

**КОМПОЗИЦИЯ «СУББОТА ВСЕХ
СВЯТЫХ» В РОСПИСИ АРХАНГЕЛЬСКОГО
СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ.
ИСТОКИ ИКОНОГРАФИИ**

Татьяна Е. Самойлова

*Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва, Россия, tsamol@mail.ru*

Аннотация. В Архангельском соборе композиция «Суббота всех святых» заняла почетное, центральное место в росписи западной стены. Она является продолжением сюжетов на тему Символа веры, представленных в северном и южном пряслах, и раскрывает перед зрителем наглядную картину жизни праведников в Раю, как кульминационная часть цикла. Почетное место, выбранное для нее, обусловлено идеей храма-усыпальницы, где постоянно совершались заупокойные службы по преставившимся князьям. Фреска Архангельского собора способствовала укоренению в царской семье традиции помещать икону «Суббота всех святых» в надгробные иконостасы.

Ключевые слова: фреска, система росписи, икона, иконография, Символ веры, святые

Для цитирования: Самойлова Т.Е. Композиция «Суббота всех святых» в росписи Архангельского собора Московского Кремля. Истоки иконографии // *Academia*. 2021. №3. С. 226–233.

DOI: 10.37953-2079-0341-2021-3-1-226-233

**THE COMPOSITION “SATURDAY OF ALL SAINTS”
IN THE DECORATION OF THE ARCHANGEL
CATHEDRAL OF THE MOSCOW KREMLIN.
THE ORIGINS OF ICONOGRAPHY**

Tatiana E. Samoylova

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts,
Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, tsamol@mail.ru*

Abstract. In the decoration of the Archangel Cathedral the composition *Saturday of All Saints* has a central place in the painting of the western wall. It is a continuation of the theme *Credo*, presented in the northern and southern vertical parts of the facade of the temple, revealing a visual picture of the life of the saints in Paradise, as the culminating part of the cycle. The place of honour chosen for it is due to the idea of a cathedral, where funeral services for the deceased princes were constantly performed. The composition of the Archangel Cathedral contributed to the rooting of the tradition in the royal family to place the icon *Saturday of All Saints* in the iconostases above the princes' tombs.

Keywords: fresco, painting system, icon, iconography, *Credo*, saints

For citation: Samoylova, T. E. (2021), “The composition *Saturday of All Saints* in the decoration of the Archangel Cathedral of the Moscow Kremlin. The origins of iconography”, *Academia*, 2021, no 3, pp. 226–233.

DOI: 10.37953-2079-0341-2021-3-1-226-233



Ил. 1. Суббота все святых. 1652–1666. Фреска.
Архангельский собор Московского Кремля.

На западной стене Архангельского собора в центральном прясле, там, где традиционно в древнерусских росписях располагается изображение Страшного суда, помещена композиция, которая фактически является частью цикла, посвященного иллюстрации Символа веры, и которую мы определили как «Суббота всех святых». Она следует сразу за иллюстрацией к последнему параграфу Символа веры — «Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века» — и являет собой картину жизни праведников в райских селениях. Что изображено на этой композиции?

Внутри огромной арки, образованной розовой и темно-красной разгранкой, изображен прекрасный райский сад: множество деревьев, ветви которых усыпаны красными цветами и плодами. Посреди сада на светло-зеленом облаке утверждён Престол Уготованный с возложенной на него литургической «сорочкой». Выше, внутри светло-зеленой мандорлы, заполненной мелкими облачками, на престоле с высокой трехчастной спинкой, на двух подушках синего и красного цвета, восседает Христос. Правой рукой Он двуперстно благословляет, а левой придерживает раскрытое, поставленное на колено Евангелие с красным обрезаем. Христос облачен в золотисто-охряные одежды с резко подчеркнутыми линиями драпировок. Ноги Спасителя покоятся на диагонально развернутом подножии розового цвета. Справа Христу предстоит в молитве Богородица, слева — Иоанн Предтеча, однако их фигуры пребывают в пространстве райского сада, а не внутри мандорлы. Богородица в синем платье и темно-вишневом мафории с золотой каймой. Иоанн Предтеча — в милоти и серо-зеленом гиматии. За Богородицей и Предтечей следуют фигуры ангелов. Слева два архангела с зеркалами в синих одеждах с вертикальными лорами¹ и красных плащах. Справа ангел в вишневом платье с оплечьем и синем гиматии, левой рукой указывающий на башенку над воротами, ведущими в Рай. За ним видна голова и нимбы других ангелов. В нижней части композиции изображены пребывающие в Раю святые. Справа — сонм святых в рост, только что вошедших в райский сад. На переднем плане — схимница, Мария Египетская, святая в белом платье,

