

к 85, 11  
М 79  
к-49359

Антонина МОРДВИНОВА

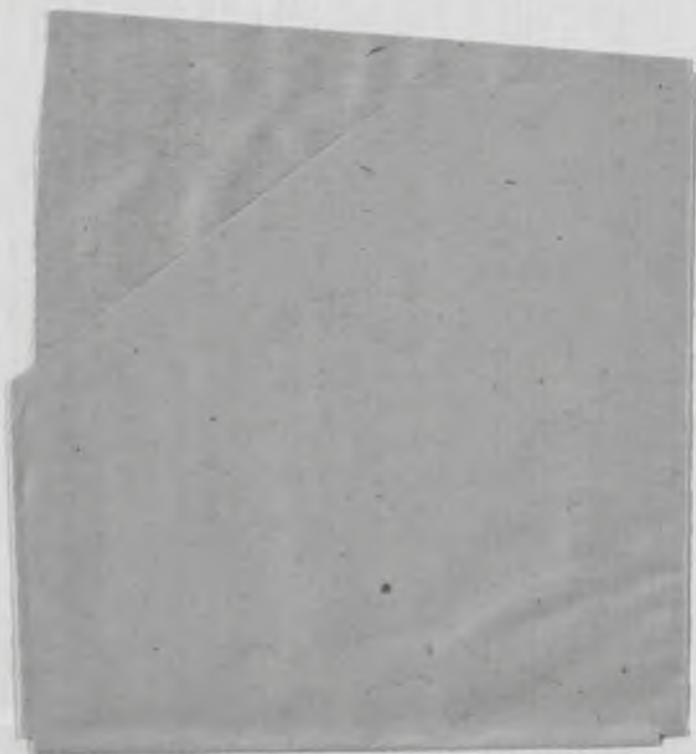
# ВВЕДЕНСКИЙ СОВОР ГОРОДА ЧЕБОКСАРЫ



Национальная библиотека ЧР



K-049359







Чувашский государственный институт  
гуманитарных наук

---



Чувашское  
книжное  
издательство



К 85.11

М 79

Антонина МОРДВИНОВА

кф

# ВВЕДЕНСКИЙ СОВОР ГОРОДА ЧЕБОКСАРЫ

кф

Чебоксары  
Чувашское книжное издательство  
2009

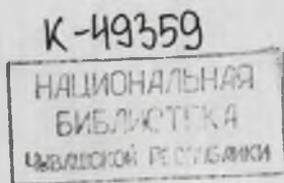


УДК 27  
ББК 86.37  
М 79

*Печатается по постановлению  
Ученого совета  
Чувашского государственного института  
гуманитарных наук*

Рецензенты:

*А.В. Рындина, доктор искусствоведения,  
Н.И. Муратов, архитектор*



**Мордвинова А.И.**

М 79 Введенский собор города Чебоксары. — Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2009. — 128 с.: ил.  
ISBN 978-5-7670-1608-2

Книга знакомит читателя с кафедральным собором Введения Богородицы во храм, история которого восходит ко времени царя Ивана Грозного и святителя Гурия — Казанского архиепископа. Являясь старейшим храмом Чебоксар и центром православной жизни края, он в течение столетий был предметом особой заботы и гордости горожан. Автор — кандидат искусствоведения А.И. Мордвинова — рассматривает ансамбль собора с точки зрения его художественной ценности. Отдельные главы книги посвящены архитектуре, стенописи, иконописи и иконостасной резьбе.

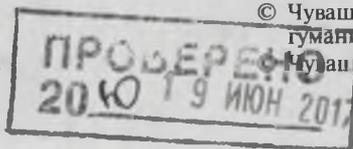
Издание рассчитано на специалистов и широкий круг читателей, интересующихся историей и культурой Чувашии.

УДК 27  
ББК 86.37

© Мордвинова А.И., 2009

© Чувашский государственный институт  
гуманитарных наук, 2009

ISBN 978-5-7670-1608-2



Чувашское книжное издательство, 2009



## ПРЕДИСЛОВИЕ

**В** истории и культуре города Чебоксары кафедральный собор во имя Введения Богородицы во храм занимает особое место. Это первый и самый старый из сохранившихся православных храмов на чувашской земле. Поставленный первоначально деревянным, он просуществовал почти сто лет. В середине XVII века собор был воздвигнут в камне и кирпиче, таковым стоит и поныне. Расположенный в самой высокой точке Соборной горы — старом центре Чебоксар, а когда-то и Чебоксарского кремля — соборный храм стал не только украшением города, но и предметом особого внимания и гордости горожан. В течение всех столетий существования его украшали, поновляли, делали вклады люди разного сословия: и именитые дворяне, и царственные особы, и купцы, и простые крестьяне. Произведения православного искусства, находящиеся в нем, представляют высокие образцы иконописи и декоративно-прикладного искусства, самобытной стенописи и прекрасной золоченой резьбы. Архитектура собора — главного храма города — характеризует особенности культуры своего времени и, при всей его строгости, стилистические черты разных этапов. Сохранившиеся архивные документы раскрывают некоторые имена и события, связанные с историей памятника.

Задачей автора было рассмотрение собора с точки зрения художественной ценности ансамбля в целом. Внимание было сосредоточено не столько на истории храма, сколько на произведениях, составляющих ансамбль, сохранившийся до наших дней. Продиктовано это и тем, что отдельные моменты истории Введенского собора отчасти уже освещены в исторических и краеведческих исследованиях, художественное же качество и ценность его архитектуры, интерьера в целом не рассматривались. А если и анализировались, то с многочисленными неточностями и необоснованными предположениями. Логика раскрытия темы обусловлена тем, что отдельные главы книги посвящены архитектуре, стенописи, иконописи и иконостасной резьбе.

Автор сознательно ограничил хронологические рамки работы: ее верхняя граница определена 20-ми годами XX века, временем, когда развитие древнерусского искусства было оборвано событиями, произошедшими вслед за Октябрьской революцией 1917 года. Нижняя граница обозначена 1555 годом — датой закладки Введенского собора.

В советское время главной задачей соборного притча было сохранение памятника, поэтому о пополнении его произведениями церковного искусства и утварью не могло быть речи.

На рубеже XX—XXI веков ситуация в стране изменилась. Внимание к православному прошлому повлекло за собой восстановление приделных храмов собора, настенных росписей и иконостасов, однако их изучение и оценка остаются за будущими историками искусства. В книге рассматриваются произведения, прожившие века и непростую жизнь, представляющие несомненную историческую и художественную ценность. Архитектура, резное убранство, стенная живопись и иконы создают в своем единстве яркий памятник православного искусства, не уступающий по своему качеству многим именитым памятникам России Нового времени.

Необходимо отметить, что в первоизданном виде — со стенными росписями, иконостасом, большей частью икон — сохранился только главный храм во имя Введения Богородицы. Три теплых придела: во имя Святого преподобного Алексия, человека Божия, и Священномученика Харлампия (слева), Святого преподобного Сергия Радонежского (справа) — свой первоначальный внутренний вид утратили. В отличие от других храмов города собор оставался действующим на всем протяжении своего существования, за исключением пяти лет, начиная с 1939 года. Благодаря тому, что здесь размещалась в это время художественная галерея, больших потерь и разрушений не было.

Возрождение православия в последние десятилетия XX столетия, попытка определения его места в духовной жизни чувашского народа пробудили интерес к древней архитектуре, иконописи и другим видам церковного искусства. Однако этот пласт культуры по сей день остается малоизученным. Сохранившиеся памятники и архивные документы дают возможность реконструировать картину развития православного, или, как это принято называть в искусствоведческой науке, древнерусского искусства на территории Чувашии, хотя эта работа еще очень далека от завершения. Публикация результатов исследования выдающегося памятника художественной культуры — чебоксарского Введенского собора — позволит в какой-то мере восполнить этот пробел.



## ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

**Г**лавный храм города или монастыря называется собором. Историк богословия Е.В. Барсов в начале XX века писал, что соборы есть «центр церковно-государственной жизни, подле которых сосредоточивалось все высшее духовенство и гражданское управление городом и княжеством»<sup>1</sup>. Важному значению соборов должны были соответствовать их внешний вид и интерьер. Кафедральный собор во имя Введения Богородицы во храм в Чебоксарах являлся издревле крупнейшим духовным центром православной жизни края. В 1551 году чувашши, по челобитной к царю Ивану Грозному, мирно вошли в состав России. Через три года после взятия Казани, в 1555 году, была основана Казанская епархия. С этого времени — начала христианизации чувашского народа — появляются первые памятники православного искусства.

В художественном отношении Введенский собор сосредоточил в себе достижения архитектурной мысли XVII столетия, высокие образцы иконописного, резного и декоративного искусства нескольких столетий. Сегодня он является уникальным, единственным в Чувашской Республике комплексом церковного искусства, сохранившимся почти без утрат.

Историю существования собора мы рассмотрим, опираясь на архивные источники, которые немногочисленны, но, тем не менее, требовали изучения. Собственный архив собора почти не сохранился, за исключением документов позднего периода — конца XVIII — начала XX веков. Эти источники дали возможность прояснить картину формирования внутреннего убранства собора, его поновления и реставрации, однако ранний период строительства и истории остается поныне закрытым. Еще архиепископ Казанский Арсений, побывавший в Чебоксарах в 1898 и 1900 годах, осмотрел собор и обратил внимание на отсутствие архивных документов<sup>2</sup>. С тех пор мало что изменилось. Описи церковного имущества, историко-статистическое описание церкви, отчеты и рапорты благочинных епархии о состоянии церквей, летописи — эти документы относятся главным образом ко второй половине XIX — началу XX столетия — времени, когда, по предписанию Святейшего синода в 1867 году, стало обязательным составление ежегодных церковных ведомостей. Более ранний период освещают протоколы заседаний Казанской духовной консистории, первые из которых принадлежат к 1818 году, и

Чебоксарского духовного правления, относящиеся также к первой половине XIX века. Существенную информацию дают расходные книги (с конца XVIII века), в которых мелькают иногда имена вкладчиков, подрядчиков, отмечается покупка некоторых произведений, объем и дата проведенных работ. Эти единичные факты и имена, вводимые нами в научный оборот, выстраиваются в логическую цепочку, приоткрывая картину жизни Введенского собора и историю его формирования как художественного ансамбля.

В нашем исследовании мы часто обращаемся к рукописи А.И. Некрасова — доктора искусствоведения, профессора Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, авторитетного ученого в области церковной архитектуры и искусства, единственного, кто изучал в Чебоксарах древние памятники<sup>3</sup>. Его высказывания часто являлись отправной точкой в наших поисках и атрибуциях. А.И. Некрасов оставил свои соображения об особенностях архитектурной конструкции Введенского собора, его стенописи и некоторых иконах. В состав экспедиции, возглавленной им в 1930 году, входили также реставратор В.О. Кириков, молодой искусствовед Е.А. Некрасова, ученица А.И. Некрасова по МГУ, и фотограф М.М. Беляев. В ходе изучения архитектуры, монументальной живописи, иконописи и скульптуры, существовавших в то время в чебоксарских храмах, были укреплены, частично раскрыты и зафиксированы на фотографиях наиболее ценные произведения.

Начало истории Введенского собора восходит к 1555 году, когда первый архиепископ Казанский и Свияжский Гурий (Григорий Григорьевич Руготин), поставленный Иваном Грозным на новую кафедру в Казани, по пути к своему месту назначения остановился в Чебоксарах и выбрал место для будущего городского собора. В описании торжественного выезда Гурия из Москвы рассказывается, что провожали Гурия сам царь Иван Васильевич и Макарий — митрополит Московский и всея Руси: «...И пред градом молебн совершив, и Царь и Великий Князь, и Митрополит со благословением и о Христе целованием Архиепископа Казанского отпускает, с его архимандриты и с его священным собором, молебная поющее, со святыми и честными образы, с которыми им быти в Казани...»<sup>4</sup>.

После остановки с молебном в городе Коломне и «в прочих градах во всех по молебнех ходити около града со кресты, и божественная литургия служити везде в соборной церкви, даж и до нового места в Чебоксар, идеже благоволит Бог граду быти на Чебоксарю. И туто устроить стан дневной, и с воеводами по совету, где быти святой соборной церкви Введению Пречистой, и на том месте поставити полотняная церковь, и назнаменати место, где граду быти, и молебная пев, и молитва граду говорити, и все освящение

Святители Гурий и Герман Казанские чудотворцы и св. Николай Чудотворец. Икона XIX в. Ныне находится в притворе Введенского собора. Святитель Гурий был избран на вновь открытую в Казани архиепископскую кафедру по жребию. Рукоположение его в сан архиепископа Казанского и Свияжского было совершено митрополитом Макарием 7 февраля 1555 г. Ближайшими сотрудниками святителя Гурия Казанского были архимандрит Герман, настоятель Свияжского Успенского монастыря, и архимандрит Варсонофий, настоятель Спасо-Преображенского монастыря. Одной из главных своих задач они считали организацию миссионерской работы.



граду совершити, якож указась во уставе, по знаменанному месту градскому ходити; а божественную литоргию совершив, наутрия, пути касается...»<sup>5</sup>.

Таким образом, сам святитель Гурий выбрал место для Введенского собора и освятил его. Упоминание о том, что архиепископ Гурий вез с собой святые образы, очень для нас важно. По легенде,

он оставил в Чебоксарах чудотворную икону Владимирской Богоматери, благословив ею горожан.

Деревянный храм в Чебоксарах был построен, вероятно, очень быстро. Обычно на это уходило один-два года, так что можно предположить, что к 60-м годам XVI века собор был поставлен, снабжен необходимой утварью для богослужения и украшен иконами. Все первые иконы и предметы для совершения богослужений, конечно, были привезены из столицы, и на это отпускались немалые казенные деньги. Иван IV писал к архиепископу Гурию в Казань 5 апреля 1557 года: «...Сего ради доброе устрой и крепче наблюдай, а мзду примешь от Бога на судищи. О сем писа к тебе и Макарий митрополит, и люди к вам шлет, которых еси ты просил; а царица Анастасия от себя уговорила икономазов и денег своих им 100 рублей отдала; а более что надобе, и ты пиши ко мне, и я пошлю. Лета 7065, апреля 5 дня»<sup>6</sup>. Общение Казани с Москвой было очень тесным. Учитывая то, что Москва была заинтересована в укреплении восточных границ и христианизации «инородного» населения, а также то, что Чебоксары лежали на пути их связывающем, особенно в летнее время, когда Волга становилась главной дорогой, можно с уверенностью сказать, что Чувашский край снабжался всем необходимым для строительства и украшения православных храмов.

В 1848 году священник А. Кроковский писал в Казанских губернских ведомостях: «Из числа уездных городов Казанской губернии, по своим церковным древностям, особое внимание обращает на себя город Чебоксары. С большею вероятности можно думать, что сей город был озарен светом Христианской веры прежде самой Казани. В то время, как Святитель Гурий, послушный гласу Цареву и движимый ревностью о славе распятого Спасителя, вступил в пределы покоренного Царства Казанского, он нашел уже несколько Христиан в городе Чебоксарах (примеч. — См. Синодик Чебоксарской Покровской церкви, напечатанный в Жизнеописании Святителей Казанских, соч. Г.З. Елисеева, с. 69 и 70), вероятно служивших охранною линиею против хищных племен чувашских и черемисских.

Сему-то малому стаду Христову Святитель, в залог своего благословения, оставил икону Владимирския Богоматери, которая и была поставлена в деревянном храме. Спустя же с лишком сто лет после покорения Казани, а именно в 1657 году, тщанием и усердием граждан воздвигнут пятиглавый в греческом вкусе каменный собор. Не говоря о прочности и высоте сего храма, должно сказать, что он, своею внешнею красотою и внутренним благолепием, едва ли не превосходит все древние храмы в Казанской епархии. Стоящий на крутой горе, он своею архитектурою прельщает взоры всех путников, едущих по Московской и Казанской дороге, а своим отличным



Гравюра И.Е. Бугреева, созданная по рисунку А.И. Свечина и М.И. Махаева. Вид на Чебоксары со стороны Волги. Сер. XVIII в. Офорт, резец. 35,5×45. Чувашский государственный художественный музей.

гармоническим колокольным звоном, слишком за 25 верст по Волге, удивляет слух»<sup>7</sup>.

XVII век — время строительства каменного Введенского собора — важный период в движении России от средневековья к Новому времени. В русской истории его называют «бунташным». Полный противоречий, он сочетал в себе и древние обычаи, и западные новшества, отразившиеся в хозяйстве, культуре и бытовом укладе. При царе Алексее Михайловиче, с середины столетия, перемены стали особенно заметны. Жизнь страны в это время значительно стабилизировалась, хотя государство, вследствие централизации власти, стало более «полицейским», по определению А.И. Некрасова<sup>8</sup>. Этот период ознаменован размахом строительства во всем Московском государстве. Можно говорить и об особом расцвете городов Поволжья, для которых после падения Казанского ханства при Иване Грозном открылся Волжский торговый путь. Вниз и вверх по Волге шли суда, нагруженные товаром из Средней Азии и Персии, Великого Новгорода и прибалтийских городов. А со странами Западной Европы торговля началась через Архангельск еще в XVI столетии. Все это дало своеобразные результаты и подготовило Россию к преобразованиям Петра I.

Значение, которое придавало государство вновь присоединенным землям на востоке России, огромно. Этим объясняется и то, что Казанская епархия, основанная через три года после взятия Казани, включила в себя огромную территорию от Астрахани до Вятки, в том числе и земли с чувашским населением. В церковной иерархии того времени архиепископ Казанский был поставлен перед архиепископом Новгородским после Ростовского. Чебоксары стали центром православия большой территории с чувашским населением. Общей тенденцией в политике Ивана Грозного было переселение жителей центральных и северо-западных городов к восточной границе России и построение там крепостей. Общим для них было и расположение на высоком берегу большой реки у впадения в нее другой реки — притока, что было важно с точки зрения обороны. Чебоксары также строились на берегу Волги у впадения в нее речки Чебоксарки.

Вновь построенная деревянная крепость Чебоксары в 1557 году была заселена стрельцами. По статистическим данным XVII века, в 1625 году в Чебоксарах проживало 458 человек служилых людей. В самом городе к середине XVII столетия жили переселенные из разных мест бояре в количестве 50 человек, «иноземцев литвы и немец и черкес — 42 человека», стрельцов — 310 человек, пушкарей — 10 человек<sup>9</sup>. Новокрещенов же было совсем немного — 28 человек<sup>10</sup>. Во второй половине столетия количество стрельцов в Чебоксарах несколько увеличилось (до 417 человек)<sup>11</sup>. Сюда были переселены выходцы из центральных губерний и районов верхней Волги, в том числе из Новгорода, Владимира, Костромы, Рязани, Тулы, Москвы и т.д.<sup>12</sup> С утверждением российского господства на вновь присоединенных землях Поволжья началась активная христианизация «инородческого» населения, т.е. чувашей, марийцев, мордвы и др. В Чебоксарах, где проживали почти исключительно русские, такой проблемы практически не существовало. Чуваши жили в окрест лежащих деревнях, крестьянствовали и соблюдали древние языческие традиции. Часть населения успела принять мусульманство. Приобщение чувашей к новой вере проходило неровно и тяжело. Однако к концу XVIII столетия значительная часть населения приняла христианство. Церковное строительство в это время велось здесь особенно активно, и не только в городах, но и в селах.

Поначалу Чебоксары, как и другие города этого региона, были основаны как укрепленные форпосты на восточных границах России. С дальнейшим расширением пределов Российского государства стратегическое значение их падает, и бывшие военные укрепления постепенно превращаются в обычные торговые центры на водном торговом пути. Вокруг центральных укреплений разрастается торгово-ремесленный посад, строится богатое купечество. Благополучие городского населения разных социальных слоев определило ус-

коренный рост гражданского и церковного строительства, в том числе и каменного. Чебоксары стали центром православия в Чувашском крае.

### Примечания

<sup>1</sup> Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1907 г. Кн. 3. Издана под заведыванием Е.В. Барсова. — М.: Типография Штаба Московского военного округа, 1907. — С. 63.

<sup>2</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 3.

<sup>3</sup> НА ЧГИГН. Отд. I. Ед. хр. 552. № 6355; *Некрасов А.И.* Художественно-архитектурные памятники Чебоксар // Проблемы художественной культуры Чувашии. Вып. II. Художественная культура Чувашии. 20-е годы XX века. — Чебоксары, 2005. — С. 214—255.

<sup>4</sup> Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи археографической экспедицией Императорской академии наук. Т. I, 1294—1598 гг. — СПб., 1836. — С. 257—261 // НА ЧГИГН. Отд. I. Ед. хр. 550. № 6224. Л. 20.

