



Церковь Покрова в Филях
Church of the Intercession at Fili

Церковь Покрова в Филях

Church of the Intercession at Fili

В истории русской культуры XVII век занимает особое место. Современники называли его «бунташным» — и не только из-за народных войн и бунтов, широкой волной прокатившихся по Руси. Именно в это время начался глубокий, затрагивавший все сферы русской жизни перелом: в недрах средневековой культуры, основанной на религиозном мировоззрении, зарождалась новая светская культура. Этот период отмечен возникновением театра, книжной поэзии и, одновременно, расцветом и обновлением традиционных видов литературы, изобразительного искусства, архитектуры.

Последние десятилетия XVII века поражают небывалым размахом церковного строительства. Все чаще храмы возводились по заказу частных лиц — бояр, богатых купцов, для которых подобное строительство было средством утверждения своего величия. Особым великолепием и нарядностью отличались церкви, выстроенные в стиле «нарышкинского барокко», получившего название по фамилии

The seventeenth century holds a place of its own in the history of Russian culture. Contemporaries called it “rebellious” not only due to numerous popular wars and rebellions that swept over Rus. It was then that a radical change in all spheres of Russian life started: a new secular culture was being born in the womb of medieval culture based on a religious outlook. Those times saw the beginning of new arts—theatre, printed poetry and, simultaneously, the flourishing and renovation of the traditional ones: literature, fine arts, architecture.

The last decades of the seventeenth century were unprecedented in the scope of church construction. Frequently churches were erected on private orders—those of boyars, rich merchants, for whom it was a way to consolidate their greatness. Particularly magnificent were the churches designed in “Naryshkin baroque”—called so by the name of Naryshkin who ordered a lot of churches in that style. The architecture of “Naryshkin baroque” was the outcome of ancient Russian architects’ age-long quest. The Church of the Inter-



заказчиков многих храмов в этом стиле, — Нарышкиных. Архитектура «нарышкинского барокко» явилась завершением долгих исканий древнерусских зодчих. Классическим памятником этого стиля называют церковь Покрова Богородицы «что в Филях». Древнее село Фили было некогда центром Кунцевской вотчины, которая в 1689 году была пожалована царскому любимцу Льву Кирилловичу Нарышкину, родному дяде Петра Первого. Нарышкин устраивает здесь новые хоромы, разбивает обширный парк с прудами. На месте ветхой деревянной церкви (1619) он возводит величественный каменный храм. В первом этаже — подклете — устраивается зимняя (отапливаемая) церковь Покрова Богородицы, сохранившая название деревянной церкви, а над ней, в основном помещении, — церковь Спаса Нерукотворного. Посвящение храма Спасу Нерукотворному связывается с тем, что по преданию во время стрелецкого бунта 1682 года, когда пострадали многие сторонники Нарышкиных, Лев Кириллович, спрятавшись в покоях царицы, молился перед образом Спаса Нерукотворного, милости которого и приписывал впоследствии свое избавление от смерти.

Точные годы строительства церкви неизвестны. Но на сохранившихся лампадах, изготовленных специально для нового храма, удалось прочесть дату — 1694 год. Следовательно, не позднее этого года он и был возведен. На строительство церкви Лев Кириллович не раз получал деньги из казны. Петр Первый на украшение храма пожаловал крупную для того времени сумму — четыреста червонцев. В знак близости хозяина поместья к царскому дому центральная и западная главы храма украшены короной и двуглавым орлом — символами русского самодержавия.

cession of the Virgin in Fili can be referred to as a classical monument of that style.

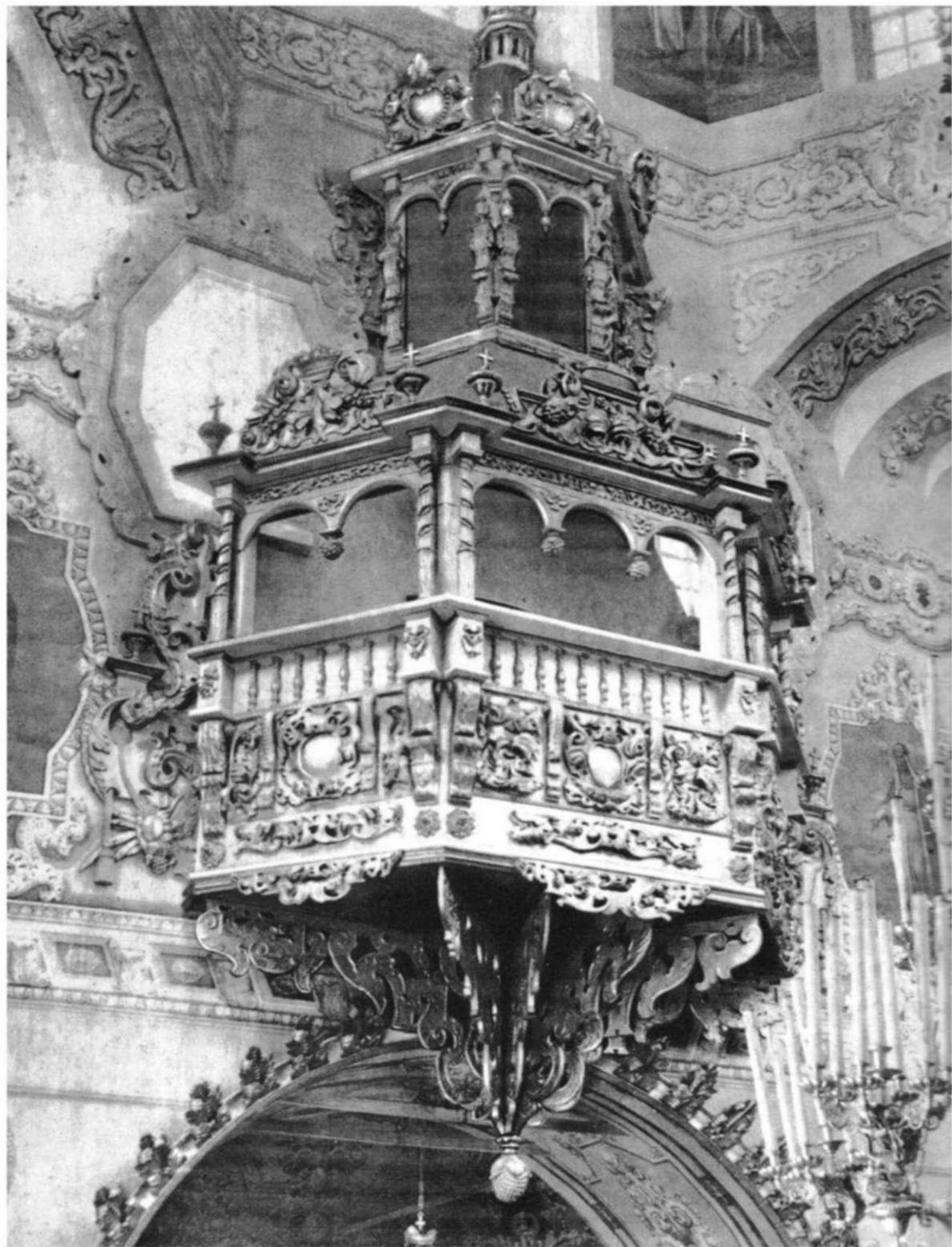
The ancient village of Fili used to be the centre of Kuntsevo patrimonial estate which was in 1689 granted to the Tsar's favourite Lev Naryshkin, Peter the Great's uncle. Naryshkin built a new mansion there and set up a large garden with ponds. On the site of the ramshackle wooden church (1619) he had a magnificent stone one erected. The *podklet* ground floor, or the cellar, housed a heated winter Church of the Intercession of the Virgin which retained the name of the wooden church, and the main premises above—the Church of Veronica's Veil. It was dedicated to a Veronica image because, according to the legend, during the mutiny of Streltsy (soldiers in the regular army) in 1682, when a great many of Naryshkins' supporters suffered, Lev Naryshkin hid himself in the tsarina's chambers and prayed to the icon of Veronica, which he subsequently considered to be his saviour.

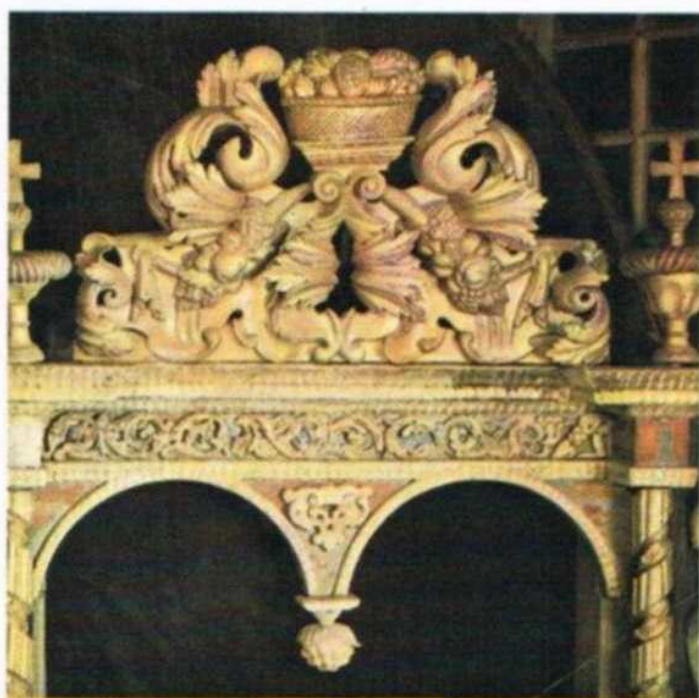
The exact date of when the church was built is not known. But the image-lamps made specially for the new church still carry the date—1694. Lev Naryshkin had got repeated donations from the treasury for the construction of the church. Peter the Great himself granted four hundred gold pieces for the decoration—a large sum by that time's standards. To mark the landlord's proximity to the royal family the central and western domes were decorated with a crown and a double-headed eagle—the symbols of Russian autocracy.

