

Московский Кремль занимает особое место в русской истории и культуре. В течение многих столетий он был политическим центром страны, резиденцией правителей Московского государства. В то же время Кремль - исторически сложившееся собрание памятников древнерусского, византийского, поствизантийского, западноевропейского и восточного искусства. Соборы и дворцовые молельни содержали наиболее чтимые святыни Русской земли, как в подлинниках, так и в точнейших списках. В Кремле хранилось значительное количество произведений византийского и поствизантийского (т.е. созданных уже после падения Константинополя в 1453 г.) искусства. Они бережно собирались московскими князьями. В казне великого князя и его домовом храме - Благовещенском соборе - находились «образы украшенные златом и бисером многоценным, Греческого письма, прародителей его от много лет собранных»¹. Утрата таких святынь особо отмечается в источниках о пожаре 1547 г., когда «да и в казнах великого князя и в постельных крест животворящее древо, на нем же распят Господь Наш Иисус Христос, и мощи святых, и пречистыя образ Редегитцкая, и иные святые образы Карсуньского письма и Греческого и Цареградского, и платья и все казны выгореше»². В определенной степени пожар 1547 г. стимулировал собирание в Кремле святынь, в том числе древних византийских и поствизантийских икон, которые должны были заменить погибшие. Сразу же после пожара царь Иоанн IV «розослал по городам по святыя и честныя иконы, в Великий Новгород, и в Смоленск, и в Дмитров, и в Звенигород, и из иных многих городов многие чудные святые иконы свозили и в Благовещение поставили на поклонение Цареву и всем христианам доколе новые иконы напишут»³. Однако после создания новых образов далеко не все «чудные иконы» вернулись на свои исторические места. По-видимому, именно тогда появился в Благовещенском соборе Кремля знаменитый Деисус, приписываемый Феофану Греку⁴. При Иоанне IV Грозном была перенесена из Коломны прославленная икона Богоматери, получившая наименование «Донской»⁵.

Большое значение имели контакты Русского государства с Православным Востоком, особенно активные в XVI-XVII вв. Приезжающие в Россию «за мило стынею» иерархи, как правило, привозили с собою различные «древности и святости». Этот значительный поток всевозможных «подношений» и «благословений» способствовал созданию в Кремле уникального собрания произведений византийского и поствизантийского искусства⁶. Свидетельство тому - опись Образной палаты 1669 г. (с включением более ранних описей 1651-1652 гг.) - своеобразного древлехранилища Церковных памятников⁷. Анализ этого документа, дошедшего до нас фрагментарно, позволяет выделить более ста икон с обозначением «греческого письма» и сотни произведений прикладного искусства «греческого дела», «с греческими подписями» или поднесенных восточным духовенством. Учитывая фрагментарность описи, краткость описаний и то, что часть святынь находилась в придворном Благовещенском соборе, жилых покоях и казне и не отражена в описи, количество византийских и поствизантийских памятников в Московском Кремле к XVII в. исчислялось, вероятно, сотнями. Из Кремля они раздавались в церкви и монастыри России, с них делались списки и копии. Нередко подобные памятники служили образцами для древнерусских мастеров, и, в первую очередь, для мастеров кремлевских мастерских.

Наконец, Московский Кремль на протяжении нескольких столетий являлся крупнейшим художественным центром, объединившим в своих мастерских представителей практически всех регионов и культурных центров России. Вместе с русскими умельцами здесь трудились иноземные мастера: и западно-европейские, и восточные, и из стран Средиземноморья и Балкан. В кремлевских мастерских смешивались разные стили, технические и декоративные приемы. В искусствоведческой литературе даже появился специальный термин - «мастерские Московского Кремля», - наиболее часто применяемый при характеристике произведений прикладного искусства. Уникальное сочетание в Московском Кремле политического и религиозного центра, хранилища святынь и привозных произведений искусства, а также наличие художественных придворных мастерских, бесспорно, во многом определило пути развития древнерусского искусства.