<sup>5</sup> Там же. Л. 22.

<sup>6</sup> История Татарии в материалах и документах. — М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1937. — С. 152.

<sup>7</sup> *Кроковский А.* Древности Чебоксарского Введенского собора // Казанские губернские ведомости. 1848. № 45. — С. 401—404.

<sup>8</sup> *Некрасов А.И.* Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVII веков. — М., 1936. — С. 208.

<sup>9</sup> *Димитриев В.Д.* Стрельцы // Краткая чувашская энциклопедия. — С. 389.

<sup>10</sup> НА ЧГИГН. Отд. I. Ед. хр. 550. Л. 30. Фонд П.Г. Григорьева. Выписка из военно-исторического вестника. — Киев, 1910. № 9—10. Смета военных сил Московского государства на 1632 г.

<sup>11</sup> *Димитриев В.Д.* Чебоксары. Очерки истории города конца XIII—XVII веков. — Чебоксары, 2003. — С. 57.

<sup>12</sup> *Матвеев Г.Б.* Русские // Краткая чувашская энциклопедия. — С. 355.





## Глава I

### АРХИТЕКТУРА ВВЕДЕНСКОГО СОБОРА

**П**риродный ландшафт Чебоксар очень красив и богат перепадами рельефа и перспективными видами. Со всех сторон, особенно со стороны Волги, он представляет живописную картину с Соборной горой, возвышающейся над холмами и оврагами. Здесь располагался Чебоксарский кремль и старый центр города, где Введенский собор занимал и занимает господствующее положение, находясь в самой высокой точке горы. Его колокольня являлась главной вертикалью всего окружающего пространства и украшением города, который состоял в основном из одно- и двухэтажных домов. Собор был виден издалека и с Волги: Чебоксары стояли как бы «лицом» к воде, к проплывающим и пристающим к берегу судам.

Вскоре после строительства крепости в Чебоксарах, ставших центром новой православной жизни в этих краях, был построен деревянный городской собор во имя Введения Богородицы во храм. Упоминаемая в летописи полотняная церковь, поставленная первым архиепископом Казанским и Свияжским святителем Гурием, вероятно, была походной. Такие походные церкви, или, как их часто называли, палатки, использовались с давних времен и были непременной принадлежностью во время дальних путешествий патриархов и монархов, полководцев в военных походах. Они устанавливались при необходимости: для праздничной службы, вознесения молитвы о победе или благодарственной за победу в битве, для освящения места будущей церкви в той местности на окраинах государства, которая должна была сделаться христианской. Иногда она сохранялась на некоторое время как обыденная церковь, пока не построят постоянную, но чаще такая палатка раскидывалась на разовое богослужение. В такой палатке и отслужил торжественную литургию первый Казанский архиепископ Гурий.

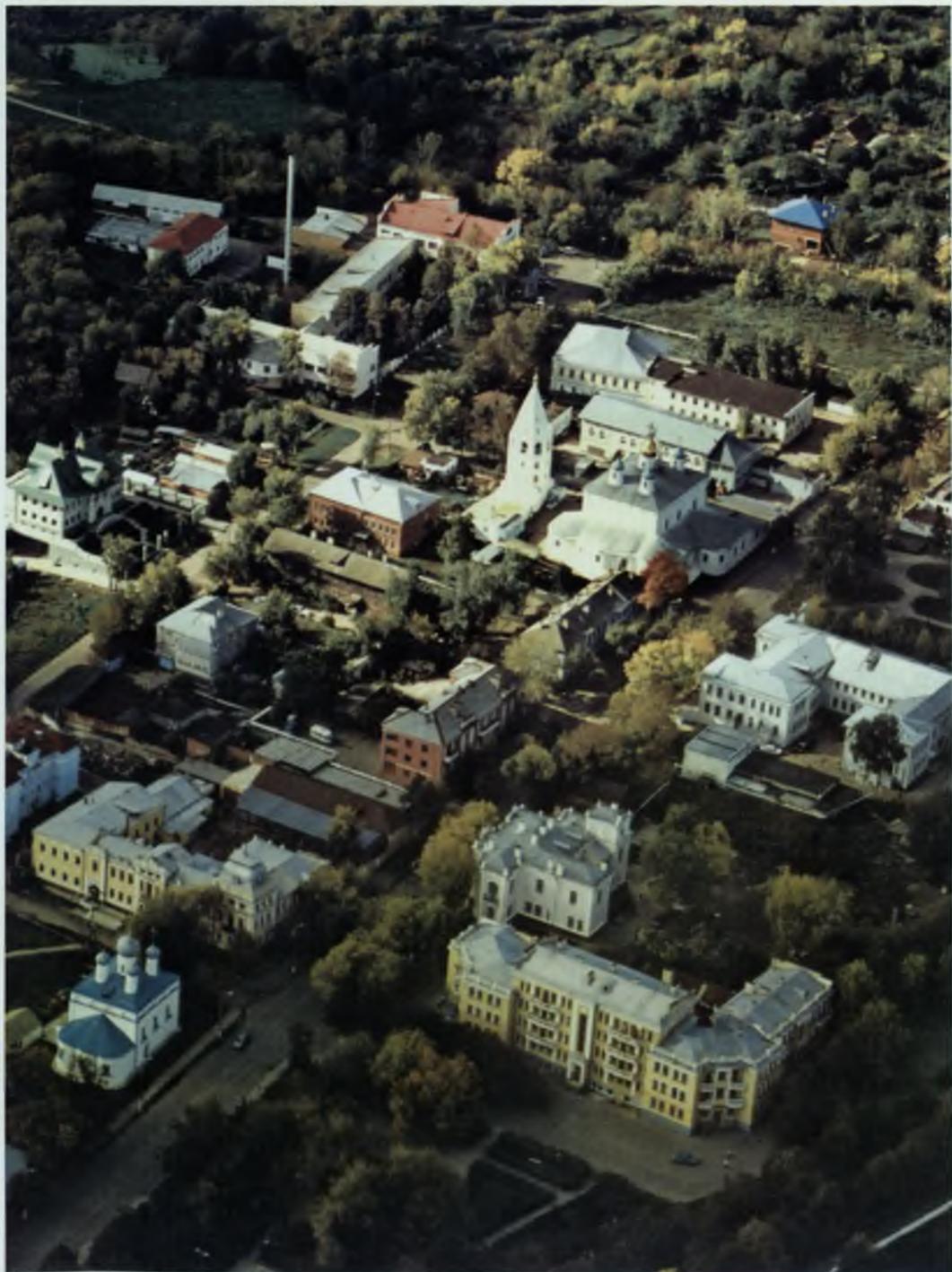
Деревянный Введенский собор простоял около ста лет и сгорел в 1649 году в одном из городских пожаров. В начале 1650-х годов началось строительство храма в камне и кирпиче. Противоречивые свидетельства некоторых источников относительно строителей собора и даты его возведения остаются пока лишь предположениями, не засвидетельствованными документально. Так, утверждение исследователя первой половины XX столетия П.Г. Григорьева о том, что соборная церковь Введения перестроена в 1651 году новгородскими и

псковскими мастерами, ничем не обосновано<sup>1</sup>. Никаких ссылок он не дает. Еще одно свидетельство о строителях собора находим в «Сборнике древностей Казанской епархии», где говорится о том, что строили его бригады местных каменщиков и каменотесов под руководством нижегородских мастеров. Данное предположение кажется более достоверным, хотя и в этом документе нет ссылок на какое-либо древнее указание<sup>2</sup>. Однако в архивных документах разного времени, начиная с конца XVIII века, упоминаются строители Нижегородской и Вятской губерний, штукатуры из Ярославской и Костромской губерний, то есть ареала ближайшего Поволжья, где каменное строительство было чрезвычайно развито с давних времен. По поводу времени постройки А.И. Некрасов в упомянутой нами статье писал, что для точной датировки документов недостаточно, а существующие дают разные сведения. «Например, — пишет он, — собор датируется то 1651 г., то 1657 г., то 1659 г., что, впрочем, может означать закладку, окончание постройки и внутреннее оборудование». Историк В.Д. Димитриев цитирует документ, где указан 1657-й как год строительства<sup>3</sup>. Сегодня официальной датой постройки утвержден 1651 год.

Место для собора, как известно, было выбрано первым архиепископом Казанским Гурием. В каменном облике поднимался сначала холодный храм с главным престолом, а затем — приделы. На юго-западной стороне от собора отдельно стоит трехъярусная колокольня с открытыми звонами под шатровым покрытием. Она поднялась вслед за собором, территория которого постепенно обустроивалась. В 1910 году в страховой оценке собора и всех строений, ему принадлежащих, упоминаются следующие постройки: дома, баня, конюшня, каретник, два ледника, дровяник, хлев, сторожка, часовня<sup>4</sup>. При соборе было городское кладбище «при церкви во имя Алексия Божьего Человека», о закрытии которого, по причине «тесноты мест», встал вопрос уже в начале XIX века. Еще одно кладбище находилось «позади онаго, на котором похоронены умершие от эпидемической болезни холеры»<sup>5</sup>.

Сегодня из старых сооружений, кроме самого собора, колокольни и каменного двухэтажного дома для притча, построенного в 1885 году, ничего не сохранилось. Заново отстроены церковные ворота, здание епархиальной конторы и хозяйственные постройки, сараи, кирпичная свирня.

Вновь построенный каменный Введенский собор в течение всего времени своего существования выделялся среди других своим расположением и размером, богатством интерьера. В этой главе будут рассмотрены его архитектурные качества, которые делают его уникальным и, в то же время, отражают все особенности развития искусства XVII века. Собор не раз поновлялся и ремонтировался, страдал от стихийных бедствий и частично перестраивался, однако сохранил первоначальную монументальность и величие.



Соборная гора. В центре — Введенский собор.  
Аэрофотосъемка. 2002 г.





Вид с колокольни собора.  
Восточная часть южной стены  
и угловые барабаны.

Вид на собор и колокольню  
с южной стороны. Восьмигранный шатер  
колокольни простой и гармонич-  
ной формы увенчан изящным куполом.





Вид собора и колокольни с западной стороны. На первом плане портал главного входа. Под нарядной сенью — образ Спаса Нерукотворного. На втором плане мощный объем шатровой колокольни, составленный по типу «восьмерик на четверике». Арочные проемы ниш, звонов и слуховых окон, неброский декор из угловых лопаток и валиков на шатре усиливают вертикальную доминанту сооружения.

На колокольне собора. Группа малых колоколов звонницы.

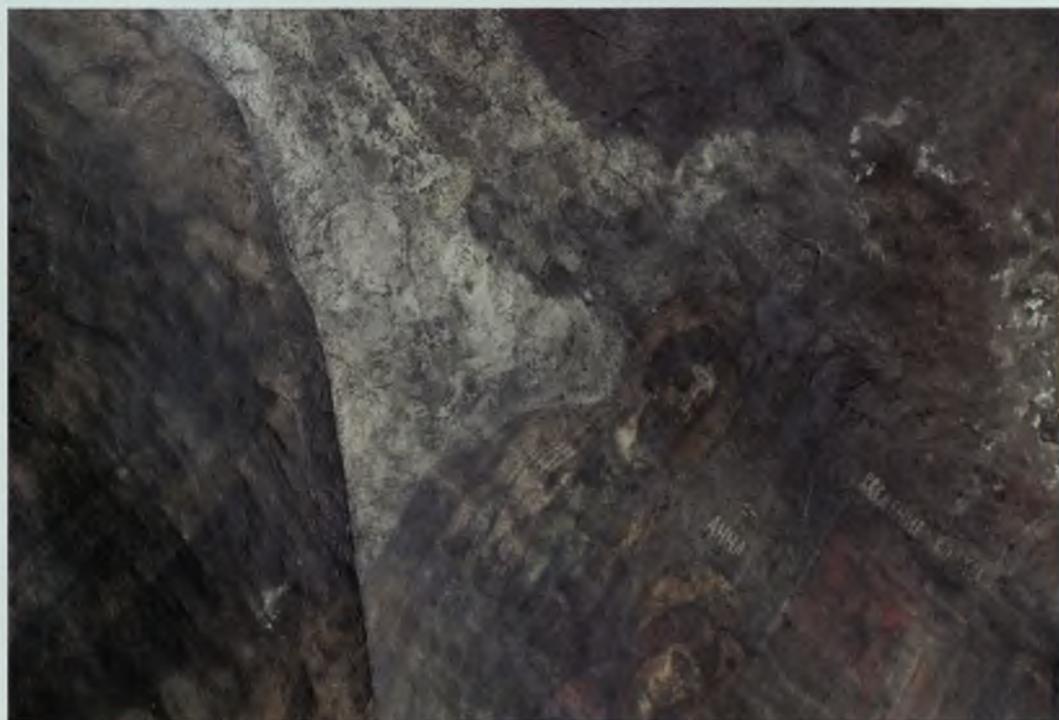
*На следующем развороте:*

Лестница на чердак в толще восточной стены.

Северо-западный столб с фрагментом изображения св. Иоанна воина. На сводах — сцена «Воскресение Христово» и выделяющееся светлым овалом основание центрального барабана.

Фрагмент сцены «Введение Богородицы во храм» над юго-западным столбом.





Четвертый  
Вселенский  
собор. Фрагмент  
композиции  
северной стены с  
императором  
Маркианом в  
центре и  
епископами,  
стоящими по  
сторонам.

*На следующем  
развороте:*

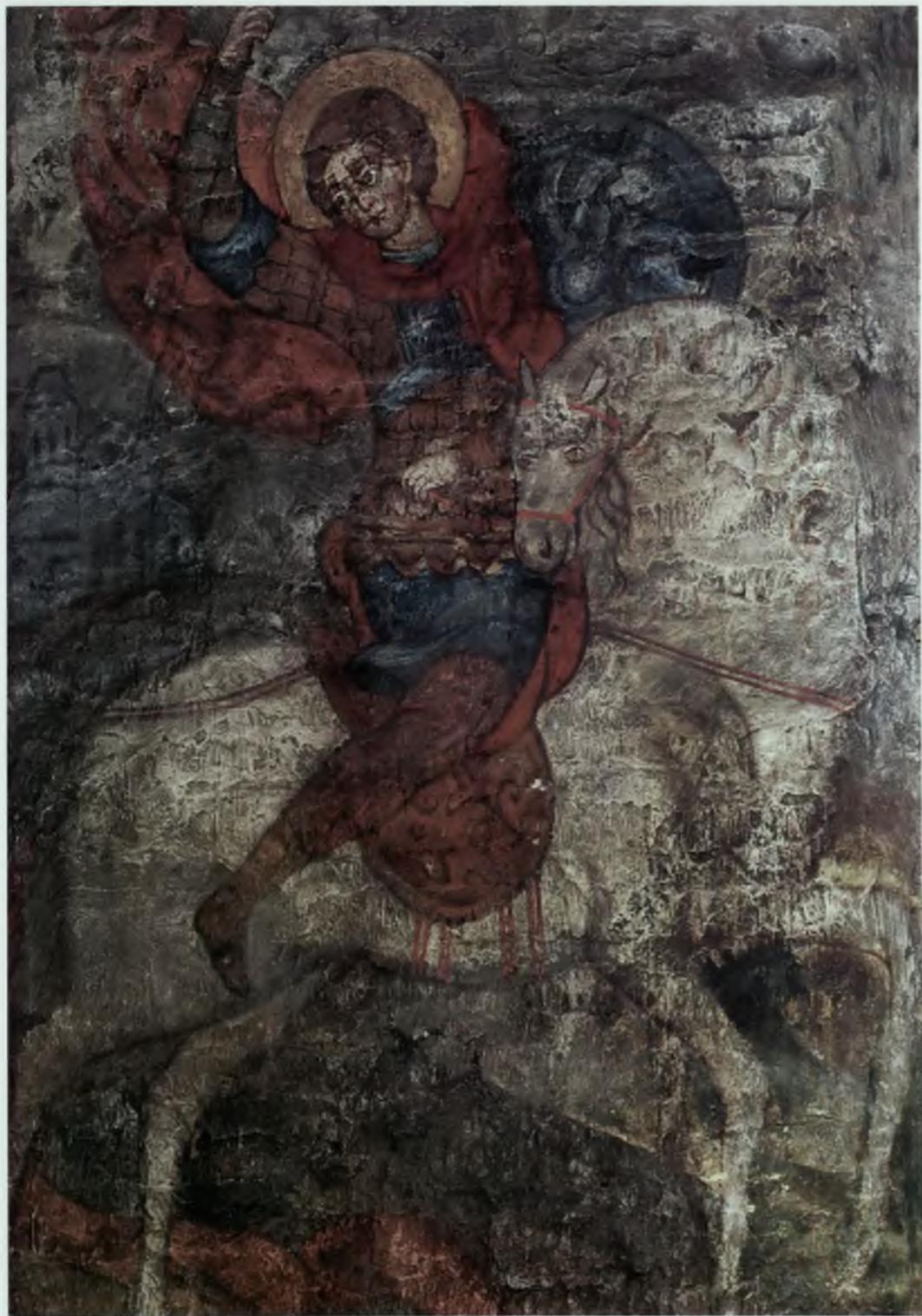
Фрагмент  
акафиста  
Богородице,  
кондак 13:  
«О, Всепетая  
Мати, рождающая  
всех святых...».  
Композиция  
северной стены.

Георгий  
Победоносец.  
Изображение в  
нише северной  
стены.











Группа св. праведников. Фрагмент композиции «Страшный суд» на западной стене.

Богородица «Знамение». Фрагмент композиции на северной стене.

Св. преподобный Феодосий Печерский. Фрагмент росписи откоса центрального окна на западной стене.





Четвертый  
Вселенский  
собор.  
Фрагмент  
северной стены.

Акафист  
Богородице,  
икос 11:  
«Светоприменную  
свещу, сущим во  
тьме явльшуюся,  
зрим Святую  
Деву,  
невещественный  
бо вжигаючи  
огнь, наставляет  
к разуму  
Божественному  
вся, зарею ум  
просвещающая,  
званием же  
почитаемая,  
сими...». Фрагмент  
северной стены.

*На следующей  
странице:*

Св. мученик  
Евстафий. Фраг-  
мент нижнего  
яруса  
юго-западного  
столба.





К сожалению, сведений о его истории сохранилось немного, архивные же материалы очень фрагментарны. Одной из причин этого были сильные пожары в Чебоксарах 1659, 1704, 1720, 1755, 1758 и 1773 годов. В Государственном историческом архиве Чувашской Республики существует фонд Введенского собора<sup>6</sup>. В нем хранится документ, описывающий два крупных пожара: «1773 года Апреля 30-го дня попущением Божиим бысть пожар в городе Чебоксаре зело силен, от здешняго мешанина Матвея Дмитриева сына Винокурова дому, от небрежения ево домашних, погорело много домов, лавок, анбаров, келиев при церквах, а у церквей всех крыши. 1755 года Майя 6-го дня попущением Божиим грех ради наших, от живущаго в городе Чебоксаре, села Алгашей, от крестьянина Петра Крашенникова последовал великий пожар, что почти весь город огнем позжен был, все церкви, лавки и монастыри, втораго Никольскаго Собора и Благовещенскаго девичьяго монастыря келии, в коих жили монахини. А по изчислении погоревших домов, лавок, келий, богаделен всего до тысячи с прибавою. А осталась малая часть города сохранна, Лягушкина улица да около Введенскаго Собора, да Винокурская улица по малым частям домов...»<sup>7</sup>. Из этих документов следует, что каменное здание Введенского собора при всех пожарах пострадало менее остальных городских церквей, погорела лишь крыша и хозяйственные постройки.