The bright Church of the Intercession of the Virgin is just like a fairy-tale vision on the bank of the Moskva River. The central dome runs up to the skies supported by an octahedral drum and an eight-corner belfry. It is joined by the domes crowning the altar and porches.

Церковь Покрова в Филях
Фрагмент

The Church of the Intercession at Fili
Detail





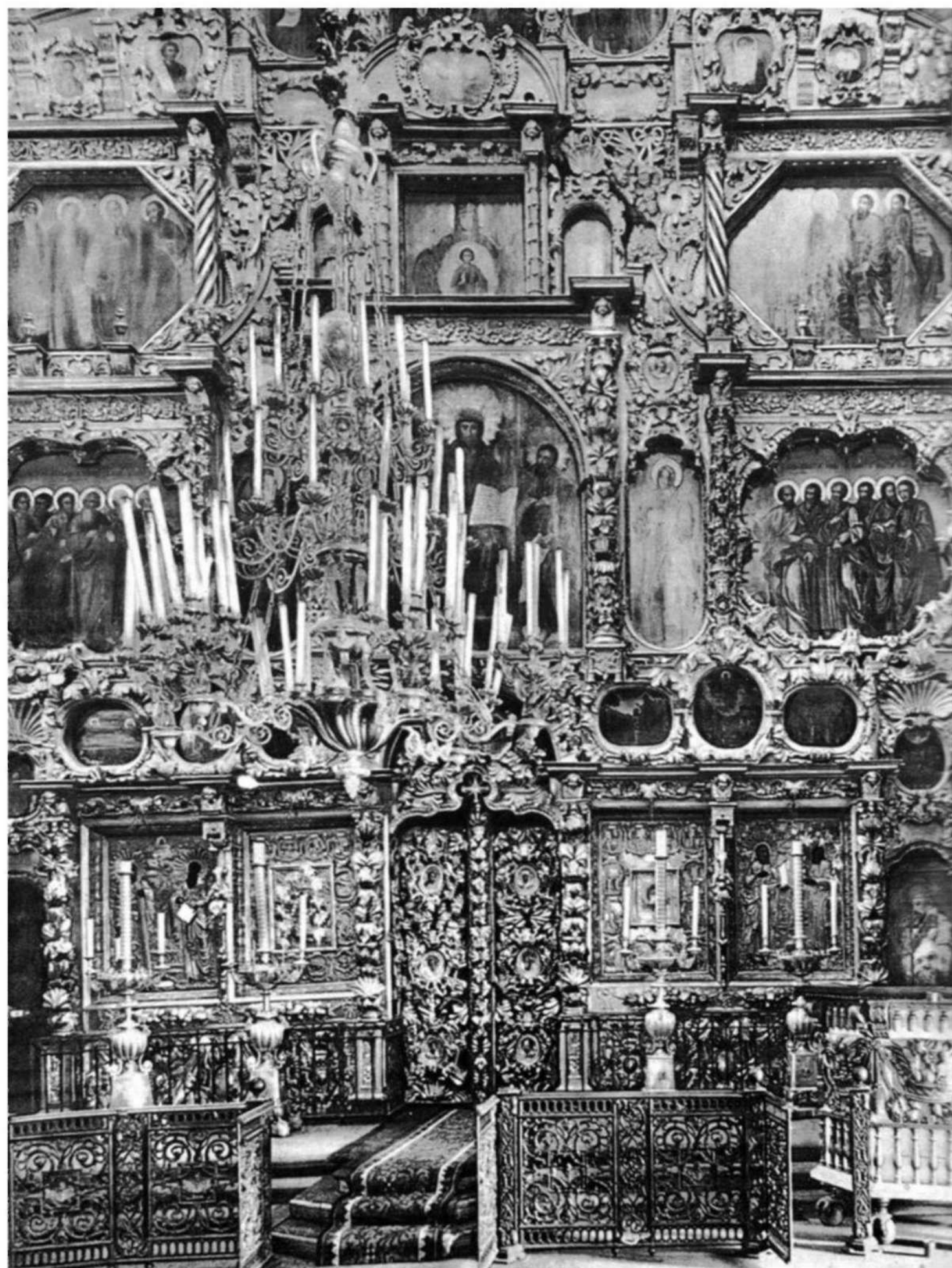
Царская ложа. Фрагмент
The Tsar's Pew. Detail

Торжественно высится на берегу Москвы-реки сказочно-нарядная церковь Покрова Богородицы. Легко возносится к небу центральный купол, поддерживаемый восьмигранным барабаном и восьмериком-колокольней. За ним тянутся купола, венчающие алтарь и притворы. Четверик с примыкающими к нему притворами поставлен как на пьедестал на высокий подклет, окруженный галереей-гульбищем. Мерный горизонтальный ритм арок галереи с широко раскинувшимися лестницами (первоначально каждая из них имела один сход) подчеркивает эффект движения архитектурных объемов вверх. Четкость и ритмичность этого движения определяется ярусным построением храма. Каждый ярус как ступенька увлекает взгляд зрителя вверх, очаровывая все новыми архитектурными формами, деталями отделки, пока, наконец, взгляд не останавливается на центральном куполе с редким по красоте ажурным крестом.

Царская ложа. Конец XVII века
The Tsar's Pew. Late 17th century



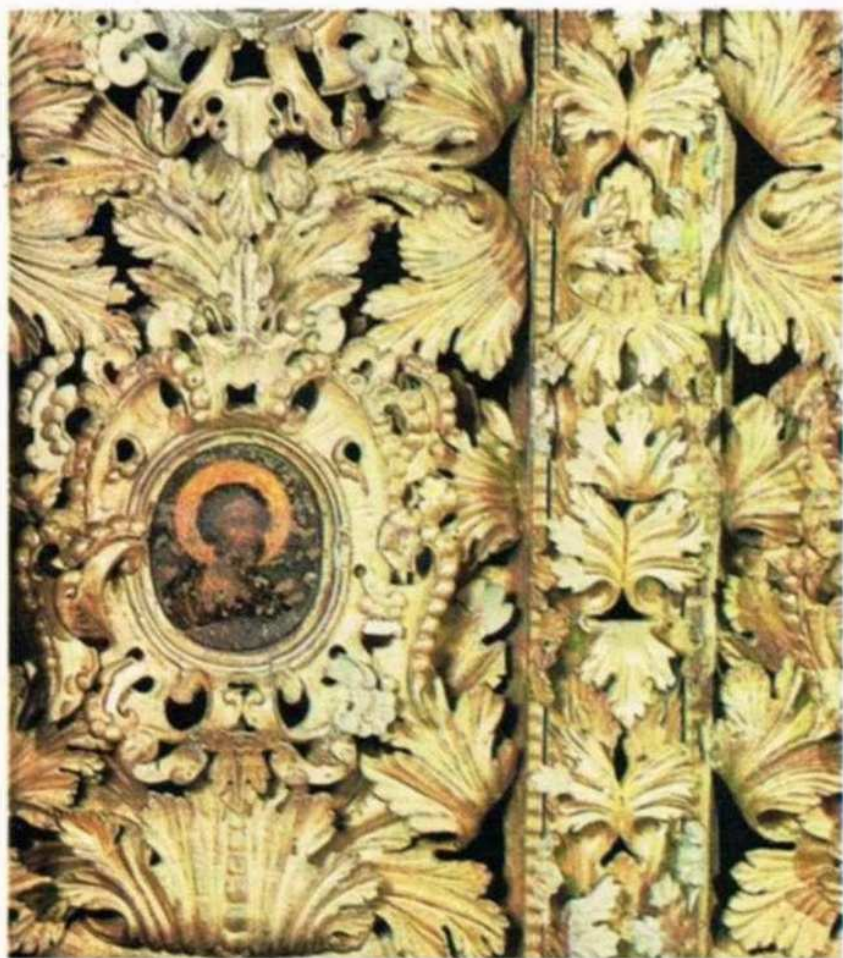
Цепь паникадила. Конец XVII века. Фрагмент
Chain of the Chandler. Late 17th century. Detail



Неизвестный мастер использовал в своем творении многие вполне традиционные архитектурные идеи и каноны. Церковь Покрова Богородицы принадлежит к известному на Руси архитектурному типу «восьмерик на четверике», который стал особенно популярен в культовом каменном зодчестве конца семнадцатого века и, прежде всего, в «нарышкинском барокко». Храм увенчан пятью главами, окружен галереей, объединен с колокольней в единое целое (древний тип храма «иже под колоколы»). Но все эти привычные мотивы объединены в церкви Покрова Богородицы совершенно по-новому. Сложная многообъемная композиция с подчеркнутой вертикальной осью привлекает цельностью и живописностью. Зодчему удалось создать архитектурный образ, чрезвычайно динамичный, полный радостной устремленности ввысь. Перед нами храм-монумент, торжественный памятник новому мироощущению, жизнеутверждающему, парадному, пронизанному светским духом.