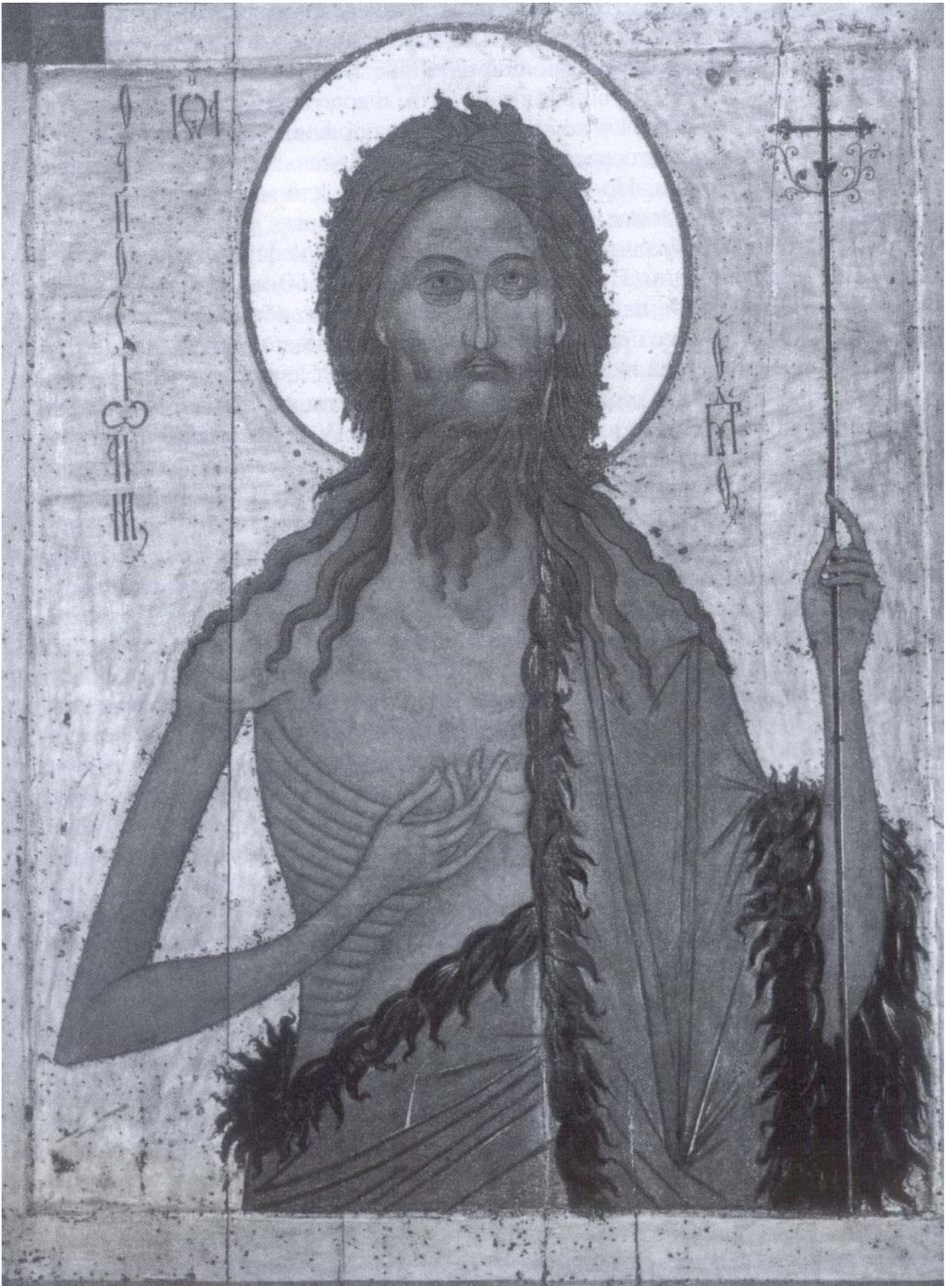
В обширной, сложной и многогранной теме греко-русских культурных взаимоотношений в XVI-XVII вв. хотелось бы акцентировать внимание на роли в этих взаимоотношениях поствизантийского искусства, остановившись лишь на отдельных особенностях, которыми, естественно, не исчерпывается ни данная проблематика, ни собранный материал. В истории поствизантийского искусства наблюдается любопытный процесс: мастера XVI в., прежде всего иконописцы, обращаются к произведениям палеологовского времени. Не памятники предшествующего XV в. и не современные мастерам художественные явления, а именно византийское искусство эпохи Палеологов вдохновляет их на создание новых произведений. Особенно ярко это проявилось в мастерских материковой Греции и в славянских центрах Балканского полуострова. Причем восприятие особенностей палеологовского искусства нередко было столь глубоким, что иногда датировка дошедших до нас произведений вызывает затруднение. При всей самобытности и своеобразии древнерусского искусства аналогичное обращение в XVI в. к палеологовским образцам наблюдается и в памятниках, связанных с мастерскими Московского Кремля.

Примером может служить золотая византийская иконка конца XIII в. «Богоматерь Умиление», хранящаяся ныне в Эрмитаже. Этот высокохудожественный византийский памятник уже в конце XIV - начале XV в. находился в Московском Кремле, потому что именно к этому времени и к так называемым мастерским митрополита Фотия может быть отнесено оглавление и драгоценные камни, закрывшие на полях первоначальные чеканные изображения святых⁸. Драгоценные камни вставлены в очень своеобразные оправы, характерные для этой мастерской. В качестве аналогий могут быть привлечены оклад лицевого Евангелия Успенского собора Кремля, венец иконы «Дмитрий Солунский», венец «Донской Богоматери» из Троице-Сергиевой Лавры (вклад В. Обедова), цата с образа «Владимирской Божией Матери», принадлежавшего М.В. Образцову⁹. Видимо, тогда же были вставлены среди растительного орнамента «гурмыцкие жемчужины на спнях», от которых остались отверстия в местах крепления. В XVI в. иконка, должно быть, входила в состав казны великих княгинь и потому уцелела в пожаре 1547 г., поскольку Хронографическая летопись отмечает, что «казна великие княгини не горела в полате у Лазаря святого»¹⁰. Связь с казной великих княгинь косвенно подтверждается на наш взгляд, тем фактом, что в 1589 г. этот византийский памятник послужил образцом русскому мастеру, работавшему над золотым ковчежцем для Ирины Годуновой¹¹. Русский ювелир не только воспроизвел, хотя и с некоторыми модификациями, изображение восседающей на троне Богоматери, но повторил и общую декоративную систему украшения жемчугом и драгоценными камнями. Однако ковчежец Ирины Годуновой - не слепая копия, а оригинальное произведение XVI в. с излюбленным для этого времени сочетанием красных и зеленых камней, жемчужной обнизью, чернью. Но