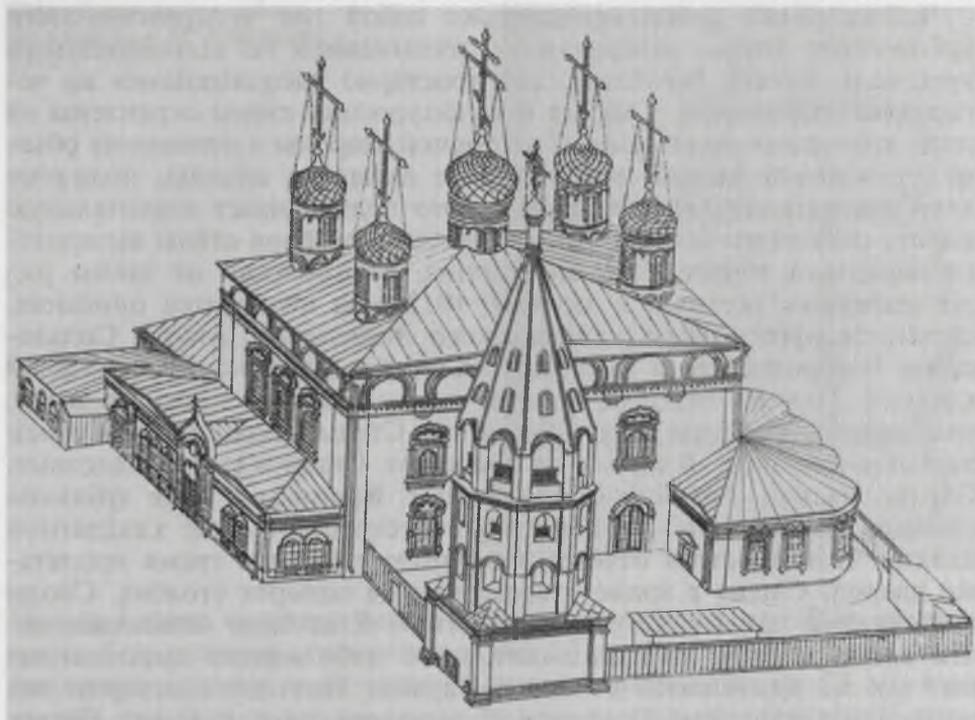
А.И. Некрасов выделил Введенский собор как равный «ряду столпных, а в некотором отношении даже единственный»<sup>8</sup>. Еще одно упоминание о соборе находим в небольшом очерке А.А. Максимова «Архитектурные памятники XVII—XVIII веков в Чебоксарах», появившемся в сборнике «Памятники Отечества». Автор пишет: «Архитектурные памятники в Чебоксарах имеют несомненную художественную ценность и представляют собой одну из интересных страниц многовековой истории зодчества на территории нашей страны»<sup>9</sup>.

Рассматривая православные храмы XVII столетия, необходимо отметить, что они заимствовали некоторые черты светской архитектуры. Для характеристики Введенского собора обратимся к трудам известного исследователя древнерусского искусства Г.К. Вагнера, который классифицирует не только формальную сторону церковных сооружений, но и анализирует их «с более сущностной точки зрения»<sup>10</sup>. Во главу анализа ставятся служебные функции православного храма. При этом ученый подчеркивает, что главным в христианском искусстве остается его духовное начало. Связь любого тектонико-структурного типа храма с его содержанием, и не только с чисто литургическим или обрядовым, но и более широкого плана — мировоззренческим, политическим и эстетическим. Рассматривая в архитектуре XVII века все типы храмов в их развитии, Г.К. Вагнер связывает их формальные изменения с различными сторонами жизни общества этого сложного и противоречивого столетия. «Русская архи-

тектура XVII века, — пишет он, — социологически продолжала быть связанной с теми же кругами русского общества — царским двором, церковью, дворянством, боярством, купечеством и всеукрепляющимися силами посада. Но в происходящем столкновении царской власти с церковью чуть ли не каждый из этих кругов (даже царская семья) раскололся на противоположные группировки, и в этих условиях функции архитектуры невероятно усложнились, дав самые неожиданные переплетения жанров»<sup>11</sup>.

Такого же мнения придерживался и А.И. Некрасов, когда, характеризуя чебоксарские памятники, напрямую связывает их с политическим и экономическим развитием города. Подчеркивая сложность и многообразие искусства этого времени, он связывает с этим и возникновение новых тенденций и стилевых черт, существующих в переплетении со старым.

Роль соборных храмов, занимавших центральное место в общественной жизни людей, была значительной во все времена. Их конструкция и пластическое оформление менялись с переменой политического и хозяйственного устройства страны, изменениями эстетических вкусов. В развитии архитектуры XVII века можно выделить два направления. В богатеющих в этот период городах Поволжья почти вся каменная архитектура отличается и особой нарядностью, и богатством декоративной пластики, и сложностью форм и планов. В Чебоксарах к этой линии развития архитектуры можно отнести более поздние Успенскую и Казанскую церкви<sup>12</sup>. Они отразили общие тенденции искусства этого времени. Но сильны еще были художественные традиции прошлого. Именно это направление представляли соборные храмы, заказчики и строители которых стремились сохранять в их внешности черты монументальности и величественной простоты, присущие лучшим памятникам древнерусской архитектуры. Проявляла себя, как заметил В.В. Бычков, «тенденция к сохранению и восстановлению разрушающихся средневековых традиций... в духовно-интеллектуальной среде нации»<sup>13</sup>. Более всего эти тенденции сказались в характере городских и монастырских соборов, строительству которых придавалось большое государственное значение. Особое внимание уделялось храмам, возводившимся в районах усиленной христианизации «инородцев». Они строились на средства государства и были рассчитаны на большое количество молящихся. От посадских церквей соборы отличались не только размерами, но и торжественностью облика, монументальностью лаконичных форм, строгим пятиглавием, спокойной гладью стен. Чебоксарский Введенский собор относится именно к этому типу храмов, куда можно отнести также собор нижегородского Благовещенского монастыря (1649), Спасский собор в Нижегородском кремле (1652) и Троицкий собор Макарьевского монастыря под Нижним Новгородом (1658). Эти монументальные сооружения, строгие и яс-



Введенский собор с юго-западной стороны. Чертеж в аксонометрической проекции сделан в 1974 г. московскими реставраторами. Ныне деревянная ограда снесена, вокруг собора возведена каменная, с воротами.

ные по своим пропорциям и соразмерности частей, имеют много общего во внешнем образе. Построенные примерно в одно время, они вобрали в себя лучшие традиции древнерусского зодчества прошлых столетий и отразили характерные черты архитектуры Нового времени.

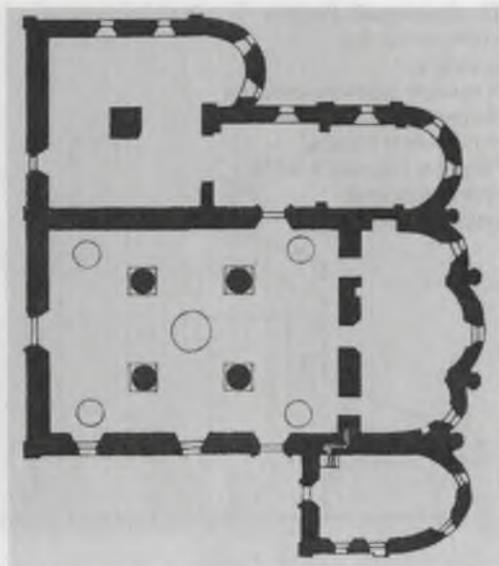
Алексей Иванович Некрасов очень точно характеризует внешний облик и конструкцию Введенского собора: «Демократическое и рационалистически настроенное, весьма практичное дворянство начала XVII века... рационализировало и архитектуру, воспользовавшись некоторыми образцами. Вышедшее из провинции, из своих поместий, дворянство применяло к каменной архитектуре формы и принципы деревянной... Барабаны глав стали фальшивыми, лишившись шейки. Крыша легла на горизонтальное завершение стены и с фальшивыми закомарами, не соответствующими никаким внутренним сводам... Замечательно, что окна были разнесены на стене вовсе не по принципам симметрии и равновесия, а совершенно независимо от центральной оси здания... согласно требованиям удобства и практической необходимости»<sup>14</sup>.

Чебоксарский собор представляет собой тип четырехстолпного кубического храма, завершенного пятиглавием со шлемовидными куполами. Легкие барабаны глав просторно расположились на четырехскатной крыше. Гладкие оштукатуренные стены скреплены на углах выступами-лопатками. С восточной стороны к основному объему примыкают сильно выступающие алтарные апсиды, поднятые лишь на половину высоты собора. Это подчеркивает значительную высоту основного объема. Вверху на гладком фоне стены выделяется нарядный горизонтальный карниз, отделяющий от стены ряд декоративных закомар. В метрике 1912 года цитируется описание, сделанное протоиереем чебоксарского Введенского собора Сильвестром Богородицким в 1887 году: «Стены выложены все сплошной кладкой. Цемент наложен тонким слоем. Кирпич продолговатый, толстый, тянет весом более 18 фунтов. Стены сохранились в своем первобытном виде. В стенах проходов нет. Связи в стенах железные. Стены гладкие, без всяких украшений. Карнизы в виде зубчиков сделаны из кирпича. Церковь внутри устроена в виде квадратной палаты. Алтарь храма отделен каменной стеною с тремя пролетами дверей. Своды в храме утверждены на четырех столбах. Своды разделяются арками на ровные части»<sup>15</sup>. Еще одно описание, почти слово в слово переписанное, но с небольшими дополнениями, так же хранящееся в научном архиве Института истории материальной культуры Российской академии наук в Санкт-Петербурге, сообщает о том, что кирпич «обожженный, клеймов не имеющий»<sup>16</sup>. С. Богородицкий дает очень точное, емкое, но краткое описание. Нашей задачей является более полное описание конструкции собора с привлечением вновь выявленных документальных источников.

Чебоксарский Введенский собор, несомненно, строили опытные мастера, усвоившие древнерусские традиции. Выдержана концепция главного городского храма, использованы древние расчеты гармоничной соразмерности частей, применены высококачественные материалы. Что касается пропорций здания, то здесь во всем выдержан принцип «золотого сечения»<sup>17</sup>. Необходимо вспомнить, что этот принцип впервые на Руси был применен в постройке главного собора страны — Успенского в Московском Кремле, взятого за образец при строительстве чебоксарского, как, впрочем, и некоторых других соборов XVI—XVII веков.

Принцип «золотого сечения» легко обнаружить в построении основного прямоугольника храма в плане. Если взять исходной фигурой квадрат с малой стороной (шириной) храма 13,34 м, то диагональ его будет равна длинной стороне храма (ок. 19 м). Полученное число 0,72 как раз приближается к пропорциям «второго золотого сечения», используемого в архитектуре. Построение плана собора неразделимо связано с высотными размерами. Например, высота всего

План Введенского собора.  
Из альбома А.И. Некрасова.  
1930 г.



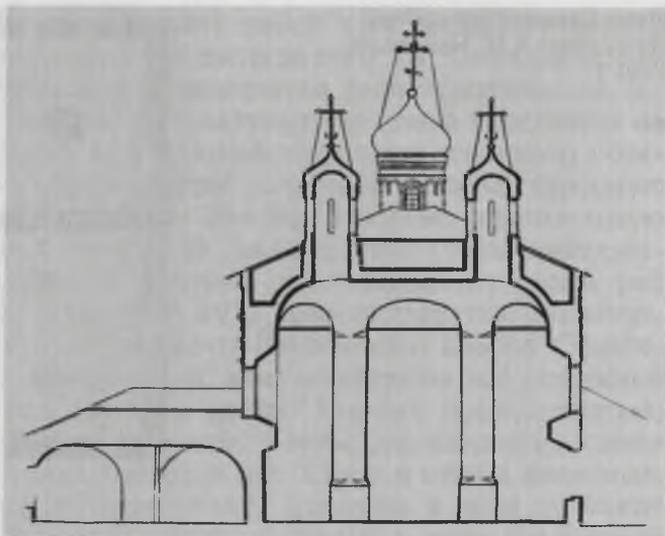
здания вместе с центральным куполом равняется длинной стороне храма без апсид и составляет около 23 м. Она же является почти удвоенным размером внутренней высоты до сводов (ок. 13 м), если учесть, что высота здания уменьшилась за счет значительного культурного слоя. Подобные отношения можно обнаружить и в постройке других объемов здания. Хочется отметить, что идеальные геометрические фигуры и абсолютная симметрия редко встречаются в древнерусской архитектуре. И во Введенском соборе, в полной мере создании рукотворном, как в наружных элементах здания, так и в интерьере, число 0,786, выражающее отношение двух соседних чисел ряда «золотого сечения», не абсолютно — оно колеблется в небольших пределах.

Для характеристики архитектурного стиля собора очень важно рассмотреть конструкцию его сводов. Ее оригинальность породила некоторую путаницу в опубликованных высказываниях о соборе. До настоящего времени существует предание о том, что изначальное покрытие собора было позакомарным, то есть конфигурация свода снаружи прочитывалась арочным завершением в верхней части стены. Во время пожара 1773 года, когда пострадала большая часть города, на соборе сгорела кровля. При ремонте кровли «венцы ее были подняты, при этом оказались закрытыми закомары и основания барабанов», — пишет протоиерей И.Н. Карлинов в статье, опубликованной в журнале Московской патриархии<sup>18</sup>. Это утверждение переходит от автора к автору. И.Н. Карлинов совершенно верно отмечает, что основания барабанов первоначально были открытыми взору, что же касается закомар, то его выводы неверны. Внимательное изуче-

Поперечный разрез  
собора по оси  
север-юг.

Хорошо прочитывается  
форма коробового  
лоткового свода.

Чертеж сделан в 1974 г.  
московскими  
реставраторами.



ние архитектуры собора, обследование его чердачной части позволяют заключить, что полуциркульные формы, рельефно выделенные над карнизом, являются лишь декоративным элементом, но не закомарами. В цитированной выше метрике 1912 года обозначено, что церковь внутри устроена в виде квадратной палаты. Это означает, что она не крестово-купольная: 3 коробовых свода не пересекаются, а лежат параллельно по оси север-юг. Закомары с самого начала были ложными, декоративными. Тем более, что три свода должны были выходить на наружную стену тремя закомарами, а их по пять на восточной и западной стенах и по шесть на северной и южной, что никак не соответствует трехнефной конструкции храма — это, во-первых. Во-вторых, коробовые своды заканчиваются лотками (подобие перевернутого корыта), которые по своей конструкции не могут выходить на наружную стену. Это показывает невозможность позакомарного покрытия. В XVII столетии такое использование декоративных элементов было очень распространено и выражало общую в искусстве тенденцию к нарядной украшенности.

В наружном облике здания все соразмерно и гармонично. Только несколько странное впечатление производят барабаны пятиглавия, кажущиеся слишком легкими для такого большого куба собора. И это не случайно. Четырехскатная крыша, поднимаясь к центральному барабану, закрывает нижнюю часть его арочных узких окон и срезает наискось основания угловых барабанов, декорированных нарядными полукружиями арок, закрывая при этом значительную их часть. Совершенно ясно, что кровля первоначально была более покатой. Она была поднята позднее, вероятно, при ремонте после по-

Продольный разрез собора по оси восток-запад. Видны основания барабанов, закрытые кровлей. Чертеж 1974 г.



жара. Нами было проведено визуальное обследование чердачной части здания, куда ведет узкая лестница шириной чуть более 50 см, устроенная в толще восточной стены. В кладке сводов и оснований барабанов обнаружались пазы для упора первоначальных стропил и опорных стоек. Углубления в толще барабанов расположены примерно на высоте 1,2 м ниже современных на угловых барабанах, и почти на 3 м — на центральном. При таком расположении кровля не скрывала ни декоративных арочных полукружий у основания барабана, ни нижней части окон, а сами барабаны, естественно, выглядели более высокими и соразмерными крупному объему сооружения. Можно предположить, что крыша стала более крутой из практических соображений: в зимнее время года на ней не скапливался снег.

Важным для атрибуции памятника является не только конструктивный и стилистический анализ, но и наиболее полное изучение составляющих его материалов. Рассмотрим предположение, высказанное И.Н. Карлиновым о том, что верхняя часть стены над декоративным карнизом была поднята при ремонте собора, и попробуем доказать при помощи химического анализа одновременность кладки ее со сводами<sup>19</sup>. Для этого были взяты сколы кирпичей с изучаемых мест и связующего их раствора. Выявилось, что оба кирпичных образца идентичны. Они сделаны из красножгущейся глины очень высокого качества.

Чувашский край славится строительными глинами — здесь их множество разного сорта и цвета. Вряд ли при этом условии кирпич был привозной, хотя до строительства Введенского собора в городе не было кирпичных сооружений и, следовательно, мастеров-кирпичников. Сообщение о том, что кирпич «клеймов» не имеет,

Коробовый свод в чердачном помещении. Вид со стороны лоткового завершения. Фото 2008 г.



свидетельствует именно о местном его происхождении, производство которого в Чебоксарах было налажено, вероятно, приезжими мастерами<sup>20</sup>.

Формовали кирпич вручную, он имел характерный круглый скол. Обжиг проводился, вероятно, тут же в напольных печах. Структура образцов однородная, по пористости составляет 20—30%. Брака, так называемых «дутиков», практически нет. Обжиг медленный, неравномерный, характерный для нефабричного производства. Твердость стен существенно ниже твердости свода, то есть на своды был пущен кирпич более плотный, а значит, и прочный. Материал для свода подобран не только по качеству, но и по размеру. Величина кирпичей почти не колеблется: все имеют размер 315×150×80 мм. На стене же размеры кирпича меняются по длине и толщине от 295×85 до 315×90 мм. Своды покрыты жидкой обмазкой для связки и изоляции.

Конечно, идентичность кирпичей еще не доказывает, что они сделаны в одно и то же время, разница в их возрасте может быть очень значительной. Зато состав раствора, их связующего, настолько близок на сводах и на стенах, что химики, проводившие качественный анализ, предполагают даже руку одного мастера: они одинаковы и по химическому составу, и по структуре. Это типичная гетерогенная структура с точечными включениями до 2 см, составляющими до 30% общего объема растворной массы. Включения представляют собой комовую молотую известь, применяемую обычно в растворе для зимней кладки: взаимодействуя с водой, она выделяет тепло. Такие растворы, по утверждению авторитетного специалиста по вяжущим веществам В.Н. Юнга, использовались, например, во владимирской архитектуре<sup>21</sup>. Химики с большой долей уверенности заключают (по

Основание барабана в чердачном помещении. Скрытые кровлей украшения в виде профилированных полукружий. Фото 2008 г.



результатам исследования раствора), что верхняя часть стен и своды Введенского собора были возведены в одно и то же время и, скорее всего, в холодное.

Обследовав растворные швы в разных местах кладки, можно было бы продолжить изучение памятника в этом спектре, но это потребует большого количества времени и средств. Пока же мы убедились в том, что часть стены с ложными закомарами над декоративным карнизом была поднята во время строительства собора одновременно со сводами, а не после пожара в XVIII веке. Введенский собор никогда не имел позакомарного покрытия, а его конструкция показывает оригинальный образец «зальной» системы, использованной впервые в Успенском соборе Московского Кремля. Но внешний вид московского собора, создания второй половины XV века, в точности повторяет внутреннее устройство: полукружия закомар соответствуют трехнефной его конструкции. Чебоксарский же собор, хоть внешне и подражает его монументальной простоте, построен все же в XVII столетии: декоративное решение здесь расходится с архитектурной конструкцией.

Оформление окон — дань «нарядному» XVII веку: резные каменные наличники с тонкими полуколонками по сторонам и трехлопастным килевидным завершением обрамляют прямоугольные и арочные проемы. Расположение окон не подчинено строгой симметрии, хотя центральные окна лежат на главных вертикальных осях здания. На западной и южной стене килевидные завершения окон гармонично сочетаются с завершениями входных порталов. Использование геометрического подобия помогает связать отдельные части сложной асимметричной системы объемов в единое целое. При кажущейся простоте, художественный облик храма таит в себе множество

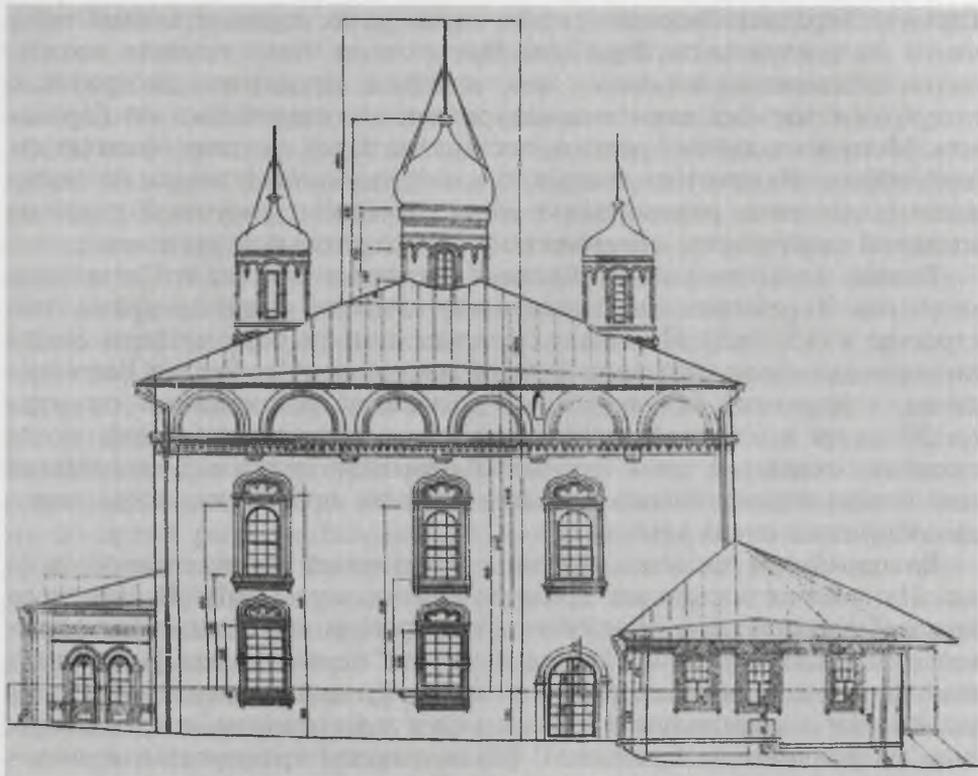
искусных и тонко продуманных деталей, очень разнообразных, но созданных как будто одной вдохновенной рукой.