Особая роль в создании художественного образа церкви Покрова как и других памятников «нарышкинского барокко», отводилась белому камню. На красном кирпичном фоне стен драгоценным узорочьем смотрятся белокаменные резные детали. Мастера-белокаменщики щедро украсили храм белоснежными треугольниками-фронтонами, ажурными поясами гребней, затейливыми наличниками, стройными колонками. Удивительный художественный такт зодчего и мастеров — творцов каменного кружева храма — позволил им найти точное соотношение между элементами декоративного оформления и самой архитектурой, создать церковь, про которую можно сказать словами того времени: «честна, мерна, стройна, благочинна».

Центричность архитектурного построения храма, заложенная в самом плане, потребовала одинакового оформления всех фасадов. Поэтому изменение декоративных мотивов идет только по вертикали: все более изощ-



*Царские врата. Конец XVII века. Фрагмент
The Holy Gate. Late 17th century. Detail*

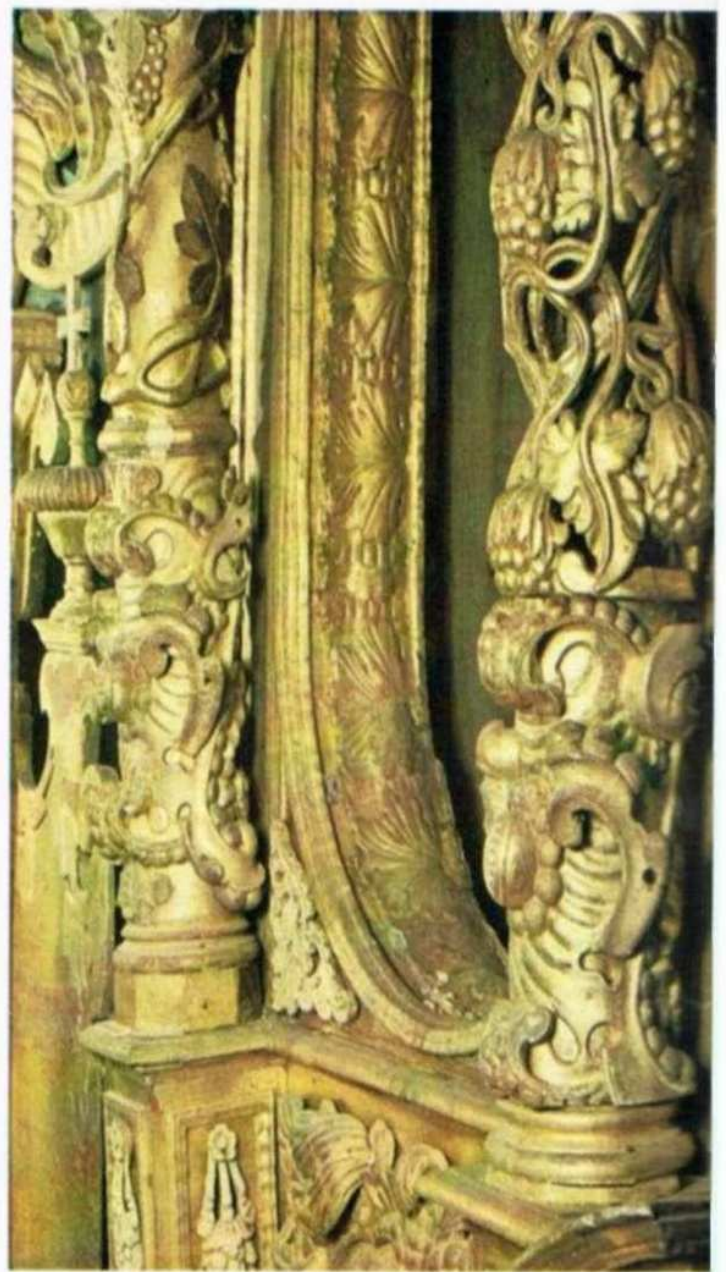
ренным становится рисунок наличников, облегчаются пропорции колонок, резьба становится более плоской. Резные белокаменные парапеты маскируют переход от одного яруса к другому, скрывая логику архитектурной конструкции. Стена приобретает характер тонкой перегородки, заключенной в раму из колонок и карнизов. Массивный храм кажется чрезвычайно легким, пронизанным воздухом и светом. Позднее около церкви был разбит регулярный парк (частично восстановленный) с разнообразными газонами — овальными, квадратными, четырехлепестковыми, повторяющими форму плана самой

*Интерьер
The interior*



«Предста царица»
Конец XVII века
Фрагмент
The King of Kings
Late 17th century
Detail

церкви, с каскадными прудами, спускавшимися к Москве-реке. Подобные архитектурно-парковые ансамбли, в которых природная среда включается в общий архитектурный замысел, подчиняется ему, характерны для искусства западноевропейского барокко, элементы культуры которого получили на Руси во второй половине XVII в. широкое распространение. Тесные культурные связи с Украиной и Белоруссией, оживленные контакты с Польшей, Голландией и другими западными странами привели к тому, что на Руси, главным образом в Москве, работало множество иноземных мастеров самых различных специальностей. Кроме того, знакомству с культурой соседей способствовали



участившиеся поездки русских посольств на Запад, многочисленные западноевропейские книги, в большом количестве привозимые в Россию. Зодчие и художники пользовались различными иллюстрированными изданиями — архитектурными альбомами, гравюрами и т. д. Неудивительно, что элементы архитектурного барокко отчетливо ощущаются в декоративном оформлении храма Покрова Богородицы, в его объемно-пространственной композиции. Но нужно подчеркнуть, что все новое, «иноземное», творчески перерабатывалось русскими мастерами в соответствии с национальными вкусами и традициями. На Руси барокко служило своего рода стимулом развития



новой светской культуры. Нарядность, парадная торжественность, введение элементов ордера придают церковной архитектуре этого периода все более мирской характер.

Эффектные белокаменные лестницы ведут в верхний храм Спаса Нерукотворного. Их неторопливый ритм подготавливает, настраивает к восприятию «чуда» — интерьера храма, который отличался особым великолепием. Мягкий, приглушенный зеленоватым стеклом витражей свет из больших окон заливал храм, скользил по выпуклым виноградным гроздьям, листьям аканта, карнизам и картушам иконостаса, вспыхивал на золоте иконных фонов. Игра бликов продолжалась на клиросах, резных обрамле-

ниях арок, богатых киотах триптихов, на роскошной царской ложе, связывая все детали убранства в единое целое. Золото резьбы на черном лаковом фоне приобретало необыкновенную светоносность. Паникадило со множеством свечей, висевшее на серебряной цепи, дорогие ткани — сукно, бархат — украшали храм. Белые с тонким синим рисунком изразцы, покрывавшие широкие подоконники притворов, вносили еще одну ноту в сложный цветовой аккорд. Композиция «Новозаветная Троица» на своде церкви завершала ансамбль. В этом разнообразии декоративных мотивов, деталей, цвета главенствовал великолепный девятиярусный иконостас, являющийся смысловым центром хра-

*Иконостас
Конец XVII века
Фрагменты
The Iconostasis
Late 17th century
Details*

The tetrahedron with the adjoining porches is placed, as if on a pedestal, on a high podklet surrounded by a promenade gallery. The measured horizontal rhythm of the gallery arches and stretched out staircases (originally, each of them had only one way down) further stresses the upward sweep. This energetic verticality is so precise and balanced because the church is made up of several tiers. Each tier, like a step, takes the onlooker's eye further up, charms him with more architectural shapes, decorative elements, until, finally, his eye comes to rest on the central dome with a tracery cross of rare beauty on top.

The unknown master made use of many traditional ideas and canons of architecture in his work. The Church of the Intercession of the Virgin belongs to a well-known in Russia architectural type "octahedron on tetrahedron" which became especially widely-spread in the architecture of stone churches in the late seventeenth century and, particularly, in "Naryshkin baroque". The church is crowned with five domes, surrounded with a gallery, and together with the belfry makes up a single whole (an ancient type of church called "resting under the bells"). But all these conventional features are combined in the Church of the Intercession in an altogether new way. The complicated multivolume composition with its stressed verticality is striking in its integrity and picturesqueness. The architect managed to create an extremely dynamic architectural image full of joyful upward sweep. This is a monument of a church, a solemn monument of the new outlook—life-asserting, cheerful, imbued with a secular spirit.

White limestone was of particular importance for the artistic image of the Church of the Intercession, as well as of other monuments in "Naryshkin baroque". Carved details in white limestone look like precious jewelry against the red brick background of the walls. Masons lavishly adorned the church with snow-white triangles, pediments, tracery belts of combs, intricate platbands, slender columns. A rare artistic tact of the architect and masters—those who created the stone lace of the



*Клирос. Конец XVII века. Фрагмент
The Choirs. Late 17th century. Detail*

*Иконостас Конец XVII века
Фрагмент
The Iconostasis. Late 17th century
Detail*



church—enabled them to find a perfect balance between the decorative elements and architecture itself, to create a church that can be described, using the words of those times, as “honest, measured, well-proportioned, seemly”.