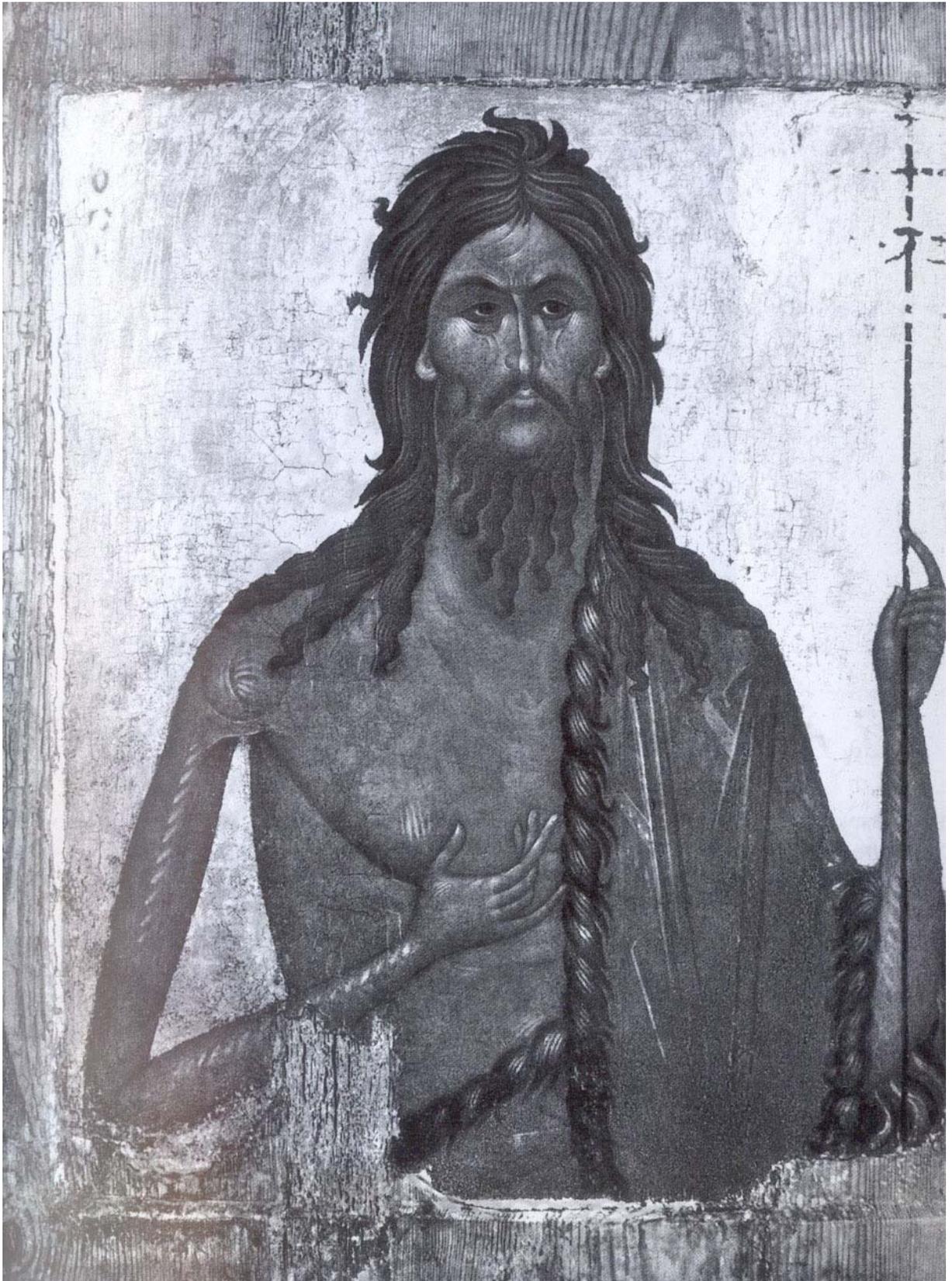
исходным импульсом для мастера, бесспорно, послужил византийский памятник палеологовского времени.

В приделе Вход в Иерусалим Благовещенского собора Кремля выделялась изысканнейшая икона «Иоанн Предтеча», датируемая 1560-ми годами. Святой изображен по пояс, в милоти, наброшенной на левое плечо обнаженного тела. В левой руке он держит древко с процветшим крестом на конце, правая - перед грудью, с именованным перстосложением¹². Памятник имеет явную греческую ориентацию и в иконографии, и в художественной интерпретации образа. Поскольку Иоанн Предтеча являлся святым патроном царя Иоанна IV Грозного, то представляется естественным широкое распространение изображений этого святого в искусстве XVI в. и особенно в произведениях, связанных с именем самого Грозного. Достаточно упомянуть пластину XVI в. на Васильевских дверях XIV в., перевезенных Грозным из Новгорода в Александрову слободу¹³; панагию с Иоанном Предтечей на трехслойном сардониксе¹⁴; икону из Троице-Никольской единоверческой церкви во Пскове¹⁵. Последнюю традиция связывает с вкладом Грозного, что подтверждается изображениями Иоанна Лествичника и Феодора Стратилата на полях - святых, соименных сыновьям царя. Художественное решение памятника близко образу Иоанна Предтечи в приделе Благовещенского собора. Вкладом Иоанна IV Грозного является икона «Иоанн Предтеча» из Толгского монастыря, находящаяся ныне в Ярославском художественном музее (ил. 1). Она настолько близка кремлевскому произведению, что может считаться репликой с него¹⁶. Вместе с тем оба памятника - и кремлевский, и ярославский - в своей основе восходят к византийскому палеологовскому прототипу. Сравнивая икону из Толгского монастыря с аналогичной константинопольской иконой второй половины XIV - начала XV в.¹⁷, мы наблюдаем столь поразительное сходство в иконографии, трактовке изможденного тела, одеяний, что приходится отбросить всякие сомнения в византийском источнике, прямом или опосредованном, этого русского памятника. Однако при столь разительном сходстве видно, что это произведения разного времени и разных культур: сложный, эстетически утонченный византийский образ (ил. 2) и более упрощенный, в чем-то даже примитивный русский, с ярко выраженной местной стилистикой живописи.