Внутреннее пространство Введенского собора также представляет собой своеобразный вариант соединения старого и нового в архитектуре того времени. Большой объем, просторность нефов (центральный в два раза шире боковых), мощь круглых столбов, имеющих прямоугольные цоколи, создают атмосферу торжественности и строгости. Пространство представляется очень целостным. Но в верхней своей части оно не так просто и, по определению А.И. Некрасова, «переливается» вокруг четырех столбов. Это очень точная характеристика сложного устройства перекрытий, где крупные, широкие волны сводов неуловимо перетекают в подпружные арки овальной формы. Круглые основания всех барабанов — единственные конкретные формы, останавливающие глаз, создающие паузу. Они стоят прямо на сводах — здесь нет системы парусов. А движение и соединение всех округлых плоскостей действительно очень трудно различить. Именно эта особенность архитектуры храма несет в себе раздвоенность и «неврастению», по выражению А.И. Некрасова, искусства второй половины XVII века, особенность нарождающегося стиля барокко.

В XVII веке меняется и образ храмового пространства. Это связано со стабилизацией формы алтарной преграды, которая превращается в глухую кирпичную стенку, служащую основанием для высокого иконостаса, который включает теперь и праотеческий ряд икон. Введенский собор отразил характерные черты русской церковной архитектуры своего времени.

Вместе с тем он имеет неповторимо индивидуальный облик. В связи с этим возникает проблема авторства, которая, наверное, уже никогда не разрешится. Не удалось обнаружить никаких упоминаний и о строителях, кроме того, что в архивных документах позднего времени их часто называют нижегородцами. И это несмотря на то, что Введенский собор являлся главной постройкой города и возведен был на месте, освященном самим преподобным Гурием! А крупные артели строителей, существовавшие в Нижегородском крае, известны были далеко за пределами своей земли, ибо строили по всему Поволжью. Они работали и в столице, где строители разных городов и селений в тесном общении друг с другом осваивали и совершенствовали технические приемы. Поэтому, несмотря на множество местных вариантов, архитектура XVII столетия имела общие типологические черты на всей территории России.

Чебоксарский Введенский собор в целом входит в круг московской архитектуры, но более раннего времени. В середине XVII века столичные храмы строились уже один наряднее другого. С ними конкурировали по богатству оформления и разнообразию конструктивного решения ярославские и костромские церкви. Провинция же всегда оставалась более консервативной и сдерживающей новые веяния.



Прорисовка южного фасада собора с приделом Св. Сергия Радонежского. Чертеж 1974 г. Расположение окон не подчинено строгой симметрии, хотя центральные окна лежат на главных вертикальных осях здания. Характерно ритмическое чередование окон арочной и прямоугольной формы, усиленное арочным проемом двери. Использование геометрического подобия великолепно связывает отдельные части здания.

В Чебоксарах мы имеем замечательный памятник, решенный в старинных традициях, хотя и понятых сообразно своему времени. Кирпичный декор составляет органичное целое со стенами. «Он не наложен на стену, а как бы вырастает изнутри, сохраняя прочную материальную связь с кладкой. Это хорошо заметно в простейшем мотиве кирпичной декорации — поребрике, строящемся из тех же кирпичей, что и стена здания, только введенных в кладку не боковой поверхностью, а углом. «Сухарики» также выдают непосредственную связь с массивом стены», — пишет И.Л. Бусева-Давыдова, характеризуя памятники архитектуры XVII столетия<sup>22</sup>. Так, в оформлении гладких стен Введенского собора использованы рельефные горизонтальные полосы с «сухариками», отделяющие ряд ложных закомар, а стены и апсиды Алексиевского и Сергиевского придельных храмов — двумя рядами поребриков. В оформлении

карниза Харлампиевского придела видим те же горизонтальные тяги, что и на центральном барабане. Над окнами этого придела неожиданно появляются «бровки», что, впрочем, органично смотрится с полукружиями «закомар» и аркатурными полуколонками на барабанах. Монументальная простота поставлена здесь во главу архитектурного образа. Немногочисленные, тонко продуманные детали не скрывают глади стен, разнообразие их не переходит разумной границы изящной нарядности, соединенной с выразительной простотой.

Теплые приделы во имя Алексия, человека Божия, и Священномученика Харлампия, расположенные слева от главного храма, построены в 1657 году. Их общая площадь лишь на одну четверть меньше площади главного храма. Теплый же придел Св. Сергия Радонежского, устроенный справа, самый маленький и составляет примерно 20 кв. м в плане. Служба в приделах совершалась зимой, когда главный холодный храм (их часто называли летними) закрывался или использовался только в самые большие праздники, когда народу собиралось очень много.

Внешний вид приделов органично дополняет облик главного храма. Их высота составляет примерно половину высоты Введенского храма и оставляет для обозрения и его пропорции, и элементы оформления. Стиль всех приделов един: тот же нарядный профилированный горизонтальный карниз под крышей, те же резные каменные наличники с изящными полуколонками по сторонам и трехлопастным килевидным завершением, обрамляющим прямоугольные оконные проемы. Конструкция собора в XIX столетии была усилена мощными, но невысокими контрфорсами. Объем, таким образом, приобрел в нижней своей части большую массивность, несколько не соответствующую первоначальным пропорциям храма. Но не только контрфорсы стали частью масштабных строительных работ этого времени. В последней четверти XIX века строится притвор Введенского собора.

Притвор возник, вероятно, на месте обветшавшего, упоминаемого в начале XIX столетия. В документах 1828 года есть записи о перекрытии крыши собора и паперти плотником, крестьянином деревни Задориной Кологривской округи Костромской губернии А.Е. Цыпенковым<sup>23</sup>. Однако в 1833 году в августе чебоксарский каменщик-штукатур Трифон Петров нанят для «разломания паперти и почистки кирпича»<sup>24</sup>. Долгое время собор, вероятно, существовал без каменного притвора. Возможно, был поставлен временный, деревянный. Только в 1880—1890 годы было осуществлено строительство нового каменного.

Притвор, невысокий, подчиненный пропорциям и стилю существующих уже приделов и самого главного храма, также очень органичен. Его входной портал и окна нарядно оформлены. По форме, на первый взгляд, они очень близки к оформлению соборных дета-

лей. Однако арочные окна и две двери имеют более прихотливый ритмический рисунок. Окна соединены попарно и по три вместе. Главный вход выделен высоким фронтоном в виде кокошника. Такие же кокошники (а не трехлопастные, как на стенах собора) и полуколонки по сторонам завершают оконные проемы. Над окнами протянута очень простая горизонтальная профилированная тяга, каких нет ни на соборе, ни на стенах приделов. Невысокая вальмовая крыша оставляет открытой верхнюю часть западной стены собора с тремя окнами и, таким образом, практически не искажает первоначального его облика. Новая паперть уравнивала тяжесть недавно устроенных контрфорсов, придавала всему объему более законченный вид.

Летом 1897 года была начата и осенью, вероятно, уже построена возле собора каменная часовня, а двор огорожен каменной оградой и воротами. Они не сохранились до нашего времени, но при раскопках 2005 года с северо-восточной стороны было раскрыто каменное основание часовни. Оно обнаружено было строителями и археологами во время рытья котлована для возведения рядом нового гостевого корпуса епархии. Внешнего вида часовни мы не знаем, но строили ее мастера Нижегородской губернии. В книге расходов Введенского собора есть запись от 20 сентября 1897 года: «По указу Казанской духовной консистории от 7 октября 1897 г. за № 6635, выдано денег крестьянам Нижегородской губернии (из разных сел) на построение церковной часовни и ограды с воротами»<sup>25</sup>. Часовня расположена была с северо-восточной стороны, рядом с алтарной частью, фундамент обнаружен в культурном слое второй половины XIX столетия.

Таким образом, наибольшую информацию о переменах и благоустройстве Введенского собора дают документы XIX столетия. Трагические последствия пожара 1773 года в Чебоксарах были велики, о чем можно судить по протоколам Чебоксарской воеводской канцелярии 1778 года. В них речь идет о приказе Государственной коллегии экономии, где предписано «исправление крыш и окончин и повредившейся на сводах и на стенах месте...». Смета была составлена архитектором В. Кафтыревым, а средства собраны горожанами, дабы «не мог тот собор прийти в вящее разрушение»<sup>26</sup>. Их усердием благолепие храма было восстановлено.

Кроме ремонтных работ в главном храме и приделах (отделка и окрашивание церкви и колокольни в 1824 году, перекрытие крыши в 1825 году, ее покрытие железом и окраска медянкой в течение лета 1833 года, «промазание» на сводах холодного собора трещины в 1843 году, смены оконниц и пр.), происходят некоторые изменения в интерьере собора<sup>27</sup>. Так, в 1820 году на средства полковника А. Иванова было заменено покрытие каменного пола на чугунные плиты. Они хорошо сохранились, и их поверхность с геометрическим рисунком представляет характерный для эпохи классицизма XIX столетия образец орнаментировки. Почти за двести лет своего суще-

ствования они потерялись только в тех местах, где обычно стоит или проходит народ. Возле стен и столбов орнамент сохранил высоту первоначального рельефа, составляющую 3—4 миллиметра.

Постоянная забота о главном соборе Чебоксар, поновление иконостасов, киотов, икон и стен, приобретение церковной утвари позволили чебоксарскому священнику А. Кроковскому написать в «Казанских губернских ведомостях»: «...Не говоря о прочности и высоте сего храма, должно сказать, что он, своею внешнею красотой и внутренним благолепием, едва ли не превосходит все древние храмы в Казанской Епархии...»<sup>28</sup>.

В середине XVII века — времени возведения каменного собора — в русском искусстве наметились явные противоречия. Стало особенно заметным стремление закрепить старые традиционные черты, характерные для храмов раннего периода. Официальная церковь требовала сохранения старины, она строго следила за соблюдением канонов. Эта работа в жестких рамках традиционного искусства развила у иконописцев, как пишет исследователь живописи XVII века В.Г. Брюсова, «строгую системность мышления... Они свободно пользовались своими знаниями и опытом...»<sup>29</sup>. Так же можно характеризовать и творчество архитекторов и резчиков. Однако светские элементы в этот период истории активно проникают и в церковное зодчество, и в живопись, и в прикладное искусство. Тесная связь с жизнью, использование последних достижений науки, в том числе и строительной, — одна из главных особенностей искусства XVII столетия.

### Примечания

<sup>1</sup> НА ЧГИГН. Отд. I. Ед. хр. 550. № 6233. Л. 120. Архив П.Г. Григорьева.

<sup>2</sup> Сборник древностей Казанской епархии. — Казань, 1862. — С.90.

<sup>3</sup> *Димитриев В.Д.* Документы по истории города Чебоксары XVII—XVIII веков. — Чебоксары, 1962. Вып. XXI.

<sup>4</sup> РГИА. Ф. 799. Оп. 33. Д. 501.

<sup>5</sup> ГИА ЧР. Ф. 225. Оп. 2. Ед. хр. 112. Л. 4. Собрание разных документов Чебоксарской городской управы.

<sup>6</sup> До 2006 года — Центральный государственный архив Чувашской Республики.

<sup>7</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л.213 (об.)—214; Казанские губернские ведомости. 1849. № 22. — С. 199—204.

<sup>8</sup> *Некрасов А.И.* Художественно-архитектурные памятники Чебоксар // НА ЧГИГН. Отд. I. Ед. хр. 552. № 6355.

<sup>9</sup> *Максимов А.А.* Архитектурные памятники XVII—XVIII веков в Чебоксарах // Памятники Отечества. — М.: Современник, 1975. — С. 250.

<sup>10</sup> *Вагнер Г.К.* Искусство мыслить в камне. — М.: Наука, 1990. — С. 5.

<sup>11</sup> *Вагнер Г.К.* Указ. соч. — С. 197.

<sup>12</sup> Успенская церковь дошла до нашего времени с большими утратами, Казанская не сохранилась.

<sup>13</sup> *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика XI—XVII вв. — М.: Мысль, 1922. — С. 451.

<sup>14</sup> *Некрасов А.И., Некрасова Е.А.* Указ. соч. — С. 21.

<sup>15</sup> НА ИИМК АН. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 1992. № 351.

<sup>16</sup> Там же. № 1712.

<sup>17</sup> «Золотое сечение» — пропорция, при которой в отрезке, разделенном на две части — большую и меньшую, соотношение этих частей равно отношению всего отрезка к большей части. Это отношение равно примерно 5:8, или 0,625 (8:5, или 1,6). Принято считать, что понятие о золотом делении ввел в научный обиход древнегреческий философ и математик Пифагор, а название дал в эпоху Возрождения Леонардо да Винчи. Существует также понятие о «втором золотом сечении», которое вытекает из основного сечения и дает другое отношение 44:56 (0,786). Такая пропорция обнаруживается в архитектуре.

<sup>18</sup> *Карлинов И.Н.* Введенский кафедральный собор в Чебоксарах // Журнал Московской патриархии. 1977. № 1. — С. 15.

<sup>19</sup> Химические анализы производились в лаборатории строительного факультета ЧГУ под руководством Н.П. Васильева в 1996 году.

<sup>20</sup> Позднее, например, в документах конца XVIII — начала XIX века часто упоминаются уже имена чебоксарских мещан братьев Монинных, изготавливавших кирпичи «в собственных, состоящих за городом сараях», в очень больших количествах, в том числе и для строительства в других городах.

<sup>21</sup> *Сиверцев Г.Н.* Исследования карбонизации известковых растворов // Исследование процессов твердения бетона. — М., 1959. — С. 38.

<sup>22</sup> *Бусева-Давыдова И.Л.* Декор русской архитектуры XVII в. и проблема стиля // Архитектурное наследство. Вып. 38. — М., 1995. — С. 41.

<sup>23</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Интересно, что до Цыпленкова (в 1825 г.) соборную крышу перекрывал плотник Костромской губернии деревни Икононова (?) крестьянин Агафон Тимофеев (там же).

<sup>24</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Расходная книга.

<sup>25</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 13.

<sup>26</sup> ГИА ЧР. Ф. 2. Оп. 12. Ед. хр. 41. Л. 432, 472.

<sup>27</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3, 11, 21. Книги расходов.

<sup>28</sup> Казанские губернские ведомости. 1848. № 45. — С. 401—404.

<sup>29</sup> *Брюсова В.Г.* Русская живопись 17 века. — М., 1984. — С. 6.

ВЪ ВСЕ ПЪЗЕМЛИ ПЪРВЕЦЪ ПЪСТРОИ ПЪ





## Глава II

### СТЕНОПИСЬ ВВЕДЕНСКОГО СОБОРА

**Н**астенные росписи Введенского собора — единственный образец монументальной живописи XVIII века в республике, дошедший до нашего времени, к тому же, без значительных утрат. По архивным данным, росписями были украшены многие храмы города, однако мы имеем об этом только фрагментарные свидетельства<sup>1</sup>. Сохранилось описание и то впечатление, какое они произвели на Казанского архиепископа Арсения (Брянцева), который был знатоком древнерусского искусства, при посещении им Чебоксар 3 июня 1898 года: «...При входе в соборный храм я заметил, что он древний как по внешнему виду, так и по внутреннему, мое внимание привлекла стенная иконопись, которая особенно свидетельствует о древности храма... Сколько мыслей возникает во мне! Я мог бы совершить молебен в монастырской или другой церкви, но меня влекло сюда, я чувствую сильное желание помолиться вместе с вами в этом храме пред Владимирской иконою Божией Матери и, может быть, на том самом месте, на котором святитель Гурий первый совершил молитву...»<sup>2</sup>.

Упоминание о стенописях Введенского собора встречаем в некоторых современных публикациях. О них говорится как о фресках XVII—XVIII веков. На самом деле росписи не являются фресками, тем более нельзя говорить о том, что «в живописи заметно влияние национальных чувашских традиций», потому как никаких живописных традиций в то время не могло и быть. Некоторые авторы без всякого основания утверждают также, «что многообразие сюжетов и совершенством исполнения роспись Введенского собора не имеет себе равных среди фресковой живописи XVII века во всем Среднем Поволжье», забывая имена мастеров Костромы и Ярославля, которые создали непревзойденные по своему мастерству знаменитые фрески не только в городах Поволжья, но и в Москве. Встречаются и другие датировки и трактовки настенных росписей Введенского собора.

Наиболее значительным в области монументальной живописи Поволжья, несомненно, являлось искусство Ярославля, Костромы, Ростова Великого, Твери и других городов с их прославленными фресками XVII века. Стенопись чебоксарского Введенского собора в какой-то мере соответствует стенописному искусству этих поволжских

3. Антонина Мордвинова.

центров, в первую очередь, своим содержанием и композиционными приемами. Однако стиль и манера исполнения далеки от виртуозных росписей вышеназванных центров православного иконописания, где работали мастера — законодатели в области настенной живописи.

В силу тесных экономических и культурных контактов народов Средней Волги, связи чувашских городов и сел через Нижний Новгород с Москвой и другими центрами древнерусского искусства, характер памятников православного искусства не выходит за рамки общероссийского. И так же, как в русской культуре, он ощутимо меняется под влиянием западного искусства. Очень показательным, в связи с проникновением сюда новых идей и форм, является состав высшего духовенства Казанской епархии. С конца XVII и весь XVIII век митрополитами и архиепископами здесь были чаще всего выходцы из западнославянских земель, имевшие прекрасное образование. Так, в этот период шестеро из десяти епархиальных глав учились в Киевской духовной академии, где преподавание строилось по западноевропейской системе (для сравнения, в течение XVI—XVII веков среди семнадцати сменивших один другого казанских митрополитов и архиепископов лишь один имел сербское происхождение и в предыдущие годы был митрополитом Сербским). Они, несомненно, влияли на ход развития всех видов церковного искусства, привнося барочные мотивы и любовь к пышным декоративным деталям<sup>3</sup>.

Строительство церквей и их украшение, даже при экономическом благополучии Чебоксар во второй половине XVII и в XVIII веках, как представляется, не могло быть организовано местными силами. Их было явно недостаточно: даже в XIX столетии упоминаются лишь единичные имена мастеров церковного искусства из Чебоксар, Цивильска, Алатыря. Видимо, острой необходимости в них не было: благодаря своему расположению на Волжском торговом пути города и селения Чувашии всегда имели выгодные экономические контакты и, реализуя главным образом зерно и другие продукты сельского хозяйства, могли приобретать все необходимое для православной жизни. Сюда легко добирались мастера и артели художников из разных регионов страны, особенно из ближайших нижегородских и верхневолжских городов и сел. Кроме того, широкое строительство церквей на территории с чувашским населением началось лишь в XVIII веке.

Вновь построенные храмы украшались приезжими мастерами. Этому есть документальные подтверждения. Так, в разное время в церковных бумагах упоминаются отдельные имена и целые артели из городов Казани, Свияжска, а также городов и сел Нижегородской, Костромской, Владимирской, Ярославской, Симбирской и других губерний, например, иконописцы из Палеха и Мстеры, резчики и

позолотчики из Казани, Москвы и Вятки. В документах этого времени мы находим также записи о привозе икон и утвари из Москвы, Казани, Нижнего Новгорода, знаменитой Макарьевской ярмарки. Упоминаются также каменщики и штукатуры из Костромы, Ярославля, Нижнего Новгорода.

