей разных эпох, и сегодня порой становятся ключами для понимания сложной композиции и отсылками к ее источникам.

ских правителей XIV–XVI веков, которые были в большой моде в других странах Европы в XV и XVI веках (Чумичева 2019а и 2019б). Наиболее известные и уже упоминавшиеся выше примеры – это Зал месяцев в Палаццо Скифаноя в Ферраре (Варбург 2008) и Апартаменты Борджа в Ватикане (Riess 1984, Buganelli 2008). Но существовало много других дворцов с Залами зодиака, Залами карты мира (*mappramundi*) и т. п. Для итальянских фресок этого типа были типичны три регистра: нижний – для повседневной жизни правителей и влиятельных владельцев дворцов, средний – для аллегорических интерпретаций (с библейскими или античными образами) и верхний, потолок или своды – для образов Небес (это могли быть буквальные изображения светло-голубого неба с белыми облаками или ночного темно-синего со звездами, зодиакального с созвездиями или аллегорического со сложными изображениями небесных тел), которые воплощали идею Божественного Промысла и астрологические концепции, популярные в Италии, Европе, поздней Византии – а, с конца XV века, в Московской Руси. Русская версия была оригинальной и использовала восточно-христианскую образность – но каждый итальянский дворец предлагал свою, совершенно уникальную версию той же идеи Промысла, управляющего земными делами и жизнью правителей. Как представляется автору статьи, изначально эта традиция была попыткой воспроизвести древнеримский образец – парадный зал императора Септимия Севера с его личным гороскопом на потолке (об этом рассказывает историк Дион Кассий в девятом томе «Римской истории»<sup>9</sup>). Эта тема может быть представлена в различных стилях от почти средневекового до Высокого Возрождения; общей оставалась главная идея Небесной Премудрости, которая правит через пророков и мудрецов, говорит звездами и ветрами, аллегориями и знаками, «сквозь тусклое стекло».

Учитывая, что митрополит Макарий испытывал затруднения с объяснением некоторых ключевых деталей в полемике с Иваном Михайловичем Висковатым, можно предположить, что первоначальная программа была создана к 1514 году, а не в середине XVI века; весь комплекс использованных образов и общая идея гораздо более доступны были для двора Ивана III и Василия III, где жили итальянцы и представители греческой знати на службе великого князя. Важно отметить, что католик или униат не мог расписывать церковь, и мы знаем, что дворцовые росписи также были выполнены русскими мастерами, однако именно приезжие своими глазами видели итальянские палаццо и были воспитаны в той культуре, где византийское наследие переплавлялось с западноевропейским в те-

<sup>9</sup> Дион Кассий 2011, 261. История этого заимствования связана с трудами Джотто и Пьетро д'Абано в Падуе (еще один памятник, дошедший до нас лишь в более поздней, восстановленной версии, Палаццо дела Раджоне), но это уведит слишком далеко от темы статьи, хотя установление связи принадлежит автору данной публикации, не указано напрямую ни в одном исследовании, так что требует особого внимания и аргументации.

чение XIII-XV веков.<sup>10</sup> Дополнительным аргументом является схожесть тематики палат и паперти Благовещенского собора, соединенной с дворцом галереей и расписанной теми же мастерами в 1508 году, а также особый интерес к «Сказанию о князьях Владимирских» и попытки построения легендарно-исторической генеалогии московского дома при Василии III в контексте идеи Премудрости и Промысла, когда традиционная христианская образность насыщается аллегорическими идеями и сложными контекстами эсхатологии, места правителя в структуре мира и поисками обоснования единой государственной власти и самостоятельной церковной организации.

## 5. Заключение

Попытки построить единые и общие Небеса Премудрости для всех христиан (без их разделения на западных и восточных (по крайней мере до 1520-х годов) были обречены на провал. Византия уже пала, Европа эпохи Возрождения стремительно двигалась к Реформации и Контрреформации, многочисленным войнам и Просвещению, Россия вступила на собственные исторические пути, и ее прекрасные золотые небеса с аллегориями, многократно горящие и залитые водой, были расписаны и переписаны – чтобы быть уничтоженными ради барочной роскоши нового дворца, возведенного другим итальянцем, Бартоломео Растрелли для императрицы Елизаветы Петровны, в свою очередь весьма недолговечного. Но эта удивительная и слишком сложная для своего времени и места программа послужила источником вдохновения для многих других фресковых программ других русских дворцов (включая Грановитую палату, дворец князя Андрея Большого в Звенигороде и некоторые залы XVII века),<sup>11</sup> их странный иконографический язык не был принят и понят сразу, он был упрощен и расчленен, но проник в русскую культуру на разных уровнях.