Сложнее обстоит дело с интерпретацией кремлевского «Предтечи». Бесспорно это - столичный памятник, отличающийся высокими художественными достоинствами и техникой исполнения. Столь же бесспорна и его ориентация на византийские образцы палеологовского времени. Если это произведение действительно принадлежит русскому мастеру 60-х годов XVI в., как считается сегодня, то вероятно икона повторяет древний византийский памятник, хранившийся во времена грозного в Московском Кремле, который пользовался особым почитанием и любовью царя Иоанна IV. О правомочности подобного предположения свидетельствует икона «Смоленской Богоматери» 1560-1570-х годов из придела Собор архангела Михаила в том же Благовещенском храме¹⁸. Икона довольно близко следует



1. Иоанн Предтеча. Икона. Около 1570. Из Толгского монастыря под Ярославлем. Ярославский музей



2. Иоанн Предтеча. Икона. Константинополь, вторая половина XIV-XV в.
Лондон. Частное собрание



3. Апостолы Петр и Павел. Икона. Середина XVI в. Частное собрание за рубежом

древнему византийскому оригиналу, некогда принесенному из Смоленска и до 1456 г. стоявшему в Благовещенском соборе. В то же время суховатый рисунок, обилие ассиста на одеждах, характер личного письма выдают в придельской иконе памятник XVI в.

Широкое распространение на Руси получили и собственно поствизантийские произведения, причем нередко с ярко выраженными западноевропейскими чертами. Несмотря на явный западный характер, подобные памятники нередко становились почитаемыми православными святынями. Примером может служить «Богоматерь Барловская» - одна из прославленных святынь Благовещенского собора¹⁹. По иконографии икона относится к типу Млекопитательницы, то есть Марии, кормящей грудью Младенца Христа. Хотя данная иконография была известна в византийском искусстве²⁰, развитие этого сюжета в XV и последующих столетиях связано с воздействием итальянской, в частности, венецианской живописи. В италянизирующем виде он получает распространение в поствизантийской, славянской и русской иконописи, где известен под именами «Богоматери Типикарницы», «Бардовской», «Блаженное чрево», «Млекопитательницы»²¹. Среди поствизантийских произведений нужно выделить «Богоматерь» XV в., вероятно, исполненную греческим мастером в Венеции, и подписную икону XVI в. (?) работы мастера-грека Сиропуло (обе иконы в собрании Эрмитажа)²², а также целый ряд памятников XVII-XVIII вв., отражающих большую популярность этого иконографического извода.



4. Апостолы Петр и Павел. Икона. Итало-греческий мастер, XVI-XVII вв. Ватикан. Пинакотека

По-видимому, в круг поствизантийских произведений следует включить как саму чудотворную «Барловскую» икону (сегодняшнее местонахождение неизвестно), так и список с нее, хранящийся в Оружейной палате. Последний предположительно датировался сотрудником музея «Московский Кремль» Н.Д. Маркиной второй половиной XV в.²³ К XVII в. образ «Бардовской Богоматери» имеет устойчивую традицию почитания, о чем говорит точный список, бывший в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря, икона-пядница в Благовещенском соборе, аналогичная икона XVII-XVIII вв. из частного собрания в Швейцарии²⁴. Поновление в XVII в. чудотворного «Барловского» образа было поручено знаменитому мастеру Симону Ушакову, что также свидетельствует о большом почитании этой иконы²⁵.

Интерес к поствизантийским образцам в России отражает также створка складня с изображением апостолов Петра и Павла с моделью храма в руках (частное собрание за рубежом; ил. 3). В каталоге она датируется серединой XVI в. и относится к московской школе. Ее басменный оклад подтверждает древнерусское происхождение или, по крайней мере, бытование на Руси этого памятника²⁶. Подобная иконографическая схема была широко распространена в поствизантийском искусстве, как это можно проследить на целом ряде памятников. При сравнении с аналогичной створкой из Ватиканской пинакотеки (ил. 4) мы наблюдаем почти полное совпадение их иконографии²⁷. Стилистически древнерусская створка близка к Деисусу из Сараева, итало-греческого мастера Н. Ритзоса (умер в 1507 г.), и отражает интерес к греческим образцам в России Грозненского времени²⁸. Не исключено, что створка выполнена итало-греческим мастером.

Итало-греческими произведениями следует считать парадные иконы апостолов Петра и Павла, хранившиеся в церкви Двенадцати апостолов в Московском Кремле²⁹. Аналогичные иконы находились в храме села Новоспасское у Головиных и были привезены из Рима³⁰. О довольно широком распространении данной иконографии в поствизантийском искусстве свидетельствуют две иконы XVI-XVII вв. из Эрмитажа. Обе они происходят с Афона (одна из Лавры св.