Эти обстоятельства определяли характер памятников и высокое качество их исполнения. Мастера из разных регионов России пришли со своими представлениями об искусстве и сложившимися традициями. Исследователь русской иконы XVIII века Н.И. Комашко пишет об особенно активной миграции художников в этот период. Силен был отток мастеров из Москвы, так как постепенно затухала работа иконописной мастерской Оружейной палаты Московского Кремля, в первом десятилетии XVIII столетия она прекратила свое существование. «Результатом московской миграции, — пишет она, — стало перенесение в ряд местных центров чистой стилистической традиции Оружейной палаты, подкрепленной высоким качеством исполнения»<sup>4</sup>. Автор пишет, что в провинции «стиль 18 века вполне определяем, и региональных различий в ней гораздо меньше, чем общих черт»<sup>5</sup>. Это усложняет задачу атрибуции любого произведения церковного искусства, в том числе и стенных росписей.

Роспись покрывает своды и три стены собора: северную, южную и западную. Стены прорезаны довольно большими окнами с арочным завершением в верхнем ярусе и прямоугольными — в нижнем. Четыре из них располагаются на южной стене, два окна — в верхнем ярусе северной стены, три — на западной стене над хорами. Здесь же, под хорами, — вход в главный храм. В северной стене имеется дверь, соединяющая главный храм с Алексиевским приделом, в южной — боковой вход с улицы. Расположение дверных и оконных проемов диктовало в некотором смысле композиционное решение сюжетов.

Что касается содержания росписей чебоксарского собора, как и других храмов, поставленных во имя Божией Матери, то богородичная тема здесь занимает очень важное место. Мотивы богородичного патроната Москве и Московскому государству были разработаны первоначально во фресках Успенского собора Московского Кремля. Они сыграли определяющую роль в развитии больших многочастных композиций акафиста Богоматери в росписях последующего времени. «В качестве характерной черты стенописи Успенского собора отмечаются содержательность ее догматических сюжетов и исключительная полнота отдельных тематических циклов. Вся система отличается четкостью, завершенностью, ясностью построения. Вероятно, по мысли ее авторов, она должна была служить образцом для стенописей других храмов»<sup>6</sup>. Подтверждением этому может как раз служить настенная роспись чебоксарского Введенского собора.

В целом, содержание стенописей второй половины XVII—XVIII

Своды центрального и северного нефов с изображением Спаса Нерукотворного и сценой «Коронавание Богородицы». Слева — верхняя часть северо-западного столба. Из альбома А.И. Некрасова. 1930 г.



столетий отличалось широким иконографическим составом: в это время изображались события из Ветхого и Нового Завета, из истории церкви, деяния русских царей и князей, образы святых, как византийских, так и русских. Но в расположении композиций мастера следовали традиции: в течение столетий сложилась довольно жесткая система, которая связана была с общей символикой храма. Верхняя часть — церковь «небесная»: в куполе изображался Вседержитель, в барабане между окнами — апостолы (или пророки), на сводах — цикл праздников. Помещение для молящихся, стены и столбы воплощали церковь «земную». В нижних ярусах стен очень часто встречаются в это время изображения Вселенских соборов, утвердивших основы христианского вероучения. На западной стене почти всегда изображался Страшный суд. Росписи Введенского собора не выходят за рамки этих канонических изображений.

всю внутреннюю поверхность стен Введенского собора. Однако мы не можем говорить о росписях алтаря, которые не дошли до нашего времени.

В соборе, которому придавали большое значение как образцовому для вновь строящихся храмов на территории с «инородным» населением и главный престол которого поставлен во имя Введения Богородицы во храм, иконографическая программа отмечена строгим подбором традиционных сюжетов и, конечно, доминантой богородичного цикла. Вся система росписей отличается четкостью и ясностью расположения композиций. Она подчинена архитектурному членению здания и как бы отмечает, подчеркивает архитектурные формы. На северной и южной стенах собора масштабные композиции акафиста Богородице и Иисусу Сладчайшему заключены в строгие прямоугольники. На сводах размещены пространные циклы праздников, страстей Христовых и других событий Нового Завета, которые расположены свободнее, находятся в основном в пределах границ арок и окон или заключены в живописные обрамления из облаков. На западной стене мастера разместили три крупные сюжетные композиции — «Страшный суд», «Откровения Святого Иоанна Богослова» и «Страдания святых апостолов», в пределах которых фигуры размещены просторно, без каких-либо рамок.

На колоннах и оконных проемах — фигуры отдельных святых, коколи столпов, а также подоконные пространства нижнего регистра северной и южной стен украшены растительным орнаментом.

Интерьер собора в целом производит впечатление торжественности и мощи. Великолепный резной позолоченный иконостас середины XVIII века и такие же нарядные киоты на столбах более позднего времени придают собору праздничность. Росписи же, покрывающие сплошь всю поверхность стен, сводов, столбов и оконных проемов, выполнены в приглушенных коричнево-серо-охристых тонах. Они приносят в интерьер сдержанность и строгость.

## Своды. Программа стенописи

Своды центрального нефа, как видно из особенностей архитектуры, делятся на три поперечно протянутых с севера на юг свода. На стыках между ними лежат две подпружные арки, перекинутые между столбами. Таким образом, мы имеем по этой линии волнообразную поверхность, на которой расположены главные, присущие православному храму, изображения — Иисуса Христа и Господа Саваофа. По традиции Иисус Христос должен был изображаться на куполе. Но во Введенском соборе купол и межоконные стены на барабане не расписаны. Причиной этого был, вероятнее всего, их небольшой объем: даже центральный купол имеет в диаметре лишь 2,28 м. Изображения на нем воспринимались бы с большого расстояния как

Спас  
Нерукотворный.  
Роспись свода  
центрального  
нефа.  
Фото 1974 г.  
Представлен  
иконографичес-  
кий тип Христа,  
восходящий  
к иконам  
Симона Ушакова  
(XVII в.): лик  
Христа изобра-  
жен на  
убресе (плате),  
завязанном  
в верхних углах  
узелками,  
по нижнему  
полю идет  
надпись  
по-гречески:  
«То агион  
мандилион»  
(мандилион —  
от греч. «убрус»).



очень незначительные. К тому же, отсутствие парусов (как уже упоминалось, барабаны стоят прямо на сводах храма) мешало бы восприятию изображений практически со всех точек зрения.

По-видимому, значение главного подкупольного изображения имеет Спас Нерукотворный, который традиционно изображается на плате. Размер его значительно больше всех остальных фигур, включенных в композиции сводов. Кроме того, светлая плоскость платы особенно выделяет его среди остальных изображений. Находясь на подпружной арке западнее центрального купола, оно доминирует в общей картине росписей. Крупные выразительные черты строгого лика воспринимаются и дают сильное впечатление и с большой высоты.

Ближе к алтарю, на восточной арке центрального нефа, разме-

Господь Саваоф  
и фрагмент  
Распятия  
с предстоящими.  
Роспись  
восточного  
свода централь-  
ного нефа.  
Фото 1974 г.



щен также благословляющий Господь Саваоф. Размер его полуфигурного изображения уступает размеру Спаса Нерукотворного, однако, окруженное двумя-тремя рядами светлых клубящихся облаков, оно также несет на себе важную содержательную функцию. Композиционная созвучность с расположенным ниже Распятием усиливает смысл жертвенного подвига Иисуса Христа.

На сводах центрального нефа по этой же линии (восток-запад) расположены еще два изображения. С восточной стороны нефа над иконостасом — традиционное «Распятие Христово» с предстоящими Богородицей и Марией Магдалиной слева и Иоанном Богословом и Лонгином Сотником — справа. С западной стороны, над центральным входом, находится «Коронование Богоматери» — композиция, составляющая важную черту соборных настенных росписей, так как

Композиции  
«Вход  
в Иерусалим»,  
«Успение  
Богородицы» и  
фрагмент  
«Коронования  
Богоматери».  
Северо-западная  
часть сводов.  
Фото 1974 г.



на его сводах расположены еще три сюжета из жизни Богородицы: «Введение во храм» и «Успение Богородицы» на одной оси (север-юг) с «Коронованием Богоматери», и «Рождество Богородицы» рядом с «Успением» над северной стеной.

Таким образом, если учесть и то, что на западной стене над самым входом также расположена большая икона «Знамение», а над южной стеной еще две единоличные фигуры Девы Марии (в восточной части «Знамение», а в западной — коленопреклоненная), то посвящение главного престола Богородице проиллюстрировано не только в акафисте, занимающем почти всю плоскость северной стены, но и в программе росписей сводов. В западном своде мариологическая тема дополнена сюжетами «Жены-мироносицы» и «Беседа Христа с самарянкой».

Композиции  
«Благовещение»,  
«Крещение  
Господне» и  
фрагмент сцены  
«Рождество  
Христово».  
Северная часть  
центрального  
свода.  
Фото 1974 г.



Центральный поперечный неф включает праздничный цикл (сцены из Нового Завета), где сюжеты расположены почти в «хронологическом» порядке: «Рождество Христово», «Благовещение», «Крещение», «Троица», «Преображение» и «Вознесение». Причем друг против друга на южной и северной оконечностях нефа размещаются «Рождество Христово» и «Вознесение», обозначающие начало и конец цикла. Рассматривание перекликающихся деталей двух композиций позволяет мысленно охватить весь период земной жизни Христа.

Праздничная тема имеет место и на западном своде. Здесь расположены «Сретение Господне» и «Вход в Иерусалим», у северо-западного столпа — «Воскресение Христово». Заметим, что художественное решение сводов центрального нефа лаконично: композиции

Фрагмент  
композиции  
«Рождество  
Богородицы».  
Роспись сводов  
северного нефа.  
Фото 1974 г.



включают в основном две или три крупные фигуры святых, соразмерные центральным образам Спасителя и Господа Саваофа. Изображения у основания сводов составлены из большого количества действующих лиц. Размеры фигур здесь мельче, но они более динамичны, а сюжеты показаны более развернуто. Они являются связующим звеном между композициями сводов и стен с их четко разграфленными сценами акафиста.

Чередование разномасштабных композиций несколько усложняет восприятие росписей, однако надо помнить о том, что интерьер собора состоит из очень важных и выразительных составляющих — великолепного резного золоченого иконостаса и крупных киотов вокруг столбов, из многочисленных икон, цветовое решение которых по своей интенсивности значительно превосходит приглушенный колорит настенных росписей. Поэтому в целом они воспринимаются как часть единого ансамбля, который постигается раз за разом, при многократном посещении храма. Тем более, что мастера редко ус-

Композиция  
«Вознесение  
Господне».  
На втором плане  
изображение  
Богоматери  
«Знамение».  
Роспись сводов  
южного нефа.  
Фото 1974 г.



ложняют композиционное решение (многофигурная сцена «Вознесение Господне»), скорее наоборот, отказываются от излишней детализации. Так, сюжет «Рождество Христово» включает в себя лишь Богородицу с Младенцем на коленях, Иосифа и трех волхвов. Собственно, это «Поклонение волхвов», но существующая надпись над изображением акцентирует именно момент рождества. Все изображения каноничны и понятны любому прихожанину. Крупные надписи, сопровождающие их, хорошо читаются снизу.

Рассмотрим теперь изображения на восточном своде собора. Эта часть содержит изображения «страстного» цикла — событий последних дней земной жизни Христа. Главной осью является сцена «Распятия с предстоящими» над центральной частью иконостаса. В северо-восточном углу на скосах свода размещены три композиции: «Омовение ног», «Моление о чаше» и «Поцелуй Иуды». В юго-восточном — «Христос перед Пилатом», «Бичевание Христа» и «Несение Креста». Во Введенском соборе эта тема усилена и иконами,



Восточный свод. Композиция «Поцелуй Иуды». Фото 1974 г. В трактовке фигур и ликов есть некоторое упрощение, огрубление форм. Однако художник, используя продуманные жесты рук, легкие наклоны и ракурсы фигур, сумел создать яркие и эмоциональные характеристики: обреченность Христа, хитрость Иуды, любопытство воинов.

находящимися в праздничном ряду иконостаса, в центральной его части. Их сюжеты как будто продолжают хронологический ряд событий, это — «Распятие», «Снятие со Креста» и «Положение во гроб». Значительное количество «страстных» сцен позволяет считать, что ее создатели намеренно усилили содержание не только повествовательными, но и назидательными мотивами. Подобный характер, как отмечают исследователи, приобретают многие произведения церковного искусства, предназначенные для храмов в новокрещенных землях. Стоит подчеркнуть, что столь продуманная тематическая программа стенописи и состава икон встречается в XVIII веке далеко не в каждом храме. Но в соборных храмах все же следовали старым традициям, а значит, все составляющие его оформления были частью общей идеи и программы.

Все свободные плоскости на сводах не имеют четких границ: ими являются ребра арок, линии пересечения сводов или ряд живописных облаков. Облака, изображенные в изобилии, окаймляют отдель-



Юго-восточный компартимент сводов. Изображения (против часовой стрелки): фрагмент Распятия с предстоящими Иоанном Богословом и Лонгином Сотником на фоне Иерусалима, сцены «Омовение ног», «Моление о чаше» и «Поцелуй Иуды». Фото 1974 г. Верхний ярус иконостаса частично перекрывает настенные изображения. Это может косвенно свидетельствовать о более раннем их создании по отношению к иконостасу.

ные сцены и композиции. Такая композиционная свобода усиливает барочную напряженность и динамику, о которой мы говорили, касаясь архитектуры собора. Она как бы размывает пространство верхней его части. Однако строго очерченные изображения северной и южной стен собирают пространство в единое целое, давая выход движению вверх. Организующим компонентом в росписях сводов являются также архитектурные мотивы, служащие фоном для многих сцен. Здесь и Иерусалим в сценах «Распятие» и «Вход в Иерусалим» с высокими зубчатыми башнями, широкими воротами и куполами, и более условные городские постройки. Встречаются и изображения, где архитектура напоминает древнерусские храмы с шатровыми колокольнями. Интерьеры представлены просторными палатами с колоннами, сводчатыми потолками, окнами с узорными решетками и полами, расчерченными ромбами. Сложные взаимоотношения прямых и кривых линий наблюдаем и в композициях столбов.

## Иконографическая программа росписи северной и южной стен

Центральными в стенописи Введенского собора стали темы восхваления Богоматери и Иисуса Христа — акафистные циклы. Они занимают северную и южную стены почти целиком. На северной стене — акафист Богородице, на южной — акафист Иисусу Сладчайшему. Последний встречается и в стенописи, и в иконописи исключительно редко<sup>7</sup>. Акафист (греч. — «неседальный») — род хвалебного церковного песнопения в честь Господа, Божией Матери или святого, исполняемого стоя и состоящего из 13 кондаков и 12 икосов, расположенных в определенном порядке. Кондак — краткая, в несколько строк, песнь в похвалу святого или праздника, следом поется икос. В икосах — более развернутое поэтическое жизнеописание, заканчивающееся т.н. воззванием со словами «Радуйся, Невесте Невестная» в акафисте Богоматери и «Иисусе, Сыне Божий, помилуй мя» — в акафисте Спасителю.

Широкое распространение акафистного типа изображения Богоматери как в иконописи, так и в стенописи начинается со второй половины XVII века. Связано это, прежде всего, с идеей «соборности», ставшей фактом общественного сознания после раскола Русской церкви. В стенописях богородичных храмов акафистный цикл становится обязательным. Порядок их расположения может быть разным. В чебоксарском соборе мастера выбрали построчный вариант, когда акафистные гимны следуют от алтарной преграды. Только в акафисте Богоматери частично, в изображениях второго и третьего ярусов сверху, изменена последовательность расположения кондаков и икосов. При рассмотрении акафистных сцен посетитель храма должен был двигаться от восточной части церкви и вновь возвращаться к алтарю.

В отличие от сводов композиции северной и южной стен разделены на прямоугольники: они отделены друг от друга четкой белой полосой и расположены в пять ярусов. Композиции верхних трех ярусов, пересеченные двумя окнами, имеют меньшие размеры, нижние — большие, расположены более свободно. Под каждой — двухстрочная надпись с начальными словами акафиста. Это напоминает миниатюры большой книги с подписью под ними.

Основную часть композиции северной стены собора составляет акафист Богородице. Он содержит тринадцать кондаков и двенадцать икосов, расположенных, как отмечалось, без строгой последовательности. Прославляемая в нем Богородица величается Нивой, Трапезой, Раем, Лучом умного солнца, Кадилом молитвы, Неувядаемым цветом, Утробой Божественного Воплощения, Камнем, напоившим пустыню, Огненным столбом, Процветшим жезлом, Нерушимой стеной, Манной небесной и многими другими образами.



Северная стена собора. Прорисовка клейм акафиста Богоматери, сделанная в 1974 г. московскими реставраторами. Основную часть стены во всю высоту занимают 25 клейм акафиста Пресвятой Богородице. В восточной ее части расположена большая композиция «Четвертый Вселенский собор», над ней — «Три Святителя — творцы литургии». В нижнем регистре стены — ниша с изображением св. Георгия Победоносца.

Историко-догматическое содержание акафиста Богородице распадается на две части: повествовательную, рассказывающую о событиях земной жизни Богоматери и детства Христа согласно каноническим Евангелиям и Протоевангелию Иакова (1—12-й икосы), и догматическую, касающуюся учения о Боговоплощении и спасении человеческого рода (13—24-й икосы). Имеются акафисты в честь Богородичных праздников, причем Рождеству Богородицы посвящено три акафиста, два акафиста Введению, по одному — Сретению, Успению, Покрову.

Богородичный акафистный цикл представлен во фресковой живописи таких выдающихся памятников, как церковь Ризоположения Московского Кремля (1643), собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде (1650), Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире, Успенского собора Троице-Сергиевой лавры (1686—1688), Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (1639—1650), церкви Дмитрия Солунского в Ярославле (1686), Покровского придела церкви Ильи Пророка в Ярославле (1697) и др.

Северная стена.  
Клейма  
акафиста Иисусу  
Сладчайшему.



Южная стена Введенского собора представляет живописные композиции акафиста Иисусу Сладчайшему, включающего также тринадцать кондаков и двенадцать икосов. Изображения, иллюстрирующие акафист Иисусу Сладчайшему, также снабжены подписями (кондаки и икосы). Изображения даны пятью ярусами по пять изображений в каждом. В этом акафисте выражаются благоговейный трепет и смирение христианина перед тайной пришествия в мир и воплощения Сына Божия, прославляется Его искупительный подвиг, Воскресение и Вознесение. Сознывая свою греховность, молящийся надеется на всепрощающую любовь и милосердие Христа Спасителя. Изображения также даны пятью ярусами.

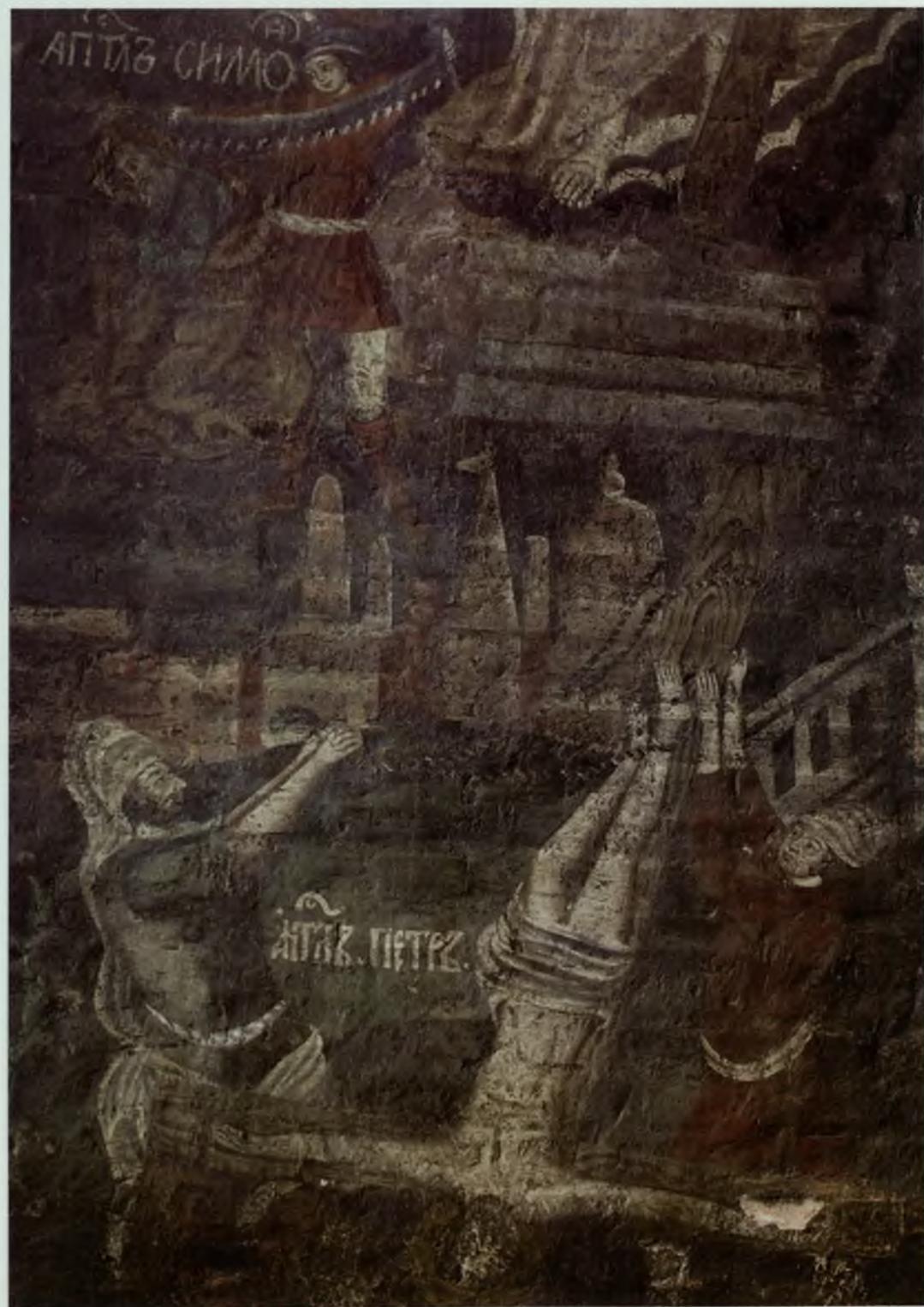
При этом масштабно выделенными оказываются композиции Четвертого Вселенского собора на северной стене и Пятого — на южной.