The centrality of architectural design laid down in the plan itself necessitated the same decoration of each façade of the church. That is why ornamentation changes only vertically: the platbands become more elaborate, the columns lighter, the carving flatter. Carved parapets in white limestone disguise the passage from one tier to another, thus concealing the logic of the structure. The wall looks like a thin partition put into a frame of columns and cornices. The massive church seems extremely light, full of air and sunshine. Later on a formal, geometrically laid-out Baroque garden was set up beside the church (part of it has been restored) with lawns of various shape: oval, square, four-petal—duplicating the layout of the church itself—and ponds cascading down to the Moskva River. This kind of architecture—parkland ensembles in which landscape is part and parcel of the general architectural idea—are typical of Western European baroque, elements of which became very common in Russia in the second half of the seventeenth century. Close cultural ties with the Ukraine and Byelorussia, animated contacts with Poland, Holland and other Western countries brought a large number of foreign craftsmen to Russia, mainly to Moscow. Besides, recurrent visits of Russian embassies to the West, numerous books brought in abundance from Western Europe introduced to Russia still new elements of her neighbours' culture. Architects and artists had an access to various illustrated publications—albums on architecture, prints, etc. No wonder that elements of architectural baroque are quite apparent in the decoration of the Church of the Intercession, in its spacious layout. But it has to be made clear that everything new, foreign, was aesthetically redone by Russian masters in conformity with national tastes and traditions. In Russian baroque elements were a kind of incentive for the development of new secular culture and humanization of Russian society. Brightness, festive solemnity,

active interaction with the surrounding landscape, orderliness made the church architecture of that period ever more secular in its character.

Imposing staircases in white limestone lead way to the upper church of Veronica's Veil. Their unhurried rhythm puts one into the right mood for the perception of a “miracle”—the interior of the church which was particularly splendid. Soft light dimmed by the greenish glass of large Swedish windows flooded the church, glided along the salient grapes, the acanthus leaves, the cornices and cartouches of the iconstasis, sparkled on the golden backgrounds of icons. The play of light continued on the choirs, carved arch frames, rich icon-cases of triptychs, and gorgeous tsar's pew, thus bringing all the elements of ornamentation into a whole. The golden carving looked unusually luminous against the black lacquer background. A chandelier with numerous candles hanging on a silver chain, expensive fabrics—broadcloth, velvet—enhanced the beauty of the church. White tiles with a fine blue design on them that covered the window-sills in the porches added another element to the harmony of colours. *The New Testament Trinity* on the vault completed the composition. In this variety of decorative motives, details, colours the main role was played by a magnificent nine-tier iconstasis which was the semantic centre of the interior and dominated the whole ensemble.

The iconstasis takes up the eastern wall and separates the main premises from the altar. The iconstasis is divided in accordance with the two-tier structure of the interior of the church. Both the carving and the iconstasis are based on the same motives; that is why the latter seems to be growing before one's eyes, losing definite outlines. The Feast Range sees its continuation in the side icon-cases, the Local Range—in the icons with splendid carved frames situated above the icon-cases. The passage

Пророк Аввакум. Конец XVII века
Prophet Abbaum. Late 17th century



мового интерьера, подчиняющий себе весь ансамбль.

Иконостас заполняет собой всю восточную стену, отделяя центральное помещение от алтаря. Членения иконостаса соответствуют двухъярусному построению внутреннего пространства церкви. Благодаря тому, что в богатом резном убранстве церкви использованы те же мотивы, что и в самом иконостасе, кажется, иконостас как бы разрастается на глазах, теряя четкие контуры. Местный (нижний) ряд находит свое продолжение в боковых киотах, праздничный — в иконах с пышными резными рамами, расположенными над киотами. Резное обрамление проходных арок и формой своей и характером декоративного оформления — рядом стилизованных листьев — перекликается с царскими вратами иконостаса. Форма арки приобретает в интерьере церкви значение своего рода лейтмотива, который, повторяясь бесчисленное количество раз, варьируясь, помогает объединить все элементы ансамбля.

Над проходными арками расположены трехчастные киоты и царская ложа, которая выделяется красотой своего декоративного убранства. Это настоящее архитектурное сооружение, напоминающее миниатюрный храмик. Над трехгранной ложей устроен высокий шатер, над ним небольшой, также трехгранный балкончик, увенчанный царской короной, поставленной на маленький барабан. Каждая грань ложи и балкончика завершается резными фронтонами и картушами, дополняющими сходство царской ложи с верхней частью самого храма. Снизу ложу поддерживает целый пучок великолепных кронштейнов. Подчеркивая их декоративную роль, мастер подвешивает в том месте, где сходятся все кронштейны, виноградную гроздь. Прекрасно гармонировали со сказочным характером ложи затейливая и яркая роспись под «павлиний глаз» и дорогие ткани, первоначально украшавшие ее. Помещенная против иконостаса на западной стене, где в древнерусских храмах располагались хоры (место для княжеской семьи), ложа предназначалась для владельца поместья и его царственных гостей.

Идея такого отделения княжеской семьи от общей массы верующих не нова, но здесь она получает особое звучание. В царских ложах нарышкинских церквей реальное лицо феодала получало такое же обрамление, что и лики святых на иконах (те же сияющие золотом виноградные грозди, витые колонки, картуши), одно как бы уподоблялось другому. Этому впечатлению способствовали и «световидные» полновесные фигуры святых и богатое узорчье их одежд, напоминавших царские. Определенные ассоциации вызывала и икона «Царь Царем», заменившая традиционный средник деисусного ряда «Спас в Силах» и получившая во второй половине XVII века очень широкое распространение. На этой иконе Христос и Богородица представлены в роскошных царских облачениях. Популярность такого варианта деисусного ряда связывалась с развитием на Руси абсолютизма. Не случайно, что в это время привлекательной темой для придворных идеологов становится сопоставление образа царя земного и царя небесного:

«Паче же имя бога оным воздается,
А всяк царь во книгах бог земен
зывается».

Во второй половине XVII века широко распространяется обычай помещать в храмах иконы с изображением святых, соименных членам царского семейства. Местный ряд филевской церкви полностью состоит из икон, связанных с историей семьи Нарышкиных и их царственных родственников, а многие местные иконы соименны членам этих семейств — царю Алексею Михайловичу и царице Наталье Кирилловне, Петру Первому, самому Льву Кирилловичу и другим.

Автором пышного резного убранства филевского храма был Карп Иванович Золотарев, интересный мастер XVII века. Его подпись стоит на резном распятии, завершающем иконостас. Имя Карпа Золотарева до недавнего времени было мало известно широкому кругу любителей древнерусского искусства. Только теперь начинает проявляться творческий облик этого мастера, отдельные факты его жизни складываются в биографию.

arches resemble the holy gate of the iconostasis by the form and character of the carving—a row of stylized leaves. The shape of an arch becomes a sort of leit-motif in the interior of the church and, repeated over and over again in various combinations, helps unite all the elements of the ensemble.

Situated above the passage arches are the three-part icon-cases and the tsar's pew. The tsar's pew catches one's eye by its decor. This is a true piece of architecture which looks like a tiny church. Above a trihedral box there is a high tent, and above it a small, also trihedral balcony with a royal crown on top put on a little drum. Each side of the pew and balcony ends in carved pediments and cartouches, which makes the tsar's pew still more like the upper part of the church itself. From below the box is supported by a bundle of beautiful corbels. To stress their decorative purpose the master hangs up a bunch of grapes to the place where they all come together. Intricate bright painting in the peacock eye style and expensive fabrics that originally decorated the pew went perfectly well with its fairy-tale look. Situated on the western wall, opposite the iconostasis, where in ancient Russian churches the gallery (place for the princely family) used to be, the pew was intended for the owner of the estate and his royal guests. The idea of the princely family sitting apart from the crowd of worshipers is not in itself new, but here it acquires a new aspect. In tsar's pews of Naryshkin churches a feudal lord's face was "framed" in the same way as the holy images (the same bright golden grapes, twisted columns, cartouches), the former becoming similar to the latter. The impression was intensified by "secular-looking" full-weight figures of saints and their rich festive robes that looked like royal ones. Particularly meaningful was the icon *King of Kings* which replaced the usual central icon of the Deesis Range *Christ in Majesty* and gained great popularity in the second half of the seventeenth century. The icon features Christ and the Virgin wearing magnificent royal vestments. This interpretation of the Deesis Range was connected with the development of absolutism in Russia. No wonder that the court ideologists so often drew a parallel bet-

ween the earthly tsar and the tsar of heaven:

"They are often given the name of gods,
And in books every tsar is referred to as God on Earth."

In the late seventeenth century it became very common to have in churches icons of the saints bearing the same names as the members of the royal family. The Local Range in the Fili church consists of icons linked up with the history of the Naryshkin family and their royal relations, and most of the local icons are named after the members of these families—Tsar Alexci Mikhailovich and Tsarina Natalia Kirillovna, Peter the Great, Lev Kirillovich himself and others.

The carved ornament of the Fili church was done by Karp Zolotarev, an interesting master of the seventeenth century. He put his signature on the carved crucifix completing the iconostasis. Karp Zolotarev's name was not, until recently, known to many ancient Russian art lovers. Only now does the master's creative image become clear, and separate facts of his life fall into a biography. The discovery of the Fili monument was a prominent landmark in the study of his creative work.

Karp Zolotarev's many-sided activity was connected with most important art centres of Russia: The New Jerusalem Monastery, the Armoury in the Moscow Kremlin, artistic workshop at the Embassy Department, the leader whereof he was for many years. Being an extremely versatile and bold artist he decorated the Tsar's charters, books, carved iconostands, icon-cases, furniture, was "incessantly busy filling the Tsar's artistic orders". The decor of the Fili church is one of his masterpieces.