Афанасия). Для нас важен факт их афонского происхождения, поскольку он указывает еще на один путь, по которому могли поступать поствизантийские образцы в Россию: через Балканы и Афон. На пути проникновения поствизантийских произведений иногда указывает даже название иконы. «Богоматерь Палестинская» XVII в., приписываемая мастеру Оружейной палаты Семену Хромому, копирует итало-греческий иконографический тип «Madre di Consolazione»³¹. Данный тип был распространен в поствизантийском искусстве необычайно широко и возник под непосредственным воздействием западноевропейской живописи. Один из самых ранних примеров этого извода принадлежит мастеру второй половины XV в. Н. Зафури, который считается чуть ли не родоначальником данной иконографии³². Памятники XVI-XVII вв. многочисленны, в одном только Эрмитаже хранится несколько десятков икон подобного типа. Таким образом, поствизантийская икона «Madre di Consolazione» была, видимо, принесена в Москву из Палестины и в Оружейной палате Московского Кремля стала образцом для произведения Семена Хромого.

В кремлевских мастерских использовались и собственно западноевропейские произведения. Например, в панагию патриарха Филарета Никитича была вставлена итальянская камея на яшме «Мадонна с Младенцем»³³.

Другим аспектом греко-русских связей являются факты работы в России греческих мастеров. Яркий пример - крест выемчатой эмали 1576 г. из Александро-Свирского монастыря. Он был изготовлен по заказу игумена монастыря Вениамина мастерами-греками, сосланными в Александро-Свирскую обитель царем Иоанном IV Грозным³⁴. По-видимому, до этого они трудились в придворных кремлевских мастерских, и данный крест был не единственной работой этих мастеров на Русской земле.

О работе в Кремле иноземных мастеров свидетельствует золотая панагия конца XVI-XVII в. из Тулы (ныне в Эрмитаже). На лицевой стороне панагии - итало-византийская камея «Преображение» конца XIII - первой половины XIV в. На обороте - дверца с черневым четырехконечным крестом. Форма креста, особенно распространенная при патриархе Никоне, и характер черни не традиционны для русских произведений. Они указывают на участие в работе иноземного, скорее восточного мастера, вероятнее всего стамбульского грека³⁵.

Схожим примером в иконописи может служить эрмитажная икона «Михаил Малеин» XVII в. (ил. 5). Греческие надписи и особенности живописи позволяют считать ее работой иконописца-грека в Москве. Икона происходит из Преображенского дворца под Москвой и считается молельным образом царя Михаила Федоровича. О работах в Кремле иконописцев-греков известно по письменным источникам XV-XVII вв. По имени, конечно, достаточно трудно судить о национальной принадлежности мастера, тем более, что в России иноземные имена нередко переделывались на более привычные для русского слуха. В строительных записях по Успенскому собору от 1653 г. упоминается выдача денег «иноземцу Ивашку Иванову, который режет на Борисовском дворе царские двери с Петром резщиком»³⁶. Однако, несомненно, в музейных фондах, и прежде всего в фондах музея «Московский Кремль», сохранились произведения работавших на Руси греческих и славянских мастеров. Выявление их и сопоставление с письменными источниками - насущная необходимость. Только после этого мы сможем более полно и объективно представить картину развития древнерусского искусства XV-XVII вв., источники и пути различных влияний. Определенным «эталоном», примером для сравнения в этой работе может послужить эрмитажный образ Михаила Малеина.

Вышеизложенный материал красноречиво свидетельствует, что процессы, происходившие в древнерусском искусстве, при всей их самобытности и местной

специфике, в настоящее время уже невозможно рассматривать изолированно от процессов культурного развития Православного Востока³⁷. Особенности социально-политической обстановки на Востоке, ход развития собственно поствизантийского искусства, в той или иной степени, прямо или опосредованно, отражались на культуре Московской Руси. В принципе древнерусское искусство в целом шло тем же путем, что и искусство поствизантийское. Именно в изучении последнего мы можем найти объяснения некоторым художественным явлениям на Руси. Вместе с тем и русский материал нередко дает дополнительные аргументы при решении проблем поствизантийской культуры. Остановимся на двух моментах.