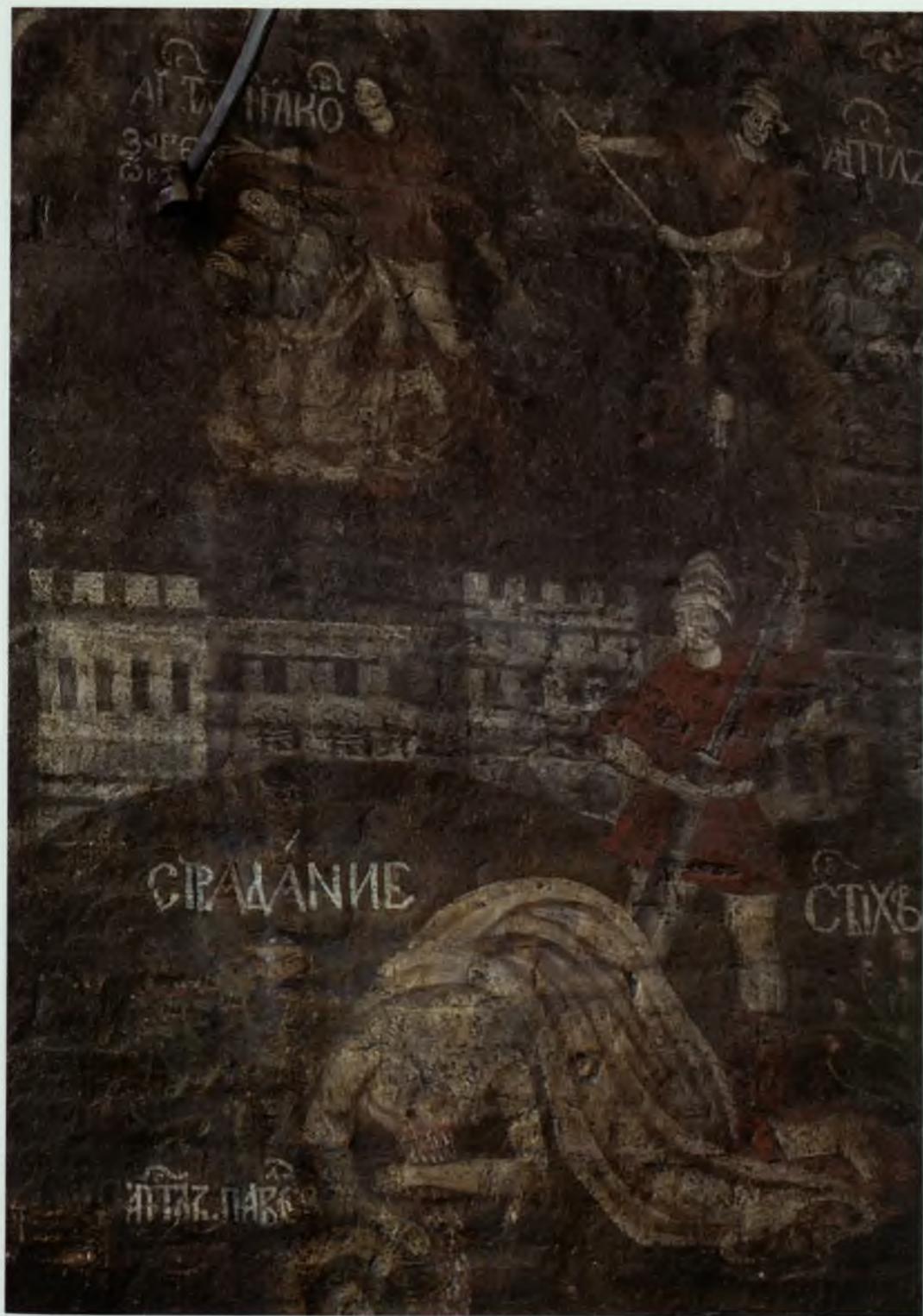


Акафист Богородице,  
кондак 12.  
Фрагмент северной  
стены с изображением Христа  
(«Раздрание рукописи»).

*На следующем развороте:*

Страдания свв. апостолов.  
Фрагмент  
росписи западной стены.





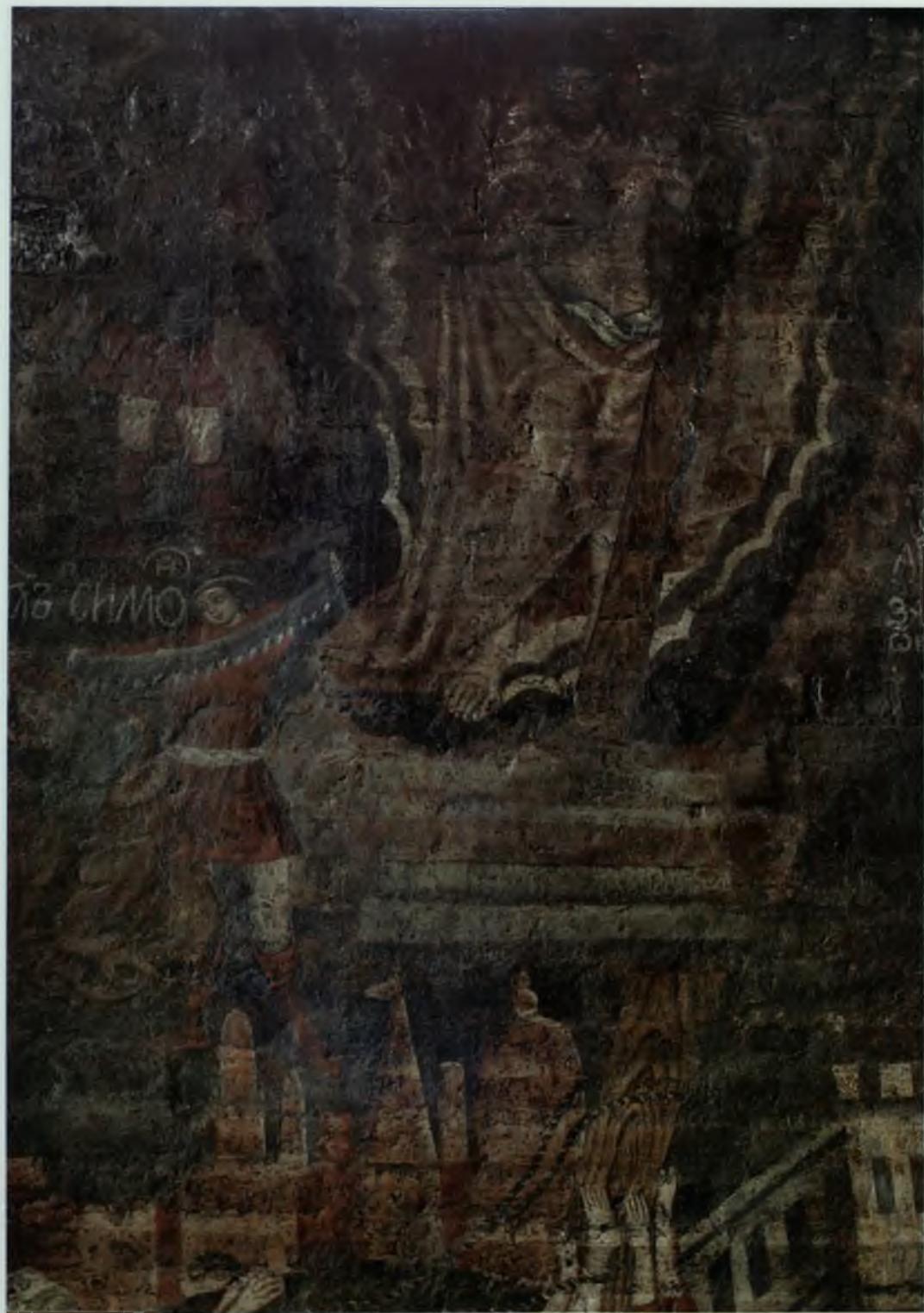
ΑΙ ΤΩ ΠΑΚΟ  
3 ΜΕ  
3 ΕΤ

ΑΤΤΑ

ΣΙΡΑΔΑΝΙΕ

ΣΤΙΧ

ΑΤΤΑ ΠΑΚΟ





Страдания свв. апостолов. Фрагмент композиции на западной стене.

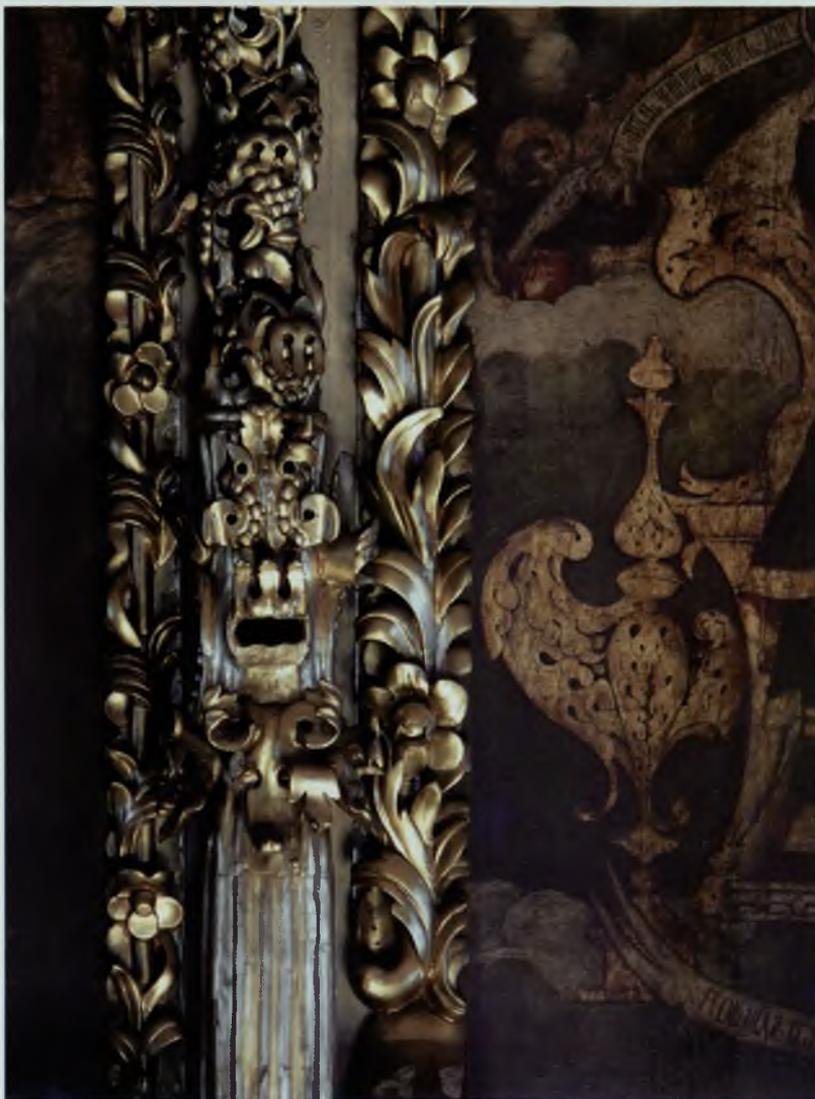
Центральный неф собора с видом на иконостас. На первом плане восточные столбы, нижняя часть которых украшена резными киотами.



Царские врата  
иконостаса  
главного храма.  
XVIII в.

Иконостас.  
Фрагмент резной  
рамы местного  
чина.

Иконостас.  
Фрагмент  
колонны и  
резной рамы  
пророческого  
чина.





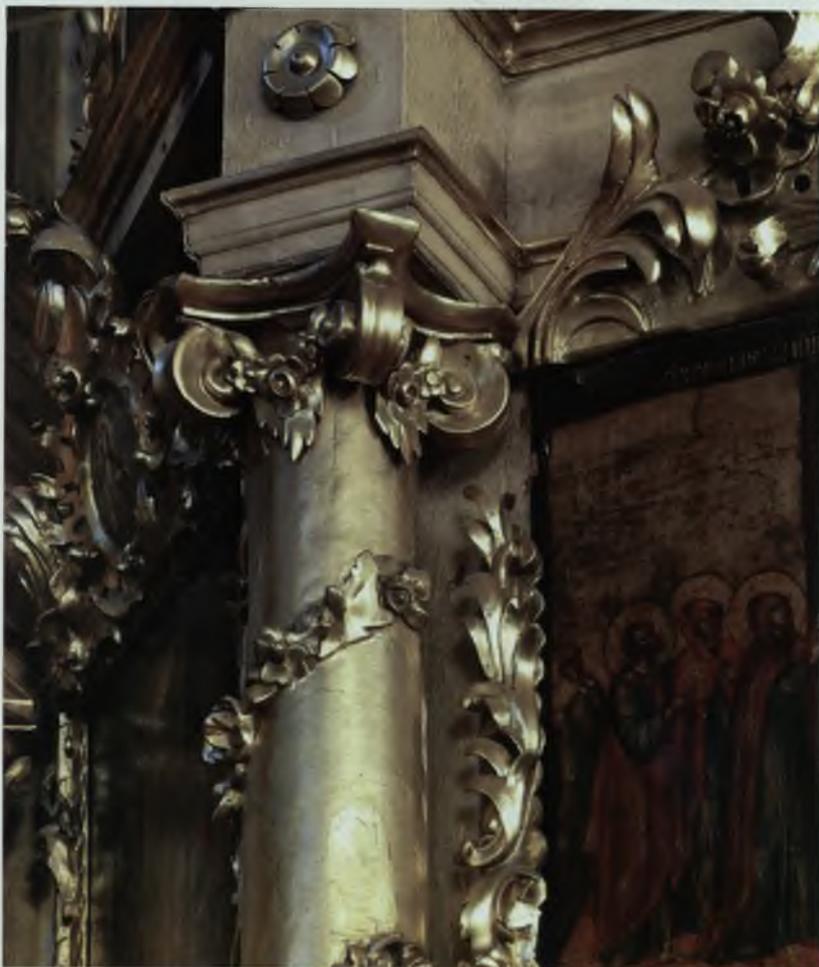
Иконостас.  
Фрагмент  
карниза первого  
яруса с резным  
медальоном.



Иконостас.  
Фрагмент  
колонны и  
резной рамы  
деисусного  
чина.

Иконостас.  
Фрагмент  
карниза первого  
яруса с резным  
медальоном.

Иконостас.  
Угловой фраг-  
мент с колонной  
и карнизом  
первого яруса.



Резной киот  
северо-западного  
столба. Фрагмент  
резного декора.  
XIX в.

Интерьер собора  
с видом на  
южные столбы.

Иконостас  
придела во имя  
Св. преподобного  
Алексия,  
человека Божия.  
Конец XX в.

Иконостас  
придела  
Св. преподобного  
Сергия  
Радонежского.  
Конец XX в.







Спас Нерукотворный.  
Конец XIX – начало XX в. На  
этом месте до начала XX в.  
находилась икона,  
пожертвованная митрополитом  
Казанским Тихоном III  
в 1701 г. Икона врезана в икону  
большого размера XVIII в.  
с изображением предстоящих  
святителя Гурия  
и священномученика  
Тихона и двенадцати клейм  
с праздниками. Икона  
находится в местном ряду.

Св. Тихон. Фрагмент  
иконы Спаса Нерукотворного  
местного чина.







Храмовая икона местного чина. «Введение Богородицы во храм». XVIII в.

«Непорочные девы иудейские» со светильниками в руках. Фрагмент храмовой иконы.

«Введение Богородицы во храм». Фрагмент храмовой иконы.





Св. пророк Малахия.  
Северная дверь алтаря. XVIII в.  
Святой пророк Малахия — последний  
из известных ветхозаветных пророков,  
почему святые отцы  
называют его «печатью пророков».  
Явился поборником веры,  
соблюдения закона и благочестия.

Фрагмент росписи северной стены. Композиция «Четвертый Вселенский собор». Фото 1974 г. В центре изображен император Маркиан, по сторонам от него — епископы.



Они также несут на себе мысль о Единой церкви, обозначая актуальнейшие для того времени темы. Расположенные на восточных оконечностях стен, они дополнены композициями «Три святителя — творцы литургии» и «Деисус» с предстоящими Константином и Владимиром.

## Западная стена

Западная стена разделена на два регистра — верхний и нижний. Первый начинается на уровне хор и нижней грани окон верхнего света и представляет во всю ширину стены тему «Откровения святого Иоанна Богослова». Нижний разделен по оси входной двери еще на две равные части: в северной половине изображен традиционный для западной стены «Страшный суд», а в южной — «Страдания свя-

тых апостолов». «Откровение» состоит из восьми сцен, расположенных по две (одна над другой) между оконными проемами. Каждый из нижних регистров представляет поле, где совершенно свободно, без всяких границ расположены сюжеты — иллюстрации названных текстов, не связанные друг с другом.

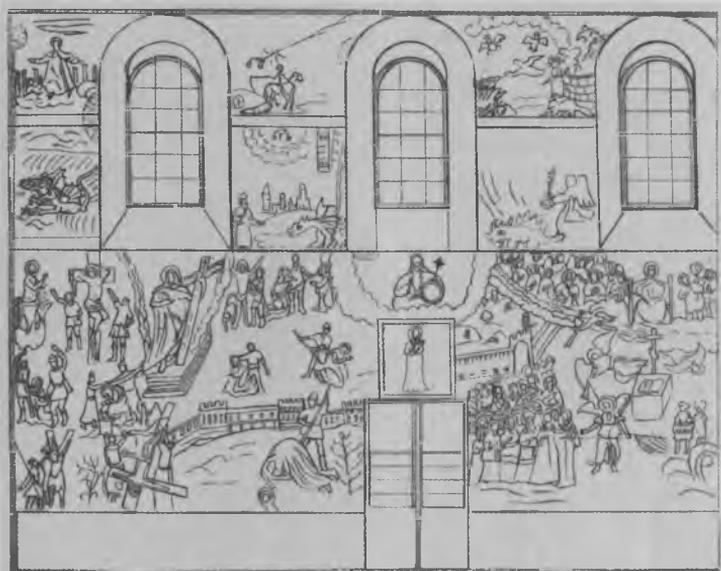
«Откровения апостола Иоанна Богослова», или «Апокалипсис» — последняя книга Нового Завета. Ее содержание составляют пророчества и видения будущего, открывающиеся Иоанну через Бога. Сцены не многофигурны, а напротив, очень лаконичны. Но в них больше, чем во всех росписях храма, символики и иносказания. Образы грядущих бедствий — голода, болезней, войн — воплощены в виде многоглавых драконов, чудовищ и зверей, с которыми вступают в борьбу небесные силы. Стены Вавилона, изображенные в одной из сцен, символизируют вместилище греховных помыслов человека.