Сегодня мы можем внимательно прочитать тетради Симона Ушакова и Никиты Клементьева и сопоставить элемент за элементом отдельные части целой программы с их источниками и аналогами, с их «отростками» и вариациями в других памятниках. И это дает нам возможность понять программу без подмены ее нашими собственными априорными «политическими идеями» и современными концепциями самодержавия, абсолютизма, «застойной Руси» и т.п., накопившимися за долгий XX век в российской и мировой исследовательской литературе.

<sup>10</sup> О культурной среде и круге кардинала Виссариона, их связях с Московским княжеством подробно см.: Ronchev 2017.

<sup>11</sup> Вновь позволю себе не приводить библиографию этих сюжетов, поскольку в статье нет места для описания того, как идеи Золотой палаты получили развитие в других памятниках XVI и даже XVII веков.

Сложный аллегорический язык кремлевских дворцовых росписей полностью соответствовал иносказательному, «притчевому» языку литературных произведений, которые легли в их основу. Более того: фрески включали короткие и пространные фрагменты текстов, не только имена персонажей, но и целые литературные отрывки заполняли пространство между фигурами, превращая палаты в звучное художественно-повествовательное и политическое высказывание, целостный манифест нарождающейся и утверждающейся власти Московского государства. Однако для понимания этого высказывания важно сделать несколько шагов: 1) отказаться от упрощенного объяснения «эпохи Ивана Грозного», которое как будто избавляет исследователей от необходимости в глубоком анализе – произнес ритуальную фразу и довольно; 2) тщательно, шаг за шагом, проанализировать каждый «исторический» эпизод росписей параллельно с аллегорическими, постепенно выстраивая и восстанавливая общий визуальный и повествовательный текст; 3) содержание программы необходимо вписать в более широкий контекст. Важно подчеркнуть, что общая схема росписи итальянских дворцов воспринималась не формально-подражательно, а по самой своей сути, «переведенной на русский, московский язык» политики и искусства.

В контексте кремлевских росписей важно рассмотреть развитие темы «залов зодиака» в итальянских дворцах, способы использования астрологической и космологической символики, слияние античных образов с ветхозаветными и их интерпретацию в рамках христианского мировоззрения в духе культурного обновления на пороге новой эпохи, а также то, как все это сложное и многогранное «философское» (в определенном смысле) видение соотносилось со сценами повседневной жизни, эпизодами из жизни правителей, портретами их предков, собственной «генеалогией» и т. д. Столь обширный обзор выходит за рамки данной статьи, поэтому здесь автор постоянно обращается лишь к двум наиболее ярким западным примерам довольно раннего (Феррара) и весьма позднего (Ватикан) памятников такого рода и скользь упоминает, вероятно, самый ранний итальянский памятник того же круга (Падуа) и его древнеримский прото-источник (московским правителям, как и ранним британским королям, и многим другим «варварам» очень хотелось отыскать в своем родословии древнеримские корни, но им и в голову не приходило, в каких именно образах они таились).

Однако можно утверждать, что в начале XVI века в Кремле был построен модный европейский дворец в итальянском стиле, расписанный, судя по всем данным, русскими мастерами круга Дионисия по астрологической, космогонической и аллегорической программе, которая могла быть привлекательна для заказчиков: Ивана III и Василия III, основывавшихся на свидетельствах людей византийско-итальянского круга, прибывавших в Москву в конце XV века. Однако модный дворец создавался в центре православного государства, образованными светскими художниками, работавшими в изысканной византийско-русской художественной

манере, с использованием знакомых и образительных и богословских образов и на собственном историческом и литературном материале. Заказ художественной программы декорации парадных залов нового дворца следует сопоставить с другими большими идеологическими программами правления Василия III, остававшимися в тени драматической персоны его «Грозного» сына Ивана IV; среди них, как уже упоминалось, и текст «Сказания о князьях Владимирских» в нескольких редакциях – один из бесспорных источников сюжетов дворцовых фресок.