В 1453 г. пала столица Византии - Константинополь. Часто с этим событием пытаются связать (особенно в общих, обзорных работах) массовую эмиграцию греческого населения, в том числе художественных сил. В действительности ситуация была несколько иной. Сильные эмиграционные процессы падают на вторую половину XIV - первую четверть XV в. Именно в это время укрупняются старые традиционные греческие колонии и основываются новые, например, в Венеции, Отранто, Сицилии, на Крите, Кипре, Черноморском побережье, в Крыму, на Кавказе и на Руси. Именно в это время в Феодосии, Новгороде, Москве и других городах работает Феофан Грек, в Грузии - Кир Мануил Евгеник из Константинополя³⁸; на Крите - столичный иконописец Ангелос Акотантос³⁹. К середине XV в. эмиграционный процесс хотя и не пресекся, но значительно ослабел. Разорение Константинополя в 1453 г. вновь стимулировало этот процесс, но он все же не достигал той массовости, какую ему пытаются иногда приписать. К тому же значительная часть художественных сил устремилась не в далекие страны, а нашла убежище во внутренних районах Греции, на островах, в мелких провинциальных центрах и труднодоступных монастырях. Падение Константинополя, в принципе, не сыграло кардинальной роли и в изменении характера византийской, а после 1453 г уже поствизантийской живописи. Эти изменения, и, в первую очередь, проникновение западноевропейских элементов произошло намного раньше - еще в конце XIV- первой половине XV в. Трагедия 1453 г. лишь навсегда уничтожила Константинополь как крупный художественный центр православной живописи. Турецкий Стамбул не нуждался в православных иконописцах. Следует отметить, что если после первой волны грабежа и бесчинств при взятии Константинополя православное население бывшей столицы Византии особо не притеснялось и даже сохранило большинство храмов⁴⁰, то все же, конечно, православие не поощрялось специально. Не строятся новые храмы, паломники не стекаются на поклонение прославленным святыням, продукция мастеров-иконописцев уже не требуется в такой мере. Художники переселяются в Фессалоники, Афины, Мистру, Метеоры, Асьон и в другие провинциальные центры. Здесь они усиливают и поднимают на новую высоту местные художественные традиции. Поэтому, когда мы встречаем поминание о приезде греческих мастеров из провинциального центра, это не всегда означает, что их живопись была сугубо ремесленной и провинциальной. Изменение политики турецких властей по отношению к православному населению наблюдается уже при преемниках Султана-завоевателя, с конца XV в., что и приводит постепенно к более активной эмиграции во все более отдаленные регионы, в том числе и на Русь.

Утрата Константинополем после 1453 г. роли крупного центра православной иконописи косвенно подтверждается фактом из русской истории, в частности событиями, связанными с обнаружением и привозом на Русь образа «Влахернской Богоматери». Икона, считающаяся воскомастичной, была обнаружена в XVII в. в Стамбуле замурованной в стену. Она была специально приобретена для подношения русскому царю Алексею Михайловичу от имени иерусалимского

протосин-гелла Гавриила. Однако вначале икону отправили на Афон для реставрации. Здесь с нее изготовили три деревянных резных, покрытых раскрашенным гипсом копии. Все четыре иконы в 1654 г. были отправлены в Москву, где равным образом почитались и подлинная «Влахернская», и ее поствизантийские копии⁴¹. Видимо, если бы в самом Константинополе продолжали бы существовать в XVII в. прославленные иконописные мастерские, не возникла бы необходимость отправлять найденную в Стамбуле икону для реставрации на Афон. Вместе с тем, в Эрмитаже хранится раскрашенная гипсовая на деревянной основе рельефная икона XVII-XVIII вв., приобретенная в начале XX в. в Греции. Она свидетельствует, что практика изготовления рельефных гипсовых икон была достаточно широко распространена в поствизантийской живописи, и случай с репликами «Влахернской» не является уникальным. Подтверждает это положение и копия «Иверской Богоматери», исполненная также на Афоне в 1648 г. мастером Ямвлихом по заказу Никона, будущего патриарха Всея Руси⁴². Другим фактом являются сведения о посылке из Москвы икон для патриаршего храма в Константинополе: в 1556 г. специально приезжал представитель патриарха Дионисия митрополит Иоасаф Евгрипский и Кизицкий; в 1632 г. патриарх Кирилл благодарил Московского владыку за присылку икон, обложенных золотом и серебром; двумя годами ранее, в 1630 г. Кирилл Лукарис заказал в Москве «местные» иконы для патриаршего храма. Посылались московские образа и для храмов Антиохийского и Александрийского патриархов⁴³.

Если после 1453 г. Константинополь перестал быть крупнейшим центром православной живописи, то традиции византийского прикладного искусства, особенно в резьбе по драгоценным и полудрагоценным камням, успешно были продолжены мастерами-греками прославленных стамбульских ювелирных мастерских. Одна из отличительных особенностей этих мастеров заключалась в том, что они одновременно одинаково успешно работали как для султанского двора и высших сановников, так и для православного духовенства, и даже по заказам московского царя. В 1628 г. Фоме Кантакузину было поручено создать в Стамбуле венец для царя Михаила Федоровича. В 1650-х гг. царь Алексей Михайлович заказал ца-реградцу Ивану Юрьеву царские регалии, в том числе корону «против диадемы агчестивого греческого царя Константина»⁴⁴. Бармы, входившие в состав этих регалий, украшены крупными эмалевыми медальонами с сюжетными изображе-



5. Панагия из горного хрусталя с изображением Христа Пантократора. Византия, XIII в. Оправа стамбульской работы XVI-XVII вв. Афины. Музей Бенаки

ниями на религиозные темы⁴⁵. Многие драгоценные вещи для патриарха Никона также были исполнены цареградскими мастерами⁴⁶. Работали греческие мастера и непосредственно в Москве. В документах начала 60-х гг. XVII в. упоминаются: Леонтий Константинов, Мануил Константинов, Михайло Михайлов, Федор Николаев, Андрей Павлов, Филипп Павлов, Иван Юрьев (некоторые из них - русские ученики цареградцев)⁴⁷. Прекрасные образцы панагий, посохов, крестов, исполненных стамбульскими ювелирами для православных иерархов Востока, хранятся на Афоне, Патмосе, Синае, в музеях Афин и Стамбула. Используемые мастерами декоративные и технические приемы в вещах для султанского двора и православных иерархов часто одни и те же. Лишь религиозные сюжеты указывают на назначение драгоценного произведения. Например, совершенно однотипно украшены панагия на рубеже XVI-XVII вв. (камею в центре греческие ученые относят к XI-XIII столетиям) (ил. 6) и сосуды того же времени из султанской сокровищницы (ил. У)⁴⁸. Эти произведения вполне могли выйти из одной мастерской.