«Страшный суд» представляет собственно момент судного дня со сценой воскресения всего человечества, когда грешники будут отправлены на вечные муки, спасенные же последуют в «небесный Иерусалим». Здесь мы видим уже грандиозную многофигурную композицию, центром которой являются Бог Отец, восседающий на троне (он изображен в верхней части), и в геометрическом центре композиции Престол уготованный (Этимасия) — главная принадлежность православного храма и собственно храм Божий. Престол представляет собой четырехугольный стол, на котором антиминс, Евангелие и напрестольный Крест. Вокруг Престола ангелы. Верхняя часть композиции, ограниченная волнистыми линиями облаков, олицетворяет собой Церковь Небесную, где вокруг Саваофа — Небесные силы, трубящие ангелы и апостолы. В левой части композиции — Град Иерусалим небесный и праведники, в правой — Геенна огненная, символ ада, и грешники в объятии дьявола. Все изображения каноничны.

Сцены «Страшного суда» не случайно заняли в системе росписей с XVII века важное место. Трагический для Русской церкви раскол потребовал напомнить людям о грядущем Суде. Вопрос привлечения людей в лоно церкви стоял очень остро и на чувашской земле, где христианизация населения шла очень непросто.

В нижней южной части собора стены, как уже говорилось, изображены «Страдания святых апостолов». В стенописи чебоксарского собора включены сцены мученической кончины всех двенадцати учеников Христа. Выделены на переднем плане апостолы Андрей, Петр и Павел. Так, апостол Андрей был распят на кресте, привязанный за руки и за ноги, и с креста продолжал поучать народ, убеждая терпеть временные страдания, потому что никакое мучение ничего не стоит в сравнении с небесным воздаянием. Тогда правитель от страха перед людьми повелел снять апостола с креста, но по воле Божией никто не мог отвязать его. Святой Андрей при этом громко воскликнул: «Господи Иисусе Христе! Не попусти мне быть снятым

Западная стена собора.  
Прорисовка композиций «Откровение Иоанна Богослова», «Страдания святых апостолов», «Страшный суд», сделанная в 1974 г. московскими реставраторами (без правой крайней части стены).



со креста, на котором я повешен за имя Твое...». Когда он говорил это, небесный свет сиял вокруг святого апостола, пока тот не отошел к Господу.

Мученической была и смерть Петра и Павла — первоверховных апостолов. В 67 году в Риме во время жестоких гонений на христиан со стороны императора Нерона апостол Петр был распят вниз головой на кресте, а апостол Павел — обезглавлен мечом.

Таким образом, содержание западной стены Введенского собора несет назидательный характер. Здесь развернуты картины конца света, но и указаны пути спасения через пример апостольской жизни.

## Столбы. Иконография и композиция росписи

Четыре круглых столба на кубическом основании занимают значительную часть пространства и в какой-то мере организуют его. На столбах размещены, на каждой из сторон света, в три ряда крупные фигуры святых: ветхозаветные пророки и мученики Христовы, а также святые Гурий, Герман и Варсонофий, просветители Казанской и Чувашской земли, св. царевич Димитрий, чья иконография со сценами убиения, как считается, была составлена именно в Чебоксарах<sup>8</sup>. Таким образом, в сюжетной программе росписей важное место занимает местный компонент. Композиция изображений несложна, вертикальна, статична и уравновешенна. Фигуры изображены поочередно на сером и оранжевом фоне и увенчаны декоративной аркой сложной конфигурации, которые вносят динамику, характеризую, по выражению А.И. Некрасова, приближение барокко.

Северо-восточный столб. Св. мученик Мина. Фото 1974 г.

Изображенные на гладком цветном фоне, фигуры святых монументальны.

Их одеяния и атрибутика несут максимум информации. Святой мученик Мина изображен воином с мечом в одной руке и крестом — символом мученической смерти — в другой.



Манера, в какой написаны святые, близка к росписям на стенах и сводах. Это тяжеловесные фигуры с большими руками и ногами. Художники следовали каноническим прописям и точно воспроизводили одежду и атрибуты святых. Так, св. Димитрий изображен в затканной цветами царской одежде, с пальмовой ветвью и ножом в руках — его традиционными атрибутами, св. Модест — в митре и богато украшенной священнической одежде, с набедренником, в кресчатом омофоре и с посохом. Святые мученики — с крестами в руке, воины — с мечом и в латах. Необходимо отметить схожесть последних с нарядными, богато декорированными фигурами в настенном письме Ярославля и Костромы, вслед за которыми эти тенденции восприняли все иконописные школы Поволжья. Интересны

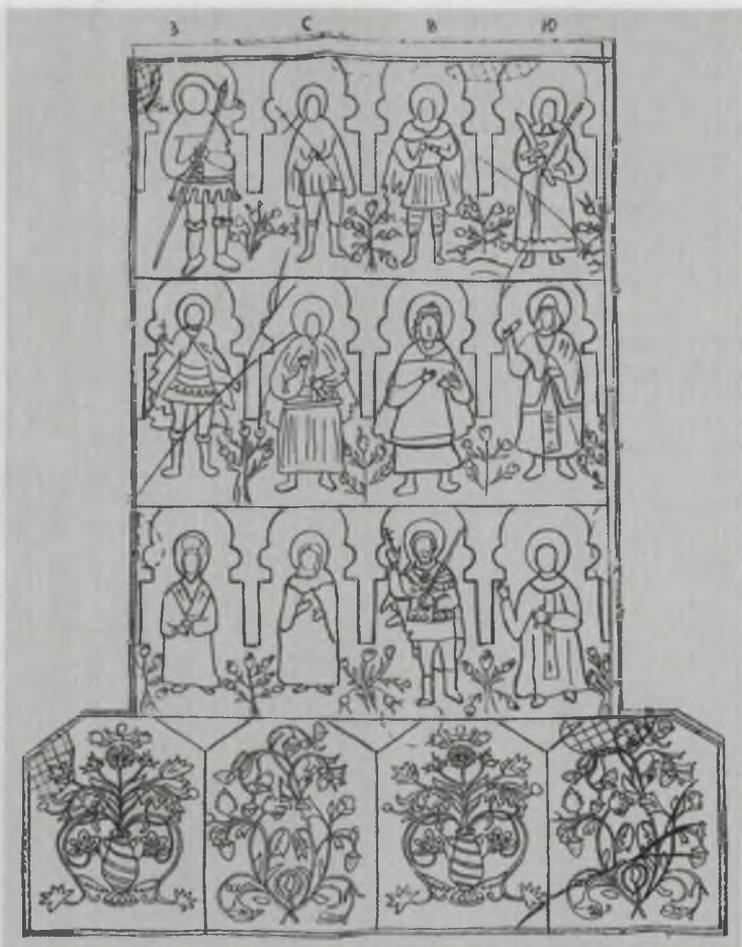
Северо-восточный столб.  
Св. царевич Димитрий.  
Фото 1974 г.  
Димитрий царевич, сын  
царя Ивана Васильевича  
Грозного, убитый  
в Угличе 15 мая 1591 года.  
Празднование памяти  
установлено после  
перенесения мощей  
в Москву в 1606 году.  
По преданию,  
первый иконописный  
образ святого был  
написан в Чебоксарах  
по заказу  
Марии Шестовой,  
сосланной сюда  
Борисом Годуновым.



и растительные мотивы «земли» — нижней части композиций. Упрощенные изображения тюльпанов, чертополохов и пышных кустов с мелкими цветами достаточно реалистичны.

Крупные растительные элементы на цоколях столбов очень массивны и придают монументальность интерьеру. Они менее натуралистичны, чем на позах святых. Наоборот, чрезмерно стилизованы и декоративны. В XIX столетии цоколи столбов собора с трех сторон — северной, южной и восточной — закрыты высокими резными позолоченными киотами. Поэтому в настоящее время растительный орнамент виден только со стороны алтарной стены. Причем навершия киотов, сделанные наподобие церковной крыши с куполами и крестами, частично закрывают изображения святых первого яруса.

Северо-запад-  
ный столб.  
Развертка.  
Прорисовка  
композиций,  
сделанная  
в 1974 г.  
Подобное  
оформление  
настоенных  
единоличных  
изображений  
находим  
в Троицком  
соборе Макарье-  
ва монастыря,  
построенного,  
как мы уже  
отмечали,  
в то же время.



Иконографический состав стенописи и композиционное построение сюжетов, по всей видимости, сохранились в первоначальном виде. Об этом свидетельствуют архивные документы разного времени, где упоминается лишь их поновление.

### Художественный язык стенописи

В художественном отношении стенопись выглядит весьма архаично и примитивно. Она заметно отличается от икон, написанных искусно, которые находятся в иконостасе. Детали их разработаны тщательно, есть красота в пластике. В стенописи же рисунок и пропорции фигур становятся грубее, тяжеловеснее, детали укрупняются. В облике персонажей мало от идеального образа святых более раннего времени, но и новаторских, реалистического характера исканий, присущих Новому времени, тоже немного. Изображение фигур отмече-

но угловатой статикой, тяжеловесностью, плоскостностью, они далеко не бесплотны. Черты их лица написаны крупно и выразительно, руки и ступни ног поражают своими размерами. В фигурах, даже совсем неподвижных, есть удивительное ощущение жизни и правды. Художники привнесли в работу свое «народное» понимание искусства. Они не боятся многофигурных композиций, упрощенные формы всех изображений исключают мелочность и тонкость письма, которое выполнено широкими плотными мазками без изображения мелких деталей. При этом некоторые сцены очень динамичны, фигуры изображены в действии и даже в разнообразных ракурсах. Эта динамика характерна для многих композиций сводов. Манера во многом соответствует характеристике примитивной, «народной», живописи, приверженной к жизненной достоверности. Отсюда и содержание, почти лишенное сложной богословской символики. Однако в целом росписи органично вошли в ансамбль собора и несут в себе все качества монументального искусства.

В краеведческой литературе бытует мнение, что стенопись выполнена чувашскими мастерами. На это наталкивает трактовка лиц некоторых персонажей, напоминающих тюркский этнографический тип, характерный для определенной части чувашей. Это особенно заметно в женских образах, изображенных в сценах акафиста. Можно предположить, что эта характерная особенность присутствовала в росписях изначально, так как под руководством приезжих мастеров могли работать и местные. Такая обширная по объему и замыслу стенопись, каковой является чебоксарская, не могла быть выполнена только приезжей артелью. Поздние поновления, вероятно, также проводились не без помощи местных художников, тем более, что в XIX столетии они уже упоминаются в архивных документах. С другой стороны, в это время они представляют уже достаточно высокий уровень мастерства и их иконы никак нельзя отнести к «народной» живописи, какая присутствует в рассматриваемых настенных образах. Поэтому можно говорить о том, что в XVIII веке в росписях Введенского собора чебоксарцы принимали участие действительно лишь как помощники. Отсутствие мастерства и опыта в монументальных работах очевидно.

Можно также заметить, что во внешнем облике персонажей есть и другие типы — с крупными «южными» чертами лиц. Аналогичные человеческие типы находим в росписях и иконописи некоторых школ Поволжья, конкретнее — кашинской. Тверская живописная школа, сформированная еще на рубеже XIII—XIV веков, — одна из самобытных школ древнерусской живописи. Она характеризуется особой внутренней экспрессией. Но со временем меняются художественные принципы, они все более тяготеют теперь к народному искусству. Особенно сильна эта линия в древней вотчине Твери — Кашине. Кашинская школа иконописи в поздний период — в XVIII веке — дает удивительные образцы, близкие к образам стенной росписи чебоксарского Введенского собора.

Фрагмент композиции «Крещение Господне. Богоявление» на центральном своде. Фото 1974 г.



Изображения становятся более декоративными, формы — более плоскостными, но внутренний драматизм сохраняется. Так, в сцене «Омовение ног» и других сценах на восточном своде чебоксарского собора образы святых апостолов по манере и стилю, типу ликов близки именно к кашинским иконам. Это не обязательно свидетельствует о том, что здесь работала артель из Кашина. Общие черты искусства мастеров Поволжья складывались под влиянием искусства западных стран, в первую очередь Украины. Новые тенденции проникали в провинцию через Москву — центральную русскую школу этого времени. Подтверждением тому является, например, сюжет «Коронование Богоматери», изображенный на западном своде центрального нефа.

Предположение, что в росписи стен собора принимали участие местные мастера, позднее и поновляли их, правомерно и исходит из того, что в разных композициях можно заметить и различный уровень исполнения. По мастерству исполнения можно выделить сцены Вселенских соборов. Они отличаются лучше организованной плоскостью, гармонично организованными группами действующих лиц. Более точны пропорции фигур, мягче обрисованы лики, красиво выписан орнамент одежд, детали архитектуры. В них четко выделен центр, есть почти симметричная уравновешенность групп.

Если говорить о клеймах акафиста Богородице и Иисусу, то в них, как и в композициях сводов, много внутренней динамики. Мастер как будто дал волю своему темпераменту. Смело (пусть даже не всегда правильно) очерчивает он фигуры людей и животных, делает их то короткими, то удлиненными, в зависимости от месторасположения. Жестикующая их часто очень энергична, повороты резки.

Много наблюдательности в изображении пейзажного фона. Здесь

Фрагмент композиции «Воскресение Христово. Сошествие во аде» на западном своде. Фото 1974 г.



исчезли традиционные для иконописи горки с лещадками, зато появилась холмистая земля, волнующееся море, пышные деревья и цветы. Но, что очень важно, мастер понимает пространство так, как понимали его древнерусские иконописцы. В изображениях важно только то, что происходит на первом плане. Он закрывает горизонт то архитектурными постройками, то холмом, то деревом, сохраняет плоскость стены, как это делали до него много столетий.

Что касается колористического решения стенописи, то оно продиктовано и монументальностью внутреннего пространства, и примитивностью исполнения. Сдержанные глухие тона, которые приобрели со временем благородный налет прошедших веков, построены на красно-коричневых, охристых и зеленоватых цветах. Это характерно для всей провинциальной живописи Средней Руси, которая тяготела к простоте в выборе красок. Однако общий темный колорит объединяет все пространство собора, и росписи служат великолепным фоном для резного позолоченного иконостаса и киотов. Свет, поступающий в храм из окон северной, южной и западной стен, неплохо освещает настенные росписи и позолоченный иконостас, который, бликуя и играя барочными пышными деталями, делается главным организующим компонентом интерьера.

Вопрос о датировке памятника всегда один из самых сложных и неясных. Первоначальная живопись Введенского собора не выходит за рамки искусства XVII столетия. И по содержанию она традиционна, и по внешним признакам архаична и восходит даже к его первой половине или середине. Однако качество исполнения стенописи, а главное, техника и материал говорят о более позднем ее создании, скорее всего, в первой половине XVIII века.

Фрагмент иконы  
«Преображение  
Господне»  
иконописной школы  
г. Кашина  
Тверской губернии.  
Манера письма  
очень близка  
к росписям Введен-  
ского собора.

Фрагмент  
композиции  
«Омовение ног»  
на восточном  
своде.  
Фото 1974 г.



В ходе нашего исследования была предпринята попытка атрибуции росписей, то есть датировки и определения их происхождения. В соборной летописи говорится, что вскоре после освящения храма стал решаться вопрос о росписи стен и сводов. Казанской духовной консисторией было предписано расписать их сюжетами из Нового Завета<sup>9</sup>. Однако это данные XIX века, и они не называют нам не только времени создания росписей, имен мастеров, расписывавших собор, или их происхождение, но и конкретных источников, откуда эти сведения почерпнуты. Впервые росписи упоминаются в ведомости Введенского собора за 1839 год, где говорится, что «внутри по стенам греческой работы писание; но писание несколько обветшало, а в некоторых местах частично повредилось»<sup>10</sup>. Таким образом, в начале XIX столетия росписи стен были ветхими. Необходимо отметить, что они сохранились лишь в главном храме. В алтаре видим гораздо более позднюю, начала XX века, масляную живопись, так же, как и на оконных откосах нижнего яруса.

### Техника исполнения стенописи

Изменения, происходящие в искусстве этого периода под влиянием искусства Западной Европы, дошли и до поволжских городов. В живописи сочетаются не только стилевые особенности древнерусского и западноевропейского искусства, но и две техники — тем-



перная и масляная. Во Введенском соборе сохранилась живопись, созданная в смешанной технике с применением масла, что характерно для XVIII века<sup>11</sup>.

В рукописи А.И. Некрасова стенопись Введенского собора коротко охарактеризована и поставлена в ряд созданий, предшествовавших барокко — «росписи собора, несомненно, Петровской эпохи». Ученый осторожно высказал сомнение в одновременности создания всех росписей, что подтверждается даже при визуальном знакомстве с ними. Тем не менее, предположение Некрасова о принадлежности росписи к началу XVIII века верно. Это подтверждается фактом, сохранившимся в архивных документах. В начале XIX века со всей остротой встал вопрос о реставрации стеной живописи собора. В 1844 году в главном холодном храме начались ремонтные работы, во время которых были повреждены росписи колонн, потребовавшие реставрации<sup>12</sup>. Однако это была действительно только реставрация. Замены старой живописи на новую не было. В 1887 году протоиерей Введенского собора пишет в отчете о церкви: «Стены главного храма расписаны иконописным письмом. Записей на стенах о времени расписания церкви нет. Церковь расписана вся»<sup>13</sup>. Он не мог бы не знать о новых росписях, производившихся сорок лет назад.

В начале XX столетия, в 1904 году, в соборе снова начались большие ремонтные и реставрационные работы, средства на которые были

частично выделены из епархиальной казны. Дело дошло и до настенных росписей. В Санкт-Петербургскую Императорскую археологическую комиссию поступает прошение из Казанской духовной консистории от 20 декабря 1912 года, в котором говорится, что церковный староста и прихожане Введенского собора г. Чебоксары обратились к Казанскому епархиальному начальству с просьбой. «Одно теперь только не красит наш храм, — писали они, — это старинная сплошная живопись на стенах, колоннах и сводах, от времени местами облупившаяся, местами выцветшая или совершенно почти стертая и, кроме того, сплошь вся почерневшая; через это внутренний вид храма от стен является как бы мрачным и суровым. Привести же самую живопись в первоначальный вид не представляется возможным: как отчасти в выполнении ея первобытного содержания в подборе красок и тех приемов писания, изъятых из употребления в нынешнее время; так что, если бы это и удалось сделать, то на это потребуется очень крупная затрата средств, которыми наш храм не располагает. Чтобы придать приличный вид внутренности храма, а также колонн и сводов, возможно только таким образом: отвалившуюся и отставшую от стен штукатурку воспроизвести вновь, окрасить сплошь колерной масляной краской, по которой затем в некоторых местах и написать новую живопись, что нам, прихожанам, весьма желательно». На это прошение поступает ответ, датированный 9 января 1913 года за № 20597: «Императорская Археологическая Комиссия имеет честь уведомить Консисторию, что замена существующей стеной росписи в Чебоксарском Введенском соборе новою ни под каким видом разрешена быть не может, так как она представляет весьма ценный памятник старины. Исправление этой стенописи весьма желательно, но для разрешения оного совершенно необходимо представить в Комиссию обстоятельное заключение опытного иконописца-реставратора, например братьев Чириковых»<sup>14</sup>. Таким образом, по предписанию Святейшего синода настенные росписи были не тронуты.

В советский период Введенский собор долгие годы не ремонтировался и не изучался. Только в 1971—1974 годах, по инициативе Общества охраны памятников истории культуры, он стал предметом исследований и работы большой группы московских реставраторов. Реставрацию стенописи провела бригада художников-реставраторов под руководством Т.Б. Яковлевой. Они составили «Отчет о проведении реставрационных работ в интерьере Введенского собора г. Чебоксары» (памятник культуры XVII века республиканского значения, с 1993 года — федерального значения), где зафиксировали результаты замеров, обследования красочного слоя и грунта стен, сводов и столпов, определили иконографию, составили фотоальбомы и другие документы о своей работе. О дате и авторстве росписей они также ничего не пишут, только отмечают, что «росписи собора по своему характеру относятся к началу XVII века».

Группа московских реставраторов, о которой идет речь, была, вероятно, коллективом, сложившимся стихийно, для сезонной работы. К этому выводу приводит сохранившееся трудовое соглашение, составленное и подписанное с одной стороны Т. Яковлевой, а с другой — заведующим отделом Министерства культуры ЧАССР В. Гернер. В нем не упоминается учреждение, уполномочившее их на реставрацию.

Главной задачей бригады было укрепление живописи и приведение памятника в достойный вид. Надо отдать должное этим специалистам. Они провели грандиозную работу по укреплению грунта и живописи в храме. Но недостающие фрагменты живописи они дописали сами, не отметив этого в отчете. Об этом поведал инженер-строитель, резчик по дереву Ю.Д. Аксенов, работавший в соборе вместе с московскими реставраторами над поновлением иконостаса. Вставки сделаны масляной живописью в стиле росписей собора. И при визуальном обследовании это практически невозможно заметить.