¹ Лор — элемент облачения архангелов — широкая длинная полоса ткани, украшенная жемчугом и драгоценными камнями, заимствована из облачения византийских императоров.



Ил. 2. Саккос. Византия. XIV в. Шелк, серебряная и золотая нить. 162×144. Музеи Ватикана.

поверх которого надет тонкий золотой венец (Параскева Пятница?), святой мученик-средовек с крестом в руке, молодой безбородый мученик и две святые в белых платах. Все они представлены в собеседовании друг с другом. Цвета их одежд — красный, синий, серо-зеленый, вишневый. Слева тонкой разгранкой выделена трехлопастная арка, внутри которой восседают Авраам, Исаак и Иаков. Рядом с Авраамом стоит Благоразумный разбойник в белой набедренной повязке. Праотцы в гиматиях и хитонах темно-красного, синего и тускло-оранжевого цвета. Гиматии образуют обширные пазухи, внутри которых покоятся души-младенцы. Ноги праотцев стоят на едином прямоугольном подножии. Над праотцами при помощи условной розовой киотчатой арки показаны двухъярусные палаты. В верхнем ярусе за столом пируют ветхозаветные праведники. Среди них выделяется полуфигура пророка Даниила в характерной шапочке с «помпоном», два царя (Давид?, Соломон?) и старец, указующий перстом на стоящую на столе чашу-потир. В нижнем ярусе терема — преподобные. Они в монашеских одеждах с цветущими веточками в руках. На столе перед ними лежат срезанные цветы. С правой стороны в пандан первому терему изображены палаты, меньшего размера, обозначенные светло-зеленой трехлопастной арочкой. Здесь, вверху за столом, уставленным чашами, восседают святители, преподобный и персонаж в апостольских одеждах. В нижнем ярусе терема — за пиршественным столом святые девы (царица и мученицы) с цветами и кубками в руках.

С точки зрения замысла и содержания этой композиции, очевидно, что она основана на христианской традиции понимания субботы как образа соединения всех праведников с Богом в конце времен. В ветхозаветной традиции суббота была днем покоя Бога, когда Он «почил», завершив труды Сотворения мира (Быт. II, 2). В древней богослужебной книге Октоих (VII в.), содержащей чинопоследования на каждый день недели, на субботу приходятся каноны всем святым и молитвы за усопших [Лозовая 2009].

В византийском искусстве нам известна композиция, иконография которой отвечает идее Субботы всех святых. Она изображена на одной из сторон знаменитого Ватиканского саккоса XIV века. Габриэль Милле определил ее как «Призвание праведных» [Евсеева 2000, с. 416]. В огромном медальоне изображен Христос на радуге в окружении ангелов и святых в белоснежных одеждах. За пределами круга расположены фигуры Авраама с младенцами и Благоразумного разбойника. Авторы описания саккоса



Ил. 3. Шестоднев. Икона. 1530-е гг. Дерево, левкас, темпера. 110×91. ГТГ.