По пути в далекую Россию восточные иерархи часто специально заказывали в Стамбуле драгоценные подарки для подношения в Москве. Это могли быть древние византийские произведения, вставленные в новую драгоценную оправу, а также новые, изготовленные лишь в подражание старинным. Учитывая особо отмечаемую в источниках славу стамбульских ювелиров в обработке драгоценных и полудрагоценных камней, следует, на наш взгляд, обратить внимание на произве



6. Хрустальный кувшин в золотой оправе. Конец XVI в. Стамбул. Дворец Топкапи

дения глиптики, украшающие древнерусские памятники XVI-XVII вв. Действительно ли резные камни относятся к византийскому времени, как считается в отношении большинства из них, либо среди них есть произведения поствизантийского периода? Ответить на этот вопрос, по-видимому, можно будет лишь после создания полного корпуса глиптики в собраниях бывшего СССР, необходимость в котором давно назрела.

Подводя итог вышеизложенному, следует констатировать, что в России были достаточно хорошо знакомы с поствизантийским искусством. Этому способствовали приезды восточного духовенства с подарками и благословениями; эмиграция греческих и славянских художников и мастеров; русские заказы произведения прикладного искусства в стамбульских мастерских. Однако в России не просто были знакомы с этим искусством - поствизантийские памятники и мастера непосредственно активно участвовали в процессах кристаллизации художественной культуры Русского государства, и, в первую очередь, ее основного, крупнейшего художественного центра - Московского Кремля

¹ ПСРЛ. Т. 29. С. 151.

¹ Тихомиров М. Н. Русское летописание. М., 1979. С. 182,183.

³ Московские соборы на еретиков XVI века // ЧОИДР. М., 1847. С. 19.

⁴ См.: Щенникова Л. А. О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Советское искусствознание'81. М., 1982. Вып. 2. С. 81-129.

⁵ См.: Щенникова Л. А. История иконы «Богоматерь Донская» по данным письменных источников XV-XVII веков // Советское искусствознание'82. М., 1984. Вып. 2. С. 321-338.

⁶ См.: Пятницкий Ю. А. Обзор поствизантийских памятников в России (по данным архивных письменных источников) // Вспомогательные исторические дисциплины. Л., 1991. Вып. 23. С. 60-67; Он же. Один из путей проникновения памятников балканского искусства в Россию // Древнерусское искусство: Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 229-241.

⁷ См.: Успенский А. И. Церковно-археологическое хранилище при Московском дворце

в XVII в. М., 1902. С. 1-83.

⁸См.: Банк А. В. Искусство Византии в собрании Государственного Эрмитажа. Л., 1960. Кат. № 101; Аксентон Ю. Д. «Дорогие камни» в древней Руси: Автореф. дис... М., 1974. С. 12,13; Рындина А. В. Оклад Евангелия Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство: Рукописная книга. Сборник третий. М., 1983. С. 156,157.

⁹См.: Постникова-Лосева М. М., Протасьева Т. Н. Лицевое Евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV века // Древнерусское искусство XV- начала XVI веков. М., 1963. С. 133-172; Толстая Т. В. Успенский собор Московского Кремля. М., 1979. Рис. 118; Николаева Т. В. Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976. С. 181,182. Ил. 62, 66; о подобном обрамлении также см.: Мартынова М. В. Оклад иконы «Богоматерь Млекопитательница» из собрания Музеев Московского Кремля // Древнерусское искусство: XIV-XV вв М., 1984. С. 109,110.

¹⁰Шмидт С. О. Продолжение хронографа редакции 1512 года // Исторический архив. М., 1951. Вып. 7. С. 292.

¹¹Впервые отмечено в статье: Рындина А. В. Оклад Евангелия Успенского собора Московского Кремля. С. 157; о ковчежце см.: Государственная Оружейная палата: Альбом. М., 1988. С. 62. Ил. 32.

¹²См.: Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля. М., 1990. С. 71, примеч. 212, ил. 202.

¹³См.: Лазарев В. Н. Васильевские ворота 1336 года // Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М., 1970. С. 180-187; Рогов А. Александров. Л., 1979. Ил. 59.

¹⁴См.: Золото Кремля: Русское ювелирное искусство ХН-XX веков: Каталог выставки. Мюнхен, 1989. Кат. № 17.

¹⁵Смирнова Э. С. Московская икона XIV-XVII веков. Л., 1988. Кат. № 185.

¹⁶См.: 1000-летие русской художественной культуры. Каталог выставки. М., 1988. Кат. № 106.

¹⁷См.: Masterpieces of Byzantine and Russian Icon Painting: 12th - 16th Century. Temple Gallery Exhibition. London, 1974. Cat. № 4; Splendeur de Byzance. Bruxelles, 1972. Icona № 10; см. также аналогичную икону третьей четверти XIV в.: Icons and East Christian Works of Art / Ed. and Publ. by M. van Rij n. Amsterdam, 1980. Cat. № 72, 73; и особенно двухстороннюю икону второй половины XIV в. в монастыре Пантократора на Афоне (Tsigaridas Euth. Les fresques et les icones du monastere de Pantocrator a Mont Athos // МОКЕΟΟΒΙΚΙΟΝ. Т. in'- веоaaХошкц, 1978. X. 196-197. пcv. 16.