A new type of carving—high relief—becomes popular in Russia in the second half of the seventeenth century. This type of carving required a special technique and instrument. Byelorussian masters working in Moscow at that time promoted the development of high relief. Their influence accounts for new terms and notions that enriched the vocabulary of Russian carvers. Karp Zolotarev, who probably learned from Byelorussian craftsmen, succeeded in mastering the complicated technique of

Σ. ΑΠΤΛΖ
ΠΕΤΡΖ

Σ. ΑΠΤΛΖ
ΠΑΒΕΛΖ



Важной вехой в изучении его творчества стало открытие филиевского памятника. Многогранная деятельность Карпа Золотарева была связана с важнейшими художественными центрами Руси — Ново-Иерусалимским монастырем, Оружейной палатой, художественной мастерской при Посольском приказе, руководителем которой он был в течение многих лет. Художник чрезвычайно разносторонний, смелый, он украшал царские грамоты, книги, резал иконостасы, киоты, мебель, выполнял «всякие государя живописные дела беспрестанно». Декоративное убранство филиевского храма — одно из лучших его творений.

Во второй половине XVII века на Руси становится популярным новый вид резьбы — горельеф (высокий рельеф). Этот вид резьбы требовал особой технологии и инструмента. Освоению горельефной резьбы во многом способствовали мастера из Белоруссии, работавшие в это время в Москве. Их влиянием объясняется и появление новых терминов и понятий, обогативших словарь русских резчиков. Карп Золотарев, учившийся, вероятно, у белорусских мастеров, успешно осваивает сложную технику скульптурно-объемной резьбы, при которой части резного орнамента поднимались на разную высоту от фона, фон выбирался, отчего резьба становилась сквозной. Высота и сложность рельефа создавали богатую игру светотени. В филиевском иконостасе отдельные растительные мотивы объединяются в гирлянды, перевитые лентами, украшенные бантами. Разномасштабные рамы и колонки, как бы прорастающие всюду орнаментальные формы разрушают строгое горизонтальное членение иконостаса, стирая границы между ярусами. Причудливой формы картуши, волюты, раковины заполняют все свободное пространство, подчиняют себе



Карп Золотарев. Апостолы Петр и Павел
Конец XVII века

Karp Zolotarev. The Apostles Peter and Paul.
Late 17th century

Апостолы Петр и Павел. Фрагмент
The Apostles Peter and Paul. Detail

Апостолы Петр и Павел. Автограф
The Apostles Peter and Paul. Signature



sculpture-like carving; different elements of the carving were projected in different measure from the background, the background was removed, so the carving alternated solid designs and spaces between them. The height and complexity of the relief brought forth a play of light and shade. In the Fili iconostasis separate floral elements are joined together in garlands interwoven with ribbons and decorated with bows. Frames and columns of different size as if growing forth, destroy the strict horizontal division of the iconostasis, obliterate the borders between tiers. Cartouches, volutes, shells of whimsical shape take up the free space, subordinate the shapes of icons changing at will their size and outline. United together with the carving into one intricate decorative organism, the icons cease to be flat and limited. Heavy frames in high relief lead the viewer's eye deep onto the image, and the icons thus become a sort of windows "onto the world".

Realistic trends that appeared in Russian icon-painting in the mid-seventeenth century become especially prominent towards the end of the century. The effect of light and shade on the faces and bodies, interest in the real landscape and interior, a wish "not to sin against the original" (i.e. nature) gradually destroyed the canonically circumscribed world of the icon. The works of Ivan Bezmin, Bogdan Saltanov, their apprentices and other artists of the last three decades of the century reveal the new features that were further developed in the eighteenth century art. The artists of this school make more extensive use of chiaroscuro, introduce elements of direct perspective, often work in oils on canvas—a new technique in Russian art. At first they carried out nothing but secular orders—murals in the Tsar's mansions and chambers, portraits. However, their art with its optimistic outlook connected with gala ceremonies and rituals of the court was so



Рождество Богородицы. Конец XVII века
The Nativity of the Virgin
Late 17th century

Рождество Богородицы. Фрагмент
The Nativity of the Virgin. Detail

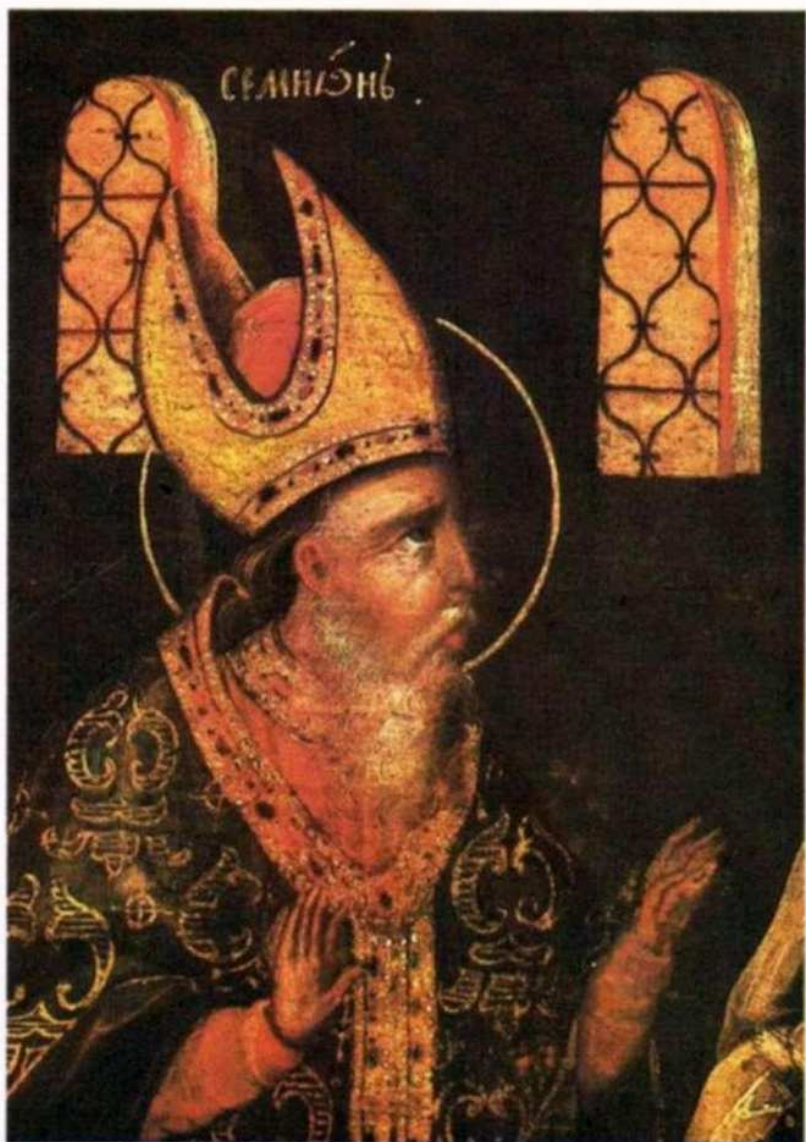


Сретение. Конец XVII века
The Presentation in the Temple
Late 17th century

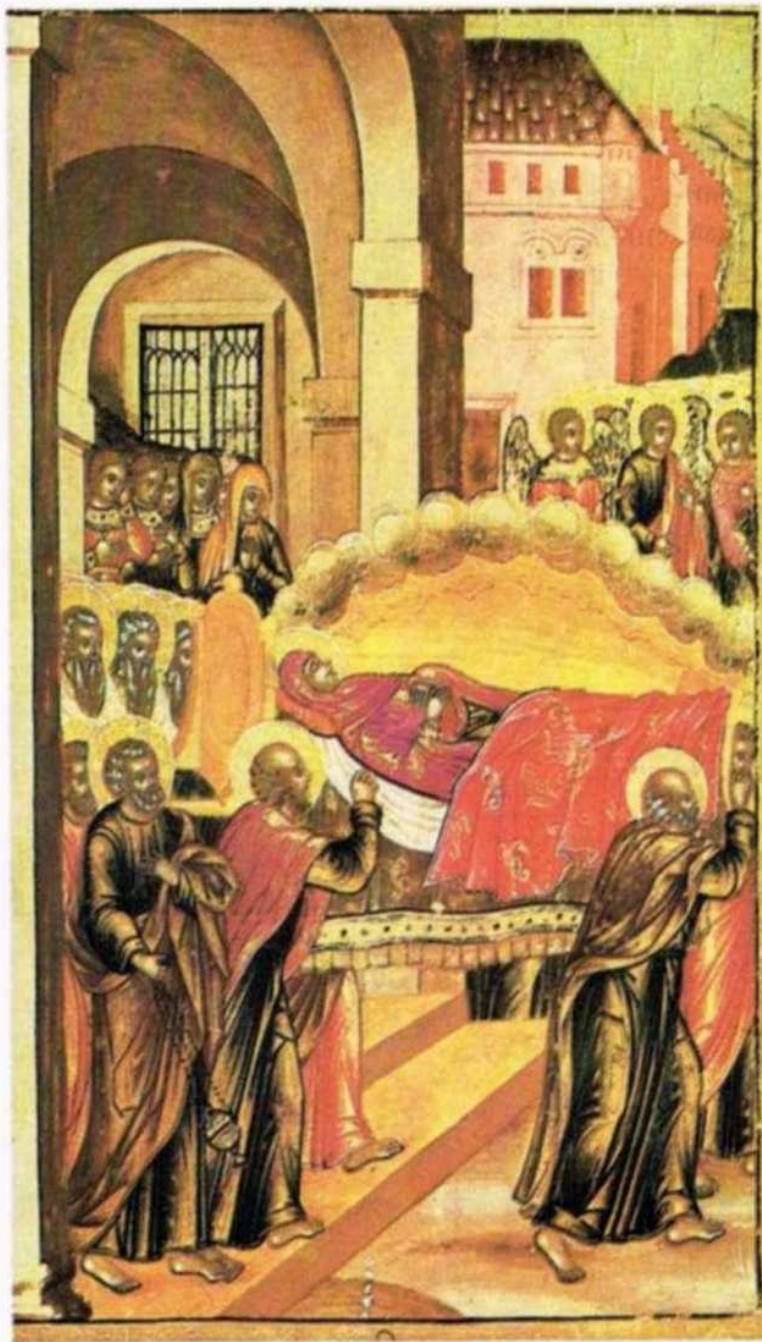
attractive that they got increasingly often entrusted with icon-painting. In the late seventeenth century the so-called "secular-like" painting which met the tastes and aesthetic demands of the feudal and court nobility became very widely spread.