в каталоге *Byzantium* затруднились дать название этой композиции и отметили, что она не имеет precedентов в византийском искусстве². Вполне возможно, что вариантом этой композиции была присланная в Москву икона «Христос в белоризцах», которая в летописи описывается следующим образом: «Спас и ангели, и апостолы, и праведницы, а все в белых ризах» [Евсеева 2000, с. 417]. В собрании Государственной Третьяковской галереи (ГТГ) находится так называемая «Четырехчастная» икона первой трети XV века, которая, вероятно, входила в состав складня-триптиха, где расположение и состав композиций соответствовали Шестодневу. Два нижних клейма сохранившейся части триптиха изображают чины праведников и воскресающих мертвых³. Они, по-видимому, составляли часть композиции «Суббота всех святых», которая была построена несколько иначе, чем на ватиканском саккосе. Существование этих памятников говорит о том, что тема была актуальной и иконография находилась в стадии становления, поиска.

Наиболее ранним русским памятником иконографии «Суббота всех святых», в котором уже присутствует сформированность этого типа, является икона «Шестоднев» из ГТГ. В каталоге ГТГ она предположительно связана с именем Дионисия и датирована началом XVI века⁴. Однако в настоящее время исследователи склоняются к датировке этой иконы 1520–1530 годами.⁵ «Суббота всех святых» здесь представлена в среднике. Композиция состоит из нескольких иконографических мотивов, восходящих к иконографии Страшного суда, а именно: изображение Христа во Славе, Деисус и предстоящие в молитве Спасителю лики святых (пророки, святители, апостолы, мученики

² Byzantium. Faith and Power: Catalogue. New York, 2004. No 177.

³ Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Древнерусское искусство X—начала XV века. М., 1995. Т. 1. №63.

⁴ Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 1. XI—начало XVI века. №281.

⁵ Новые открытия русской иконописи. К 10-летию основания Музея Русской иконы: Каталог выставки. М., 2016. №26 (автор описания И. А. Шалина).



Ил. 4. Суббота всех святых. Икона. Русский Север. Первая половина XVI в. Дерево, левкас, темпера. 117×96. ГИМ.

и мученицы, пустынноики и пустынноики) [Никольский 1907, с. 654]. Все персонажи изображены в апокалиптических белых одеждах. В первой половине XVI века появляются иконы, изображающие только «Субботу всех святых». Такой образ первой половины XVI века, относимый исследователями к Макарьевской школе, хранится в коллекции Исторического музея⁶. Она значительно упрощена по сравнению с «дионисиевской» иконой, в ней ярко выражена ярусность построения, и святые помещены не в отдельные ячейки с арочным завершением, а расположены двумя ярусами, каждый из которых ограничивает волнообразная линия. В таком же ключе решена композиция иконы «Суббота всех святых» из Ростова, датирующейся уже второй половиной XVI века. Она также четко разделена на ярусы. В верхнем — Спаситель в окружении ангелов и молящиеся Ему Богородица и Предтеча; в нижнем — отдельными группами чины святости, объединенные ограничивающей ярус волнообразной линией⁷. Ярусы разделяет хорошо сохранившаяся надпись — молитва о даровании усопшим Царства Небесного: «...Преставляющаяся убо к Тебе Твоя красоты наслаждатися Благоволи Божественная доброты Твоя сподоби». Ростовской иконе близок по иконографии образ середины — третьей четверти XVI века из собрания М.Б. Миндлина⁸.

Эти иконы демонстрируют общую тенденцию к изменению «дионисиевского» иконографического варианта, выразившуюся, прежде всего, в упрощении композиционного построения, главным признаком которого становится поярусное расположение фигур. Чем было обусловлено такое изменение иконографического типа? Позволим себе высказать предположение, что решающим в данном вопросе было влияние миниатюры, разработанной для иллюминирования особенно любимой книжниками конца XV — первой

⁶ XVI век. Эпоха митрополита Макария: Каталог выставки. М., 2019. №104 (автор описания Л.П. Тарасенко).

⁷ Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого: Каталог. М., 2006. №60 (авторы описания В.И. Вахрина, Е.В. Гладышева).