¹⁸См.: Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля. С. 70, 73.

¹⁹См.: Мартынова М. В. Оклад иконы «Богоматерь Млекопитательница» из собрания Музеев Московского Кремля. С. 101-112, ил. на с. 103,105.

²⁰См.: Лазарев В. Н. Этюды по иконографии Богоматери // Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 275-281.

²¹См.: Сычев Н. П. Икона Божией Матери Млекопитательницы из собрания Н.П. Лихачева // Русская икона. СПб., 1914. Вып. 1. С. 48-50.

²²См.: Пятницкий Ю. А. Византийские и поствизантийские иконы // Из коллекций Н.П. Лихачева: Памятники искусства и культуры Византии, Древней Руси и Средневековой Европы: Каталог выставки. СПб., 1993. Кат. № В-11, В-87.

²³См.: Мартынова М. В. Оклад иконы «Богоматерь Млекопитательница» из собрания Музеев Московского Кремля. С. 101, примеч. 4, 5.

²⁴См.: Lazovic M. Icones d'une collection privee. Jeneve, 1974. Cat. № 27.

См.: Филимонов Г. Д. Симон Ушаков и современная ему эпоха в русской иконописи // Сборник на 1873 год Общества Древне-русского искусства. М., 1873. С. 25

26гч. • Fast christian art: Catalogue. London, 1987. P. 120,121, cat. № 92.

27 См ' Chatzidakis M. Des peintres Grec 1430-1830. Athines, 1987. Vol. 1. Pl. 52 (относит к ракоитского мастера Виктора второй половины XVII в.).

28 см- Chatzidakis M. t z i d a k i s M. Etudes sur la peinture postbyzantine. London, 1976. 4. P. 175-187.

29 См ' Третья реставрационная выставка. Апрель - май 1927 года.

зо гм' Казанский П. Село Новоспасское, Деденево тож и родословная Головиных, владельцев онаго. М., 1847. С. 30.

з' ГРМ инв. № Ю47; см: Искусство строгановских мастеров в собрании Государственного Русского музея- Каталог выставки. Л., 1987. Кат. № 39.

³² См ■ From Byzantium to El Greco: Greek frescoes and Icons. London, 1987. Cat. № 42.

³³ См ' Николаева Т. В. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Л., 1968. Кат.

№ П6,117.

"См-Плешанова И. И., Лихачева Л. Д. Древнерусское декоративно-прикладное искусство в собрании Государственного Русского музея. Л., 1985. Кат. № 67; Кутилова Е. К. К истории русской эмали // Сообщения ГРМ. Л., 1947. Вып. 2. С. 45-48.

³⁵ См.: Пятницкий Ю. А. Золотая панагия из собрания Эрмитажа. Доклад, прочитанный на конференции «Новые открытия. Атрибуции (X-XVII век)» во ВНИИ искусствознания в 1985г.

Забелин И. Материалы для истории археологии и статистики г. Москвы.^М

Стб. 27.

³⁷ Об этом писал еще в 1927 г. В.Н. Нечаев в работе о Симоне Ушакове (см.: Нечаев В. Н. Симон Ушаков. Л., 1927), с которым полемизировал Н.П. Сычев (см.: Сычев Н. П. Новое произведение Симона Ушакова в Государственном Русском музее // Материалы по русскому искусству. Л., 1928.Т. 1. С. 78-11). Публикация материалов по поствизантийскому искусству, предпринятая в последние десятилетия, заставляет вновь вернуться к положениям, выдвинутым В.Н. Нечаевым.

³⁸ См.: Амиранашвили Ш. Я. История грузинского искусства. М., 1963. С. 283,284.

³⁹ См.: Chatzidakis M. Des peintres Grecs. P. 147-154,160.

⁴⁰ См.: Рансимен С. Падение Константинополя в 1453 году. М., 1983. С. 173-176.

⁴¹ См.: Пятницкий Ю. А. Византийские и поствизантийские иконы в России // ВВ. 1993. Вып. 54. С. 153-164; Фонкич Б. Л. Греческие документы о привозе в Россию иконы Богоматери Влахернской (в печати). Специальные работы о Влахернских иконах подготовлены И.М. Соколовой и Г.В. Сидоренко.

⁴² Подлинные акты, относящиеся к Иверской иконе Богоматери, принесенной в Россию в 1648 г. М., 1879. С. 1-7. Прилож. 5.

⁴³ См.: Муравьев А. Н. Сношения России с Востоком по делам церковным. СПб., 1858. Ч. 1. С. 71, 72; СПб., 1860. Ч. 2. С. 139,140; Рогов А. И. Культурные связи России с балканскими странами в первой половине XVII в. // Связи России с народами Балканского полуострова: Первая половина XVII века. М., 1990. С. 126-133.

⁴⁴ Рогов А. И. Культурные связи России с балканскими странами в первой половине XVII в. С.126.

⁴⁵ См.:

⁴⁶ См.: С 68,69.

⁴⁷ См.: Там же. С. 52-54.

⁴⁸ См.: Andronicos M., Chatzidakis M., Karageorghis V. The Greek Museums. Athens, 1975. Musee Benaki. P. 21. Fig. 9; The Splendour of Turkish Civilization: Ottoman Treasures of the Top-kapi Palace. Tokyo, 1988. Cat. N 45, 46.