Росписи Переходной и Золотой палат представляли собой оригинальный московский памятник, созданный в контексте общеевропейской традиции, органически сочетавшейся как с итальянской архитектурой (которая также успешно вбирала в себя местные русские элементы при общем конструктивном принципе, привнесенном извне), так и с политическими запросами эпохи и необходимостью презентации новой власти перед иностранными послами, а также задачами формирования новой идеологии нарождающегося государства в поисках собственных корней и в его самоутверждении. Это не было итогом некоего уже сформированного «самодержавия»/ абсолютизма, а лишь первым культурно-идеологическим обоснованием формирующейся власти, еще не достигшей реального могущества.

«Торжество Премудрости» давало своего рода благословение московской ветви династии Рюриковичей и демонстрировало Промысел Божий как благое предзнаменование. По содержанию и языку это был памятник первой трети XVI – середины XVI века, и дальнейшее развитие этой программы, слишком сложной для 1540-1550-х годов, можно понять, сравнив программу Переходной и Золотой палат с аналогичными и родственными ей росписями других парадных покоев Московского княжества/царства: росписями Грановитой и Царицыной (Золотой) палат конца XVI века, где подобные идеи были выполнены более прямолинейно; значительная, именно астрологическая часть ренессансной программы была утрачена при трансляции замысла на Русь, но многие ключевые элементы легли в основу московского государственного менталитета: Премудрость, Божественный Промысел, управлявший земными делами и наставлявший правителей династии Рюриковичей (а также благочестивых княгинь и цариц) через притчи и Священное Писание.

#### Список использованной литературы

- Андреев, Николай Е. 1935. «Митрополит Макарий как деятель религиозного искусства.» *Seminarium Kondakovianum* 7: 227-44.
- Бартенев, Сергей П. 1916. *Московский Кремль в старину и теперь*. Т. 2. Москва: Синодальная тип.
- Белоброва, Ольга А. 2003а. «О некоторых источниках подписей к сюжетам росписей Золотой палаты Московского Кремля.» *Труды Отдела древнерусской литературы* 53: 502-17.

- Белоброва, Ольга А. 2003б. “О подписях к ветхозаветным сюжетам в росписях Золотой палаты Московского Кремля.” *Труды Отдела древнерусской литературы* 54: 623-50.
- Варбург, Аби. 2008. “Итальянское искусство и мировая астрология в палаццо Скифанойя в Ферраре (доклад 1912-1922).” В Аби Варбург, *Великое переселение образов*, 224-30. Санкт-Петербург: Азбука-Классика.
- Гардзанити, Марчелло. 2024. “Образ жены Откровения в публицистике первой половины XVI века в России.” *Scriptorium slavicum* 1: 11-22.
- Гольдберг, Александр Л. 1976. “К истории рассказа о потомках Августа и о дарах Мономаха.” *Труды Отдела древнерусской литературы* 30: 204-16.
- Граля, Иероним. 1994. *Иван Михайлов Висковатый. Карьера государственного деятеля в России XVI в.* Москва: Радикс.
- Джурич, Воислав. 2000. *Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония.* Москва: Индрик.
- Дион Кассий. 2011. *Римская история.* Т. 9. Санкт-Петербург: Нестор-История.
- Дмитриева, Марина. 2015. *Италия в Сарматии: Пути Ренессанса в Восточной Европе.* Москва: НЛО.
- Дмитриева, Руфина П. 1976. “О текстологической зависимости между разными видами рассказа о потомках Августа и о дарах Мономаха.” 30: 217-30.
- Ерусалимский, Константин Ю. 2025. *Император Святой Руси.* Москва: НЛО.
- Забелин, Иван Е. 1849. “Дворец Московских князей до Петра Великого.” *Москвитянин.* Апрель.
- Забелин, Иван Е. 1990. *Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях.* Кн. 1: *Государев двор, или дворец.* Москва: Книга.
- Книга об избрании.* 2014. *Книга об избрании на превысочайший престол великого российского царства великого государя царя и великого князя Михаила Федоровича всея великия России самодержца.* Москва: Музеи Московского Кремля.
- Лифшиц, Лев И. 1998. “Тема «Вход в дом Премудрости» в росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря.” В *Русская художественная культура XV-XVI веков: Сб. Статей*, отв. ред. А.Б. Стерлигов, 174-95. Москва: Гос. ист.-культур. музей-заповедник «Московский Кремль».
- Лифшиц, Лев И. 2003. “Кто такие «галатские еретики?»” В *Древнерусское искусство: Русское искусство позднего средневековья: XVI век*, ред. А.Л. Баталов, 166-77. Санкт-Петербург: Изд-во Дмитрий Буланин.
- Луковникова Елена А. 2003. *Ветхозаветные прообразовательные сюжеты в византийской монументальной живописи второй половины XIII–середины XIV.* Диссертация... канд.иск. Москва: Гос. ин-т искусствознания.
- Матасова Татьяна А. 2016. *Софья Палеолог.* Москва: Молодая гвардия.
- Носов С.Н. 1992. “Проблемы истории русской культуры в трудах Н.Е. Андреева.” *Труды Отдела древнерусской литературы* 45: 439-44
- Плюханова, Мария Б. 2013. “Роль греко-итальянских униатов в становлении религиозных и политических идей на Руси конца XV–начала XVI в.” В «*Друг – зеркало друга...*»: *российско-итальянские общественные и культурные связи, X-XX вв.*, отв. ред. И.В. Поткина, 19-45. Москва: Российская академия наук, Институт российской истории.
- Подобедова, Ольга И. 1972. *Московская школа живописи при Иване IV.* Москва: Наука.