Restoration of the Fili iconostasis started in 1972. The removal of the dark layer of drying oil on two icons of the Local Range—*The Apostles Peter and Paul* and *John the Forerunner and St. Alexius the Man of God*—suddenly revealed Zolotarev's signature. Put almost in the centre of the terra, against the golden background, it provides an evidence of the artist's new attitude to his work—his understanding of the value and originality of his creative "self". According to the remaining documents Karp Zolotarev, a prominent artist of his time, was one of the best apprentices of Bogdan Saltanov and painted a lot of icons to order. However, not a single original work by this master was known until the restoration of the icons in Fili. The discovery of icons signed by the artist throws the first light on his creative activity in painting.

The works by Zolotarev can hardly be called icons in the proper sense of the word. They are rather monumental paintings on religious subjects. The figures of saints are majestic and striking. The rich palette of the icons is based on a combination of deep contrasting colours. Hard lines between light and shade shape out broad folds of clothes, develop the expression of faces, model the hair. Faces with large dark, somewhat bulging eyes, a massive nose, bright full-lipped mouth are typical of Zolotarev's works and are sometimes found in other icons of the Fili iconostasis painted by other artists of his workshop. The extensive Western influence in Russian art resulted in new compositions of icons and changes in traditional scenes. Similarly to the West, they started depicting saints with attributes of their passions. Thus, in the Fili icon the Apostles are holding a cross and a sword, and on the terra below the icons there are scenes of their executions; the crucifixion of Peter and the scene of Paul's head being cut off. The terra is covered with herbs, leaves and flowers painted in an almost realistic way.



Сретение. Фрагмент
The Presentation in the Temple
Detail



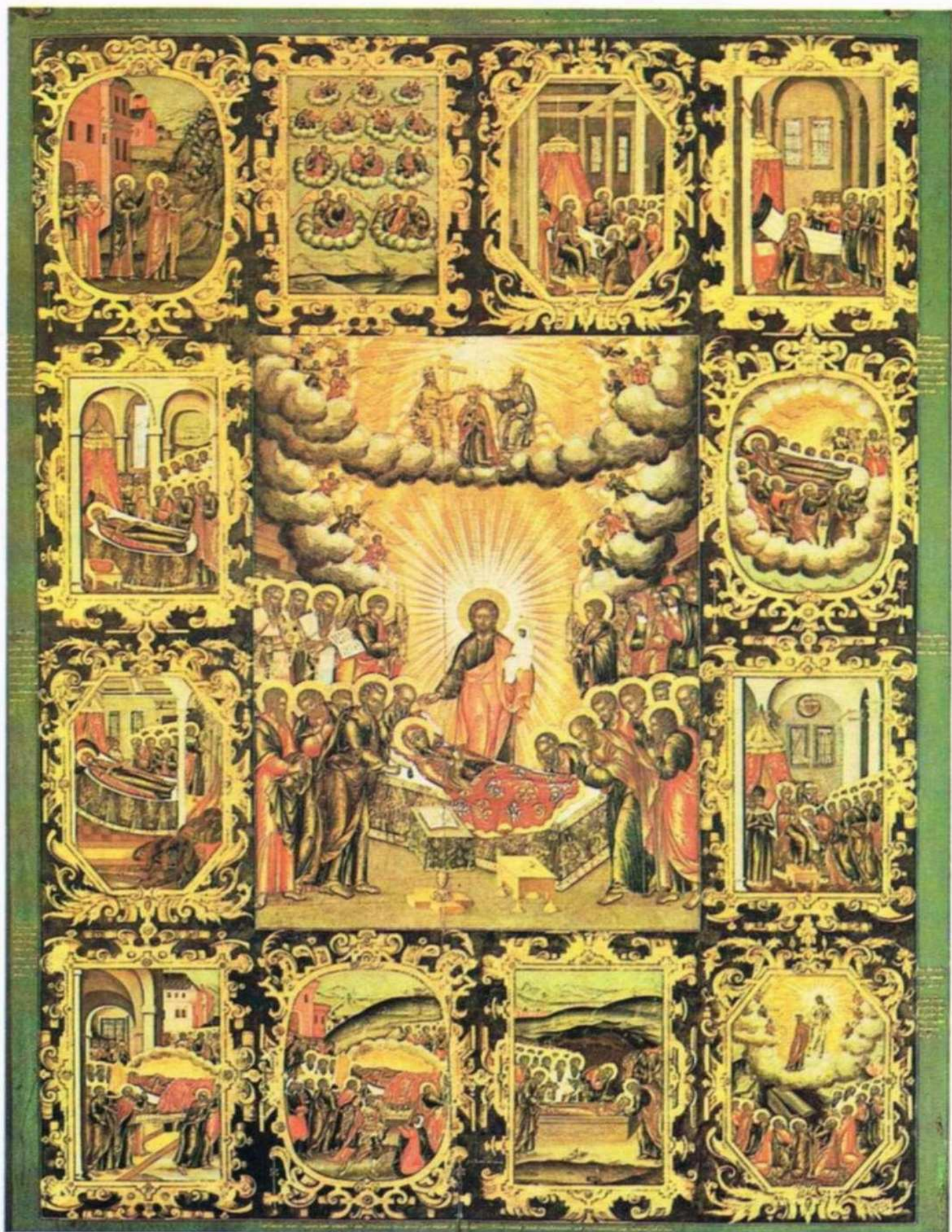
Успение Богородицы. Клеймо
The Dormition. Border Scene

формы икон, произвольно меняя их очертания и размеры. Объединенные с резьбой в один сложный декоративный организм, иконы теряют былую плоскостность и замкнутость. Глубокие горельефные рамы уводят взгляд зрителя вглубь, уподобляя иконы своеобразным окнам «в мир».

Реалистические тенденции, появившиеся в русской иконописи в середине XVII века, к концу столетия проявляются особенно ярко. Светотеневая моделировка ликов и фигур, интерес к реальному пейзажу и интерьеру, стремление «не погрешить против оригинала» (натуры) постепенно разрушало канонически замкнутый мир иконы. В произведениях художников последней трети XVII века, таких, как Иван Безмин, Богдан Салтанов и их учеников, впервые появляются те новые черты, которые получают дальнейшее развитие в искусстве XVIII века. Художники этого круга более смело применяют светотень, вводят элементы прямой перспективы, часто работают в новой для русского искусства технике маслом по холсту. Первоначально они выполняют только светские заказы — росписи царских хором и палат, портреты. Однако притягательная сила их искусства с его парадным мироощущением, связанным с торжественно-церемониальным ритуалом царского двора, была столь велика, что все чаще им поручают и иконописные работы. В конце XVII века новая «световидная» живопись, удовлетворявшая вкусам и эстетическим запросам феодално-придворной знати, получает широкое распространение.

В 1972 году началась реставрация филевского иконостаса. После снятия темного слоя олифы на двух иконах местного ряда — «Апостолы Петр и Павел» и «Иоанн Предтеча и Алексей Человек Божий» — был обнаружен автограф Карпа Золотарева. Поставленный почти в самом центре позема,

Кирилл Уланов. Успение Богородицы
1694 год
Kirill Ulanov. The Dormition. 1694



на золотом фоне, он свидетельствует о новом отношении художника к своему произведению — осознании им ценности и неповторимости своего творческого «я». Один из лучших учеников Богдана Саптанова, передовой художник своего времени Карп Золотарев, как свидетельствуют сохранившиеся документы, выполнял многие иконописные заказы. Однако до расчистки филевских икон не было известно ни одной подлинной работы мастера. Открытие подлинных икон художника впервые проливает свет на его живописное творчество.