⁸ Новые открытия русской иконописи. К 10-летию основания Музея русской иконы: Каталог выставки. М., 2016. №26 (автор описания И.А. Шалина).



Ил. 5. Суббота всех святых. Икона. Ростов. Вторая половина XVI в (?). Дерево, левкас, темпера. 89×72. Государственный музей-заповедник «Ростовский Кремль».

половины XVI века «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова и, прежде всего, книжниками митрополита Макария. Уже в наиболее раннем из известных списков лицевой «Христианской топографии» 1494–1495 годов (ГИМ Увар. 566) мы находим миниатюру со сходным построением [Серебрякова 1995, с. 145]. В самой верхней части листа, имеющей арочное закругление, означающее свод небесный, изображен сидящий на радуге Христос. Ниже представлены — силы небесные — ангелы и херувим в центре. Эти два яруса изображают Небо. Под ними еще два яруса. Это земля с людьми, молящимися Богу, и преисподняя с умершими, тоже взывающими к Спасителю. Миниатюре соответствует текст: «Тако бо строя вещи своими людьми и наказуя все языки». Таким образом, фактически на миниатюре представлено строение мироздания. Аналогичную миниатюру мы видим в рукописи, которая датируется уже 1539 годом, где подписан каждый ярус: Царство Небесное, Земные, Преисподняя. Редин Е.К. озаглавил эту миниатюру «Царство Небесное и земное» [Редин 1916, ил. 62]. Высокая степень читаемости «Христианской топографии» в XVI веке, как нам кажется, позволяет предположить, что миниатюра этой книги могла оказать влияние на иконографию «Субботы всех святых» с ее ярусным построением, сходным с композиционным построением миниатюр.

Композиция Архангельского собора в росписи XVII века, с точки зрения составляющих ее иконографических мотивов, является продолжением древней традиции. Однако ее динамика, насыщенность красочными деталями, такими как райские деревья, терема, в которых пребывают праведники, шествие святых, не разделенных по чинам (но включающих в себя персонажей из каждого чина), говорят о том, что древняя композиция была значительно переработана мастерами XVII столетия. Сравнительно с упомянутыми выше памятниками XVI века обращает на себя внимание включение в нее изображения Лона Авраамова с Благоразумным разбойником. Не исключено, что этот мотив восходит к иконографическому решению «Субботы всех святых» в росписи Архангельского собора XVI столетия. По крайней мере, в росписи Благовещенского собора середины XVI века «Лона Авраамова» в лице Авраама, Исаака, Иакова и Благоразумного

разбойника присутствует в росписи нижнего яруса южной стены, являясь частью цикла Апокалипсиса. Выше этой композиции изображено «Блаженство праведных в Раю», где представители разных чинов святости восседают на синтронне [Качалова 1990, с. 30–32]. Большое число святых жен в группе входящих в Рай на фреске Архангельского собора, возможно, является реминисценцией древнего иконографического мотива вхождения в Рай «дев разумных», который присутствует в некоторых изводах Страшного суда начиная с XII столетия [Пенкова 2005].

Итак, в Архангельском соборе «Суббота всех святых» заняла почетное, центральное место в росписи западной стены. Композиция построена таким образом, что она является продолжением сюжетов, представленных в северном и южном пряслах. Так, апостол Петр, ведущий праведников в Рай из композиции «Страшный суд» в северном прясле, стучит во врата, за которыми изображены уже вошедшие в Рай святые. С южной стороны, поярусное изложение Символа веры завершается композицией «Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века», а «Суббота всех святых» раскрывает перед зрителем наглядную картину жизни праведников в Раю. Этот композиционный прием позволяет воспринимать «Субботу всех святых» как кульминационную часть цикла «Символ веры». В то же время почетное место, выбранное для нее, было обусловлено и самой идеей храма-усыпальницы, где постоянно совершались заупокойные службы по преставившимся князьям. Торжественная и радостная картина пребывания праведников в Раю была той самой молитвой о высшем наслаждении божественной Добротой и Красотой, которая прозвучала в сохранившейся надписи на ростовской иконе «Суббота всех святых». Не исключено, что фреска Архангельского собора способствовала укоренению в царской семье традиции помещать икону «Суббота всех святых» в надгробные иконостасы. Так, именно этот образ, иконографически очень близкий фреске, находился в составе иконостаса, устроенного над гробом царевны Софьи⁹.