- Подъяпольский, Сергей С. 2003. “Московский Кремлёвский дворец в XVI веке по данным письменных источников.” В *Древнерусское искусство*, ред. А.Л. Баталов, 99-119. Санкт-Петербург: Издательство Дмитрий Буланин.
- Розыск 1858: “Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон, диака Ивана Михайлова сына Висковатого, в лето 7062.” В *Чтения Общества истории и древностей российских* 2: 1-42.
- Роулэнд, Дэниел (Rowland, Daniel). 2003 “Две культуры – один тронный зал.” В *Древнерусское искусство: Русское искусство позднего средневековья: XVI век*, ред. А.Л. Баталов, 188-201. Санкт-Петербург: Изд-во Дмитрий Буланин.
- Флайер, Майкл (Flier, Michael). 2003. “К семиотическому анализу Золотой палаты Московского Кремля.” В *Древнерусское искусство: Русское искусство позднего средневековья: XVI век*, ред. А.Л. Баталов, 178-87. Санкт-Петербург: Изд-во Дмитрий Буланин.
- Чумичева, Ольга В. 2019а. “Небеса Премудрости в интерьерах Кремлевского дворца XVI в.” В *Воздух и Небеса в иеротопии и иконографии христианского мира. Тезисы симпозиума в Российской Академии Искусств 11-13 сентября 2019*. Ред. А.М. Лидов. 83-90. Москва: Феория.
- Чумичева, Ольга В. 2019б. “Что есть аллегория?. Смена культурной парадигмы в репрезентации верховной власти в Москве в первой половине XVI в.” В *Русь, Россия: Средневековье и Новое время. Материалы VI Чтений памяти акад. А.В. Милова*. Вып. 6: 130-33. Москва: Издательство Московского государственного университета.
- Akopyan, Ovanes. 2013. “With «Latins» against «Latin Vice»: Savonarola, Saint Maximus the Greek, and Astrology.” *Rinascimento* 53: 269-89.
- Buranelli, Francesco. 2008. “L'appartamento Borgia in Vaticano.” In *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, a cura di M.G. Bernardini e M. Bussagli, 233-45. Milano: SKIRA.
- Čumičeva Olga V. 2010. “Massimo il Greco sull' iconografia”. *Studi slavistici* 7: 385-94.
- Kämpfer, Frank. 1975. “Russland an der Schwelle zur Neuzeit: Kunst, Ideologie und historisches Bewusstsein unter Ivan Groznyi.” *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* XXIII, 4: 504-14.
- Magdalino, Paul. 2006. *L'orthodoxie des astrologues. La science entre le dogme et la divination à Byzance (VIIe-XIVe siècle)*. Paris: Lethielleux.
- Miller, David. 1981. “The Viskovatyi Affair of 1553-54: Official Art, the Emergence of Autocracy, and the Disintegration of Medieval Russian Culture.” *Russian History* VIII, 3: 293-332.
- Ronchey, Sylvia. 2017. *L'Enigma di Piero. L'ultimo Bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*. Milano: Rizzoli.
- Riess, Jonathan B. 1984. “Raphael's Stanze and Pinturicchio's Borgia Apartments.” *Source* III, 4: 57-67.