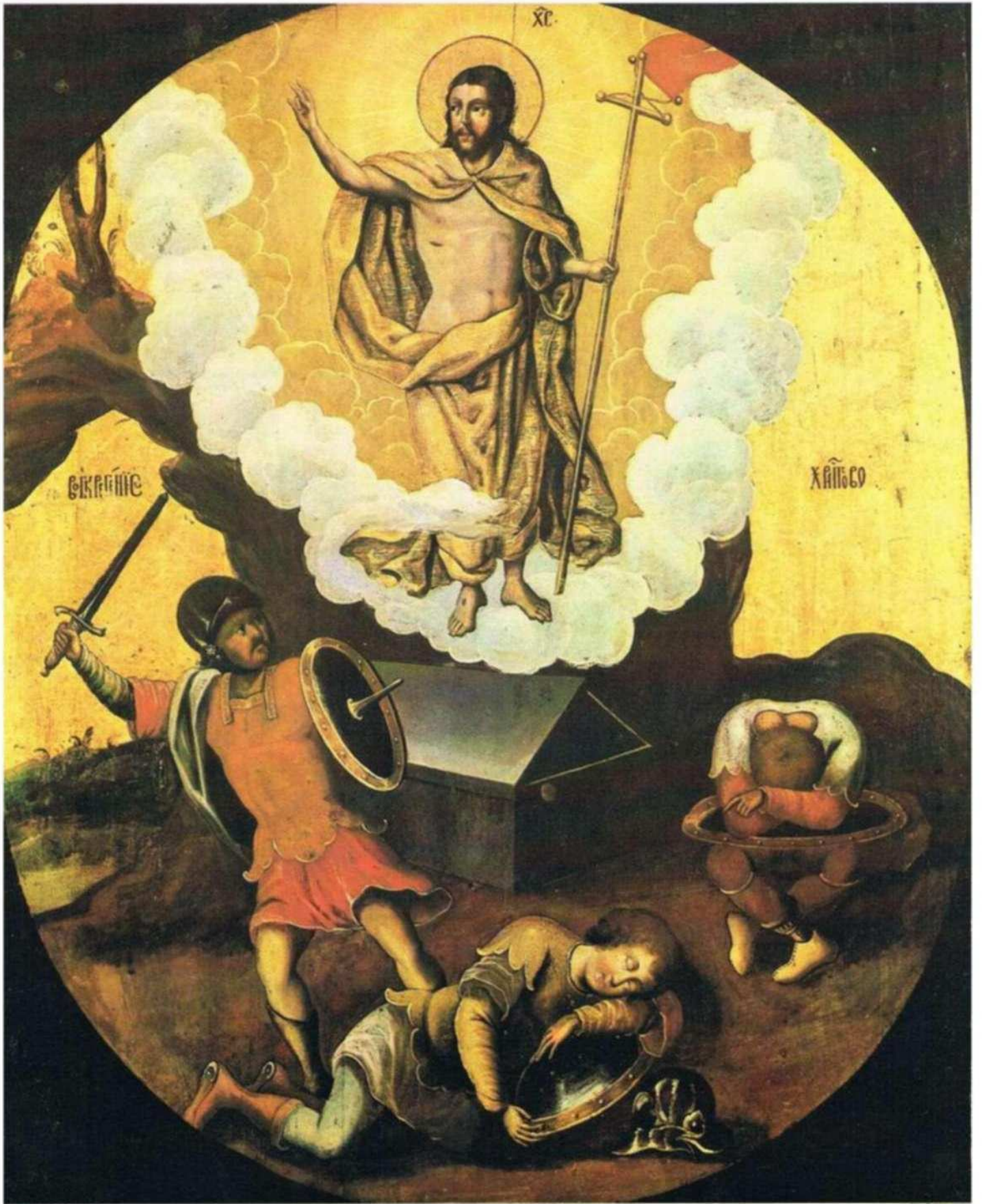
Произведения Карпа Золотарева трудно назвать иконами в собственном смысле слова. Скорее это монументальные живописные картины, написанные на религиозный сюжет. Величественны и значительны фигуры святых. Богата красочная гамма икон, построенная на сочетании глубоких контрастных тонов. Резкая светотень очерчивает широкую складку одежды, выявляет пластику ликов, моделирует волосы: Типы лиц с большими темными, чуть навыкате глазами, крупным носом, ярким пухлым ртом характерны для творчества Карпа Золотарева и встречаются в других иконах филевского иконостаса, созданных художниками его мастерской. Широкое использование западных образцов привело к появлению в русском искусстве иконографически новых композиций и внесению изменений в традиционные сцены. С Запада пришло изображение святых с атрибутами их страстей: в руках апостолов на филевской иконе крест и меч, а на поземе внизу икон изображены сцены их казней — распятие Петра и усекновение главы Павла. Позем расписан травами, листьями, цветами близко к натуре.

Рассматривая иконы филевского иконостаса в целом, с уверенностью можно сказать, что именно Карп Золотарев — автор общего замысла иконостаса — определил и характер его икон, создал целостный декоративно-живописный ансамбль. Иконы филевского иконостаса написаны в непривычной для иконописи смешанной технике (темпера, масло). Применение масляных красок значительно расширило возможности реалистиче-

Looking upon the icons of the Fili iconostasis as a whole one can say with confidence that it was Karp Zolotarev—the author of the general idea of the iconostasis—who defined the character of its icons as well, and created an integral decorative and pictorial ensemble. The icons of the Fili iconostasis are done in a mixed technique—tempera and oils—unusual for icon-painting. The use of oil opened up greater opportunities for conveying visual impressions in a realistic manner. The masters now strove to convey the texture of clothes and objects. They worked meticulously at the golden designs of brocade and folds of heavy satin, at the transparency of filmy veils and glitter of precious stones. (*King Solomon*). They lovingly depicted interiors with the decor typical of those times: checkered oak-wood floors, heavy curtains, fine ornate iron-bars—exactly like, in the church itself (*The Presentation in the Temple*). The passion for the world of things brought forth still lifes in icons, where the masters wished to convey the material nature of objects, develop their smallest details by means of chiaroscuro (*The Nativity of the Virgin*). Realistically painted flowers and herbs on the terrae of icons betray the artists' interest in nature. Frequently a landscape pictured with elements of direct perspective serves as a background for evangelic events. The icon is greatly influenced by the carving which constitutes a frame for it, and together with the icon makes up a single decorative whole. The gold of the carving is repeated in the radiant backgrounds of icons, in the golden covers and the rich patterns of the robes. The icons are decorated with floral designs taken from the iconostasis which is so rich in ornamental motives (*King of Kings*). The border scenes of icons are surrounded with cartouches of various shape (*The Dormition, A Veronica Image*).

The main icon—*A Veronica Image*—a place for which was to the right of the

Воскресение. Конец XVII века
The Resurrection. Late 17th century



ской передачи зрительных впечатлений. Мастеров теперь увлекает передача фактуры одежд и предметов. Они тщательно выписывают золотые узоры парчи и переливы тяжелого атласа, прозрачность тонких покрывал и блеск драгоценных камней («Царь Соломон»). Любовно изображают интерьеры с характерным для того времени убранством: с дубовыми в шашку полами, тяжелыми занавесями, городчатыми решетками на окнах, точно такими же, как в самой церкви («Сретение»). Увлечение предметным миром сказалось и в появлении в иконах натюрмортов, в которых мастера стремятся передать материальную природу вещей, выявить мельчайшие их детали, используя контрасты светотени («Рождество Богородицы»). Реалистически написанные цветы и травы на позах икон говорят об интересе художников к живой природе. Фоном для евангельских событий нередко становится пейзаж, изображенный с применением элементов прямой перспективы. Большое влияние на характер икон оказывает резьба, обрамляющая их, составляя с иконами как бы единое декоративное целое. Золоту резьбы вторят сияющие фоны икон, золотой ассист и узоры одежд. Иконы украшаются растительными орнаментами, заимствованными из богатого декоративными мотивами иконостаса («Царь Царем»). Клейма икон окружаются разнообразной формы картушами («Успение», «Спас Нерукотворный»).

Храмовая икона Спаса Нерукотворного (справа от царских врат) не сохранилась. Перед постановкой в иконостас для нее была сделана специальная рама, украшенная клеймами, в которых рассказывается история Спаса Нерукотворного. Среди причудливых изгибов золотых картушей, между клеймами, обнаружена витиеватая подпись автора этой иконы известного иконописца Оружейной палаты Кирилла Уланова и дата — 1694 год. По другую сторону царских врат стоит икона «Успение Богородицы», также принадлежащая кисти этого мастера. Стиль икон Кирилла Уланова ближе к старой иконописной традиции. Барочные мотивы (клубящиеся облака, сложные архитектур-

ные фоны с колоннами и т. д.) органично сливаются в иконах Уланова с той тягой к узорочью, цветистости, нарядности, которая свойственна традиционной иконописи XVII века. Мастер не применяет светотень, а пользуется характерной для иконописи системой вохрения, лишь слегка видоизменяя ее, делая более контрастной. Объемность ликов соседствует в его иконах с плоскостной трактовкой одежд. Множество тщательно выписанных мелких фигур и деталей, миниатюрная тонкость исполнения отличают иконы Уланова. Сам художник когда-то писал о себе, что «иных иконописцев-мелочников в его Кириллову версту мастерством в Оружейной палате нет».

Из других икон местного ряда наиболее интересны два изображения архидиаконов — Стефана и Лаврентия — на алтарных дверях. В чертах лика архидиакона Стефана узнаются характерные черты молодого Петра I. Возможно, что сам выбор архидиаконов (день памяти Стефана отмечался 2-го, а Лаврентия 10-го августа) напоминал о победе, одержанной в августе 1689 года молодыми царями Иваном и Петром над царевной Софьей. Эта победа открыла путь к началу самостоятельного царствования Петра. Гордо поднятая голова, волевая складка у рта подчеркивают решительность и энергичность облика Стефана. Черты лика Лаврентия, напротив, отличаются нежностью и хрупкостью. Обострившийся в это время интерес к индивидуальным особенностям человека приводит к тому, что иконные лики сменяются характерными портретными лицами.