⁹ Святая Русь: Каталог выставки. СПб., 2011. №231.

Литература

1. Евсева 2000 — Евсева Л. М. Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000.
2. Качалова 1990 — Качалова И. Я. Монументальная живопись // Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля. М., 1990.
3. Лозовая 2009 — Лозовая И. Е. Древнерусский нотированный Параклит XII века: Византийские источники и типология древнерусских списков. М., 2009.
4. Никольский 1907 — Никольский К. Т. Пособие к изучению устава Богослужения Православной Церкви. М., 1907.
5. Пенкова 2005 — Пенкова Б. К иконографии сцены «Притча о мудрых и неразумных девах» в поствизантийском искусстве // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV — начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М., 2005.
6. Редин 1916 — Редин Е. К. Христианская топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. М., 1916. Ч. 1. Ил. 62.
7. Серебрякова 1995 — Серебрякова Е. И. Лицевые Индикопловы Исторического музея (опыт классификации) // Забелинские научные чтения. Исторический музей — энциклопедия отечественной истории и культуры. М., 1995. Вып. 87.

References

1. Evseeva, L. M. (2000), "Eskhatologiya 7000 goda i vzniknovenie vysokogo ikonostasa" [Eschatology of 7000 and the emergence of the high iconostasis], *Ikonostas. Proiskhozhdenie — Razvitie — Simvolika*, Ed. by A. M. Lidov, Moscow, pp. 416–417.
2. Kachalova, I. Ya. (1990), "Monumentalnaya zhivopis" [Monumental painting], in: Kachalova, I. Ya., Mayasova, N. A., Schennikova, L. A., *Blagoveschensky sobor Moskovskogo Kremlya*, Moscow, pp. 30–32.
3. Lozovaya, I. E. (2009), *Drevnerussky notirovanny Paraklit 12 veka: Vizantiyskie istochniki i tipologiya drevnerusskikh spiskov* [Old Russian notated Paraclete of the 12th century: Byzantine sources and typology of Old Russian lists], Moscow.
4. Nikolsky, K. T. (1907), *Posobie k izucheniyu ustava Bogosluzheniya Pravoslavnoi Tserkvi* [A Guide to Studying the Statutes of the Divine Services of the Orthodox Church], Moscow.
5. Penkova, B. (2005), "K ikonografii sceny 'Pritcha o mudrykh i nerazumnykh devakh' v postvizantiyskom iskusstve" ["To the iconography of the scene 'The Parable of the Wise and Foolish Virgins' in Post-Byzantine Art"], *Drevnerusskoe i postvizantiyskoe iskusstvo. Vtoraya polovina 15 — nachalo 16 veka. K 500-letiyu rospisi sobora Rozhdestva Bogoroditsy Ferapontova monastyrya*, Moscow.
6. Redin, E. K. (1916), *Khristianskaya topografiya Kozmy Indikoplova po grecheskim i russkim spiskam* [Christian topography of Kozma Indikoplov according to Greek and Russian variants], Moscow, Part 1.
7. Serebryakova, E. I. (1995), "Litsevye Indikoplovy Istoricheskogo muzeya (opyt klassifikatsii)" [Facial Indicopleus of the Historical Museum (classification experience)], *Zabelinskie nauchnye chteniya: Istoricheskij muzej — entsiklopediya otechestvennoj istorii i kultury*, Moscow, Issue 87.

Информация об авторе

Татьяна Е. Самойлова, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия, 119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; tsamol@mail.ru

Author Info

Tatiana E. Samoylova, Cand. of Sci. (Art history), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; tsamol@mail.ru