Теперь, после больших реставрационных работ, проведенных в церкви Покрова в Филях, многим произведениям искусства возвращен их первоначальный вид: расчищены иконы, реставрирована резьба, восстановлена цепь паникадила, ведутся работы по воссозданию витражей и поливных изразцов. Уникальная сохранность интерьера верхней церкви позволяет представить его первоначальный вид, понять те художественные принципы, которыми руководствовались мастера конца XVII века при оформлении интерьера.

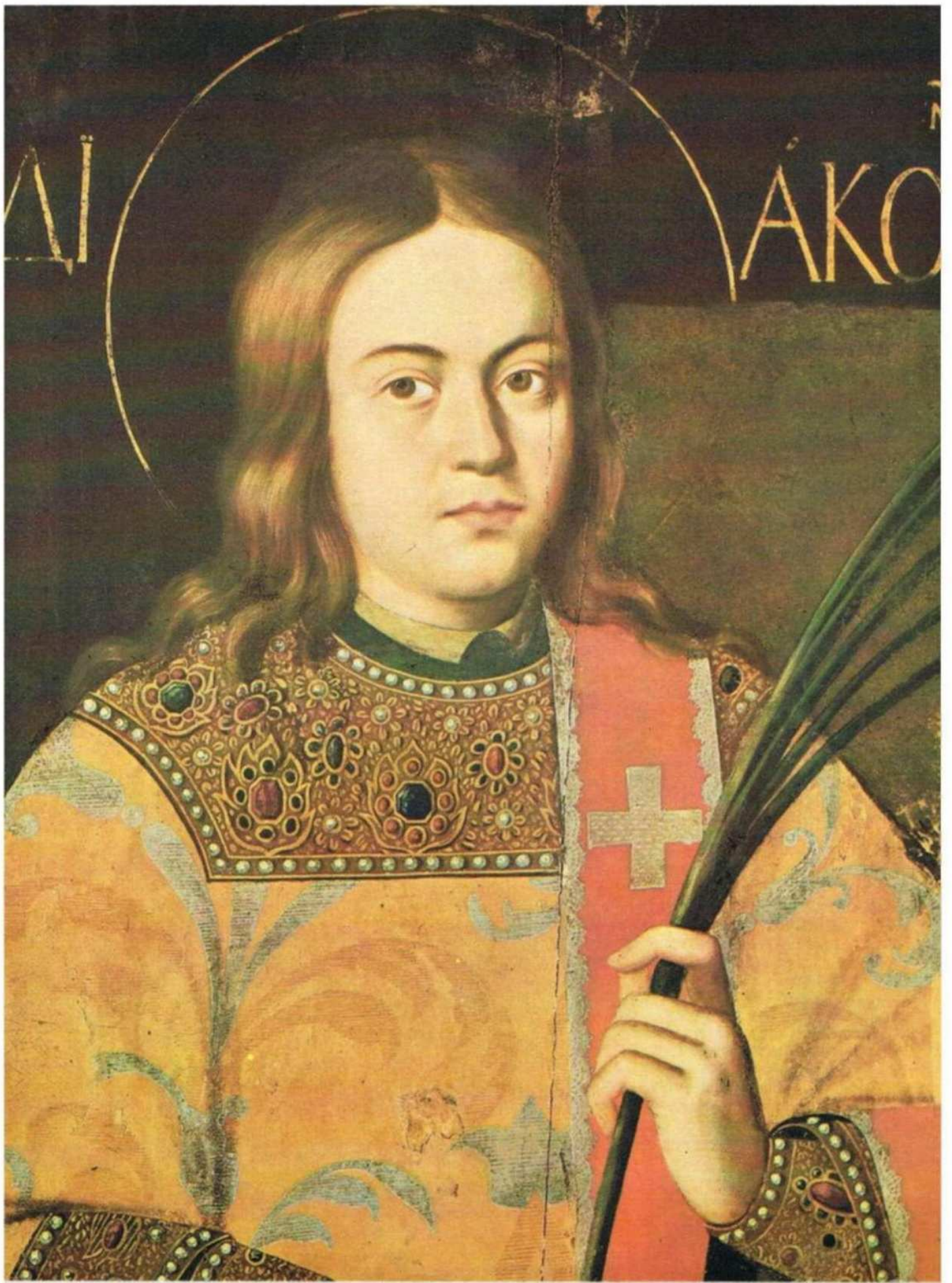
Holy Gate, has not been preserved. Before it was installed in the iconostasis a special mounting was made for it, with border scenes telling the story of a Veronica image. Amidst intricate curves of golden cartouches, between the border scenes an ornate signature was found—that of Kirill Ulanov the author of the icon, the famous icon-painter of the Armoury—and the date, 1694. To the other side of the Holy Gate stands the icon *The Dormition*, also by the same master. The style of Kirill Ulanov's icons is closer to the old traditions of icon-painting. In Ulanov's icons baroque features (rolling clouds, complicated architectural backgrounds with columns in them, etc.) are in full conformity with an aspiration for the bright, colourful, festive, which is typical of the seventeenth century icon-painting. The master works without chiaroscuro, but instead uses a method of applying ochre peculiar of icon-painting, though he changes it a little and makes it more contrasting. In his icons the faces which are done in fullness, present a contrast with the flatness of the clothes. An abundance of carefully done small details and extreme fineness are characteristic features of Ulanov's icons. The artist himself once wrote that "in the Armoury there existed no icon-painters who could equal his dexterity and expertise".

Among other icons of the Local Range the most interesting are two images of archdeacons—Stephen and Laurence—on the Holy Gate. The image of Archdeacon Stephen resembles Peter the Great as a young man. Probably the very choice of archdeacons (St. Stephen's day was celebrated on August 2, and St. Laurence's—on August 10) was to remind one of the victory scored by the tsars Ivan and Peter over tsarevna Sophia in August, 1689. This victory paved the way to Peter's independent reign. So, Stephen is portrayed with a proudly raised head and a firmly set mouth; he looks determined and energetic. Lawrence's image, on the contrary, is tender and fragile. The interest in individual features becomes so great that holy images are replaced by realistic portraits.

Now that most of the reconstruction work has been done in the Church of the Intercession in Fili, most objects of art



Святая Екатерина. Конец XVII века
St Catherine. Late 17th century





Архидиакон Стефан. Фрагмент
Archdeacon Stephen. Detail

Архидиакон Стефан. Конец XVII века
Archdeacon Stephen. Late 17th century



Архидиакон Лаврентий. Конец XVII века
Archdeacon Laurence. Late 17th century

Значительно хуже сохранился интерьер нижней церкви. Многие из его убранства погибли во время войны 1812 года, когда наполеоновские солдаты устроили там конюшни. Иконостас, находящийся сейчас в храме, многие иконы, настенная роспись относятся уже к XIX веку. Однако кое-что из первоначального убранства храма все-таки сохранилось, в частности, храмовая икона «Покров Богородицы», икона «Три радости» и некоторые другие. Большой интерес представляет старинный дубовый престол — один из древнейших сохранившихся престолов.

Благодаря труду советских реставраторов стало возможным глубокое всестороннее изучение церкви Покрова Богородицы в Филях — прекрасного памятника ее создателям: зодчим, резчикам, художникам, имена которых пока большей частью неизвестны. Находка подписанных живописных работ Карпа Золотарева, двух ранее неизвестных икон Кирилла Уланова — возможно, только начало интересных открытий, которые принесет будущее.

have regained their original look: the icons have been cleared, the carving renovated, the chain of the chandelier repaired. At present the Swedish windows and tiles are being restored. The interior of the upper church has been preserved so well that it makes it possible to visualize its original appearance and understand the artistic principles the masters of the late seventeenth century had in mind while decorating the interior.

The lower church is in a much worse condition. Most of its decor was destroyed during the war of 1812 when Napoleon's soldiers made a stable out of it. The present-day iconostasis, most of the icons and murals date back to the nineteenth century. Still some objects of the original decor have remained, in particular, the main icon of the church *The Intercession of the Virgin*, the icon *The Three Joys*, and some others. Of particular value is an ancient oak-wood communion table—one of the oldest preserved.

The work of Soviet experts made it possible to study in every way the Church of the Intercession in Fili, which stands as a worthy monument to its creators: architects, carvers, artists whose names are largely unknown so far. The finding of signed paintings by Karp Zolotarev and two previously unknown icons by Kirill Ulanov is probably the first of many new discoveries to come.

ИБ 616

ЦЕРКОВЬ ПОКРОВА В ФИЛЯХ

Путеводитель. Цена 60 коп.

Издательство «Изобразительное искусство». Москва. 1980

Авторы-составители Н. ГОРДЕЕВА, Л. ТАРАСЕНКО

Перевод Е. ПОЛЯЧЕНКО. Оформление художника В. МОСТИНСКОЙ.

Редактор Х. ЛУКЪЯНЕЦ. Литературный редактор М. АБСАЛЯМОВА.

Технический редактор Л. ПРОСТОВА

Цветная съемка Б. КУЗНЕЦОВА

Изд. № 5-1400. Подписано в печать 18.02.80

Тираж 200 000. Заказ 532. Объем 2,34 усл. печ. л., 3,075 уч.-изд. л.
70 × 90 / 16. Печать офсет. Гарнитура журн. рубленая. Бум. мелованная.

© Издательство «Изобразительное искусство», 1980

Ордена Трудового Красного Знамени

Калининский полиграфический комбинат «Союзполиграфпрома»

при Государственном комитете СССР по делам издательств,

полиграфии и книжной торговли.

г. Калинин, пр. Ленина, 5

80104-109
Ц **024(01)-80** — 16-80