Атрибуция этого памятника была усложнена именно тем, что реставраторы в своем отчете писали о том, что укреплена или открыта старая живопись, не упоминая о фресках. Тем не менее, нами была предпринята попытка проверить наличие под верхним слоем живописи более ранних слоев. Анализ красочного слоя сделали специалисты химической лаборатории строительного факультета Чувашского государственного университета. На пробу были взяты небольшие кусочки живописи с грунтом пяти разных участков: западной стены и столбов. Использовались разные методы исследования: оптическая микроскопия, люминисцентная микроскопия, анализ образцов на содержание металла, инфракрасная спектроскопия и рентген-анализ.

Общим свойством всех образцов была их многослойная структура в 4—5 слоев живописи. Три верхних слоя не обследовались. Их проверили только способом прокаливания. Оказалось, что в них, как и должно было быть, много органики — пленкообразующего вещества, то есть это были слои масляной живописи. Мы оставим их пока без внимания. Нижний первоначальный слой имеет совсем другой состав. Он практически не содержит органических веществ. После прокаливания и удаления углекислоты ( $\text{CO}_2$ ) остается только 3% органики, то есть можно говорить о наличии остатков фрески.

Что касается грунта, то это известковая обмазка высокого качества, в ней нет мела. Он положен тонким слоем, через который виден рельеф кирпичной кладки. Но по своей структуре грунт очень рыхлый, «выветренный». Это может означать, что писали по сырой штукатурке — охрение без связующего проникло глубоко в структуру грунта.

Первый образец был взят в верхней части западной стены с изображения крыла ангела красного цвета. И здесь была обнаружена ртуть, которая, как известно, содержится в киновари. Ее содержание —

12—18% органики, тогда как во всех образцах — 2—3%. То есть первый слой живописи тоже был красного цвета и, вероятнее всего, того же содержания. Второй исследуемый образец находился на западной стене — на изображении Престола цвета охры красного оттенка. В его состав входят хром, железо, марганец, каолин.

С той же западной стены взята проба с крыла ангела серого цвета. В его составе найдены титан, никель, магний до 3—6%.

Остальные две пробы — с нижней части столбов. Первая — с юго-западного, с изображения бело-желтого стебля цветка, украшающего цоколь. В нем оказалось наличие 30% цинка, 20% свинца, 12—20 % хрома. Наличие свинца и цинка объясняется, видимо, тем, что это была нижняя, а потому самая уязвимая часть столба. Темперная живопись могла быть практически стерта, а цинк и свинец принадлежат более поздним слоям живописи разного времени. То же самое наблюдается в пятой пробе с северо-восточного столба в исследуемом материале красно-охристого цвета. След органики обнаружен только по люминисцентному анализу.

Таким образом, можно говорить о существовании под поздними слоями краски фресковой живописи. Возможно, она относится к XVII столетию и почти одновременна с архитектурой. Предположительно, главный собор города не мог стоять долго неукрашенным. Однако трудно утверждать, что она сохранилась повсеместно, и определить уровень ее сохранности. Сюжеты и композиции сегодняшней стенописи, скорее всего, повторяют первоначальную.

Существующий слой живописи представляет собой смешанную технику, составленную из эмульсионных и масляных составляющих, характерных для XVIII столетия. Несколько слоев записей, о которых пишут московские реставраторы, лежат местами на поверхностях, где слой живописи был утрачен или поврежден. Стиль и манера исполнения близки к народной линии искусства и принадлежат кисти мастеров Верхневолжья. Они совпадают по характеру образов, решению форм и деталей архитектуры, интерьера, пейзажа и одежды.

Первый слой живописи, созданной неизвестными мастерами, вряд ли когда-нибудь будет раскрыт. Но и поздние слои стенописи представляются сегодня бесценными по своей исторической и художественной значимости. А.И. Некрасов, характеризуя стенопись чебоксарского собора, пишет о ней, как о «любопытном образце монументального стиля, перебрасывающего мост между древним и новым искусством».

Утверждение, что стенная живопись собора была переписана полностью в середине XIX столетия, встречающееся в литературе, неверно. В документах есть запись 1852 года о том, что казанский мещанин Афанасий Фадеев получил «за промывку в холодном храме стен серебром 25 руб.». Это свидетельствует о хорошем состоянии стенописи, хотя поправки могли быть внесены после ее промывки.

Сохранению стенописи Введенского собора мы обязаны притчу и прихожанам собора, а также политике Священнейшего синода, всегда стоявшего за сохранение памятников старины. Образец поволжской провинциальной монументальной живописи, адаптации канонических сюжетов к местным условиям и своеобразной трактовки образов, является той яркой чертой, которая позволяет считать этот памятник хоть и традиционным, но уникальным среди других памятников монументального искусства России.

### Примечания

<sup>1</sup> Сохранились фрагменты поздней (XVIII—XX вв.) масляной и фресковой живописи в соборах Троицкого мужского и Спасо-Преображенского женского монастырей, Успенской и Воскресенской церквей в Чебоксарах. В настоящее время их фрагменты расчищены.

<sup>2</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 3.

<sup>3</sup> *Богословский Г.* Краткий исторический очерк Казанской епархии с приложением биографических сведений о Казанских архипастырях. — Казань, 1892.

<sup>4</sup> *Комашко Н.И.* Русская икона XVIII века. — М.: Агей Томеш, 2006. — С.14.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> *Брюсова В.Г.* Указ. соч. — С. 22.

<sup>7</sup> Возникновение акафиста Богородице связывают с защитой Константинополя в 626 г. от варваров. Церковная легенда сообщает, что народ, бывший свидетелем чуда от иконы Богородицы, приведшего к уничтожению многочисленных врагов, «воспел гимн Богородице, бодрственно стоя в храме целую ночь». Гимн этот стал называться «неседальным», т. е. акафистом. Канонический текст акафиста формировался в течение нескольких столетий. В числе авторов гимна называют имя Романа Сладкопевца. Первоначально акафист исполнялся только во Влахерском храме Константинополя. С IX в. текст акафиста был внесен в общецерковный устав в качестве составной части богослужения субботы пятой седмицы Великого поста. На Руси акафистный текст распространялся в разных рукописных сборниках. Первое печатное издание акафиста вышло в Москве в начале XVII в.

Ранний список акафиста Иисусу Сладчайшему датируется XIII в.; славянский перевод осуществлен в XIV в., автор гимна неизвестен. Существует гипотеза, что создание акафиста Иисусу Сладчайшему связано с афонским монашеством конца XIII — начала XIV в.

<sup>8</sup> *Сапунов Б.В.* Неопубликованный памятник станковой живописи с изображением Угличской драмы 1591 г. (Этюд по истории парсунного письма) // От Средневековья к Новому времени. Материалы и исследования по русскому искусству XVIII — первой половины XIX века. — М.: Наука, 1984. — С. 149—162.

<sup>9</sup> НА ЧГИГН. Отд. I. Ед. хр. 552. № 6351.

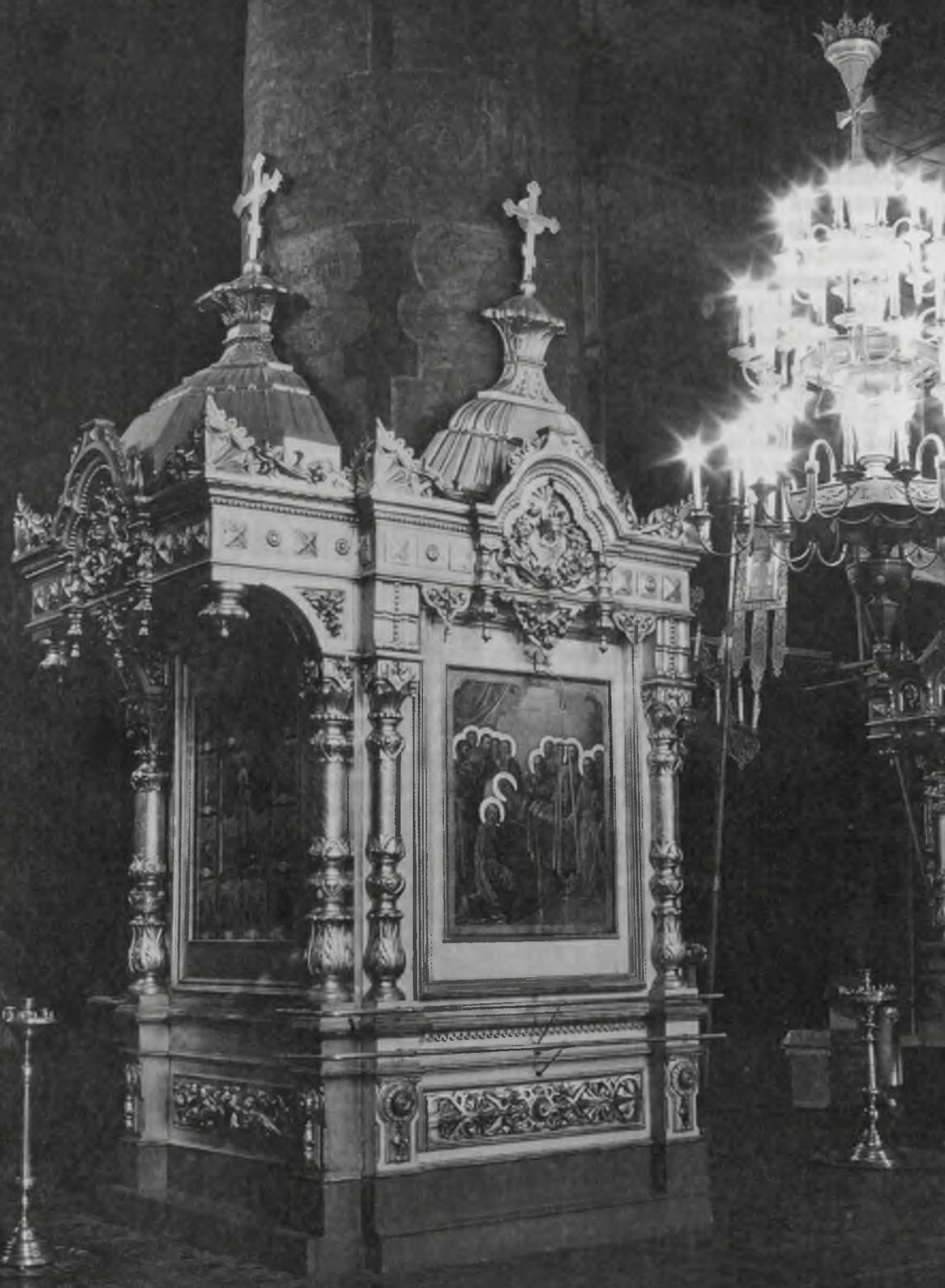
<sup>10</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 98—100.

<sup>11</sup> Почти все современные авторы, писавшие о росписи собора, ошибочно называют их фресками. Например, *Карлинов И.Н.* Введенский кафедральный собор в Чебоксарах // Журнал Московской патриархии. — М., 1977. — С.15; *Браславский Л.Ю.* Православные храмы Чувашии. — Чебоксары, 1995. — С.89.

<sup>12</sup> НА ЧГИГН. Отд. I. Ед. хр. 200. № 5620.

<sup>13</sup> НА ИИМК. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 1992. № 351.

<sup>14</sup> ИИМК. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 1992. № 351.





## Глава III

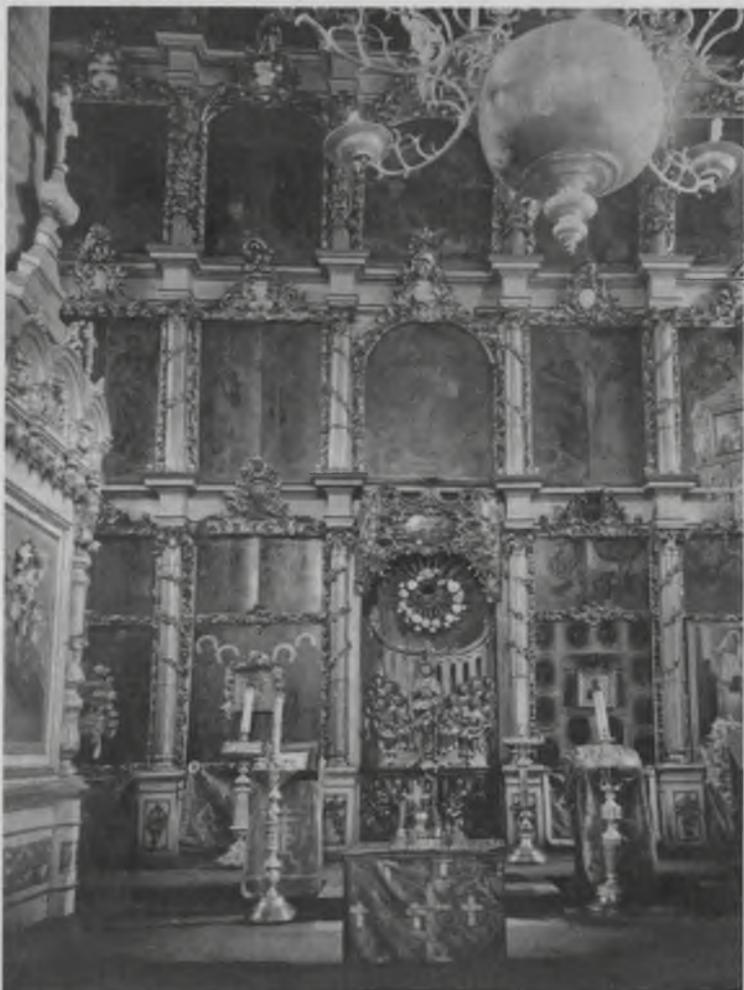
### ИКОНОСТАСЫ И РЕЗНЫЕ КИОТЫ

**И**коностас — многоярусная преграда, отделяющая алтарь — «святая святых» — от остального пространства храма. Древняя многоярусная структура иконостаса получила в России XVIII века особую высоту и сложность в конструкции. Это время строительства большого числа храмов на чувашской земле. Начиная с XVI века постепенно менялось и внутреннее пространство российских церквей. Алтарной преградой становится восточная стена с проемами для Царских врат и дьяконских дверей. К ней приставляют высокий резной иконостас, который состоит из нескольких рядов икон. Именно таким является иконостас Введенского собора.

В середине XVIII столетия, когда был поставлен ныне существующий в главном храме высокий иконостас, в искусстве России утвердился барочный стиль. Он привнес во все виды искусства нарядность и пышность форм и позволил широко использовать ордерные формы — колонны и полуколонны с капителями, пилястры, широкие карнизы, на которых можно было расположить круглую и рельефную скульптуру. По всем ярусам иконостас был обильно украшен растительным орнаментом, покрывавшим практически все плоскости и объемы. В наиболее богато оформленных церквях иконостас имел множество резных деталей и Распятие, увенчивающее обычно его верхнюю часть. Несколько рядов четко прочитываемой конструкции иконостаса были насыщены скульптурными фигурами ангелов и херувимов, а иногда и избранных святых. Резные образы дополняли и без того насыщенное богословское и художественное содержание алтарной стены, придавая барочному иконостасу богатство и блеск.

На территории Казанской епархии XVIII и XIX столетия стали временем наиболее широкого церковного строительства. Естественно, получили распространение резные иконостасы и киоты, а также круглая скульптура. Не только в Чебоксарах и других городах, но и в сельских храмах строились высокие, пышно украшенные иконостасы с резным позолоченным декором. В настоящее время в храмах Чувашии осталось немного иконостасов, построенных до 1917 года. Рассматриваемый нами барочный иконостас — самый ранний в республике и сохранившийся целиком. Все остальные, дошедшие до нашего времени, относятся уже к концу XIX — началу XX века и, почти без исключения, находятся в сельских храмах, интерьеры

Центральная  
часть иконостаса  
главного храма.  
Из альбома  
А.И. Некрасова.  
1930 г.



которых не были разрушены в советский период. Они украшены, главным образом, резьбой с растительным и геометрическим орнаментом в несколько тяжеловесном русско-византийском стиле периода эклектики. Скульптуры в поздних иконостасах немного: чаще всего украшениями являются херувимы или головки ангелов.

Во Введенском соборе сохранился только иконостас главного храма во имя Введения Богородицы, придельные иконостасы были разобраны после революции 1917 года, когда все три придела закрылись. В настоящее время в них поставлены новые, выполненные в традициях второй половины XIX — начала XX века.

Введенский собор синтезировал в себе произведения всех видов православного искусства. В этом ансамбле великолепный резной иконостас, имеющий черты развитого стиля барокко, занимает особое место.

Фрагмент иконостаса и киота (на первом плане слева) главного храма. Северная угловая часть. Фото 2008 г. Иконостас показан в районе изгиба, где центральная выступающая вперед часть переходит под углом к заглубленной, приставленной к алтарной стене. Видны широкий профилированный карниз первого яруса, икона праздничного чина «Сошествие Святого Духа» и верхняя часть северной двери, ведущей в жертвенник. Резную раму иконы украшает пышный медальон со вставленным в него живописным изображением архангела.



Размер его — 6×5 сажень (ширина — 12,8 м, высота — 10,7 м) — указывает на то, что это был также один из крупнейших иконостасов города. Сравнительный анализ размеров иконостасов в храмах Чувашии, известных по архивным данным, позволяет сделать закономерный вывод: самые грандиозные воздвигались в XVIII и первой половине XIX столетия. Позднее размеры их становятся более скромными. Это связано не только с экономическим подъемом, а затем спадом города Чебоксары, но и уходом из искусства «больших» стилей — барокко и, вслед за ним, классицизма.

Уникальность иконостаса Введенского собора не только в грандиозном его масштабе, не только в ярко выраженных чертах барокко, но и в высокопрофессиональном исполнении резьбы и чиновых икон. Сегодня сложно восстановить всю историю его возведения и

украшения, так как круг письменных источников, освещающих этот вопрос, очень невелик. В искусствоведческой литературе иконостас Введенского собора упоминается в рукописи А.И. Некрасова «Художественно-археологические памятники г. Чебоксары», отметившего в его характере черты позднего барокко, и в статье В.М. Рудченко «Иконостасы XVIII — первой половины XIX века в храмах верхневолжских областей», где автор обращает внимание на композиционное решение Царских врат<sup>1</sup>.

Сведений о первоначальном иконостасе, вероятно, поставленном сразу после постройки собора, не сохранилось, как не сохранилось ничего о строительстве и раннем периоде существования собора. Настоящий иконостас был возведен почти сто лет спустя после его строительства — около середины XVIII столетия, о чем мы можем судить по его пышной барочной стилистике, что имеет аналогии с иконостасами городов Поволжья, особенно Нижнего Новгорода, Ярославля, Казани, Переславль-Залесского и других. Подтверждением такой датировки служат и архивные документы по Введенскому собору, где упоминается о поправке и новой позолоте иконостаса в 1804 году. То есть он просуществовал столько времени, что ему уже понадобилось поновление. В следующий раз его золотили еще через пятьдесят лет — к празднованию коронации императора Александра II<sup>2</sup>. Датировка эта не вызывает сомнения.

Новый иконостас был построен по правилам, введенным в XVII столетии патриархом Никоном, но утвердившимся в церковном строительстве далеко не сразу, а именно к середине XVIII века. Он относится к типу высоких, в то время обязательных для соборных храмов, и включает в себя все круги литургического устава. Деисусный чин в таких иконостасах располагался на греческий лад — над праздничным чином, так же, как это сделано в иконостасе собора. Верхний праотеческий ряд мог быть установлен только при наличии полного чинового состава: местного, деисусного, праздничного и пророческого. Такой иконостас получал предельную догматическую полноту — от бытия патриархов через пророчества и Благовещения к новозаветным событиям и через настенные росписи к грядущему концу света. Л.В. Бетин в своих исследованиях об алтарной преграде пишет, что в России «благодаря жизненному содержанию, которое обрел иконостас, он скоро стал центром всего интерьера храма»<sup>3</sup>.

Функция городского собора, вмещавшего несколько сотен человек, диктовала сохранение его целостности. Все детали интерьера собора являются частью единого ансамбля. Приставленный к восточной стене, а не к столбам, как это было в более ранние времена, иконостас не делит его, а сохраняет единство подкупольного пространства. Высота иконостаса доходит до подпружных арок, то есть поднимается на предельную высоту, выражая барочную тенденцию к вертикальному развитию. Вся его плоскость представляет собой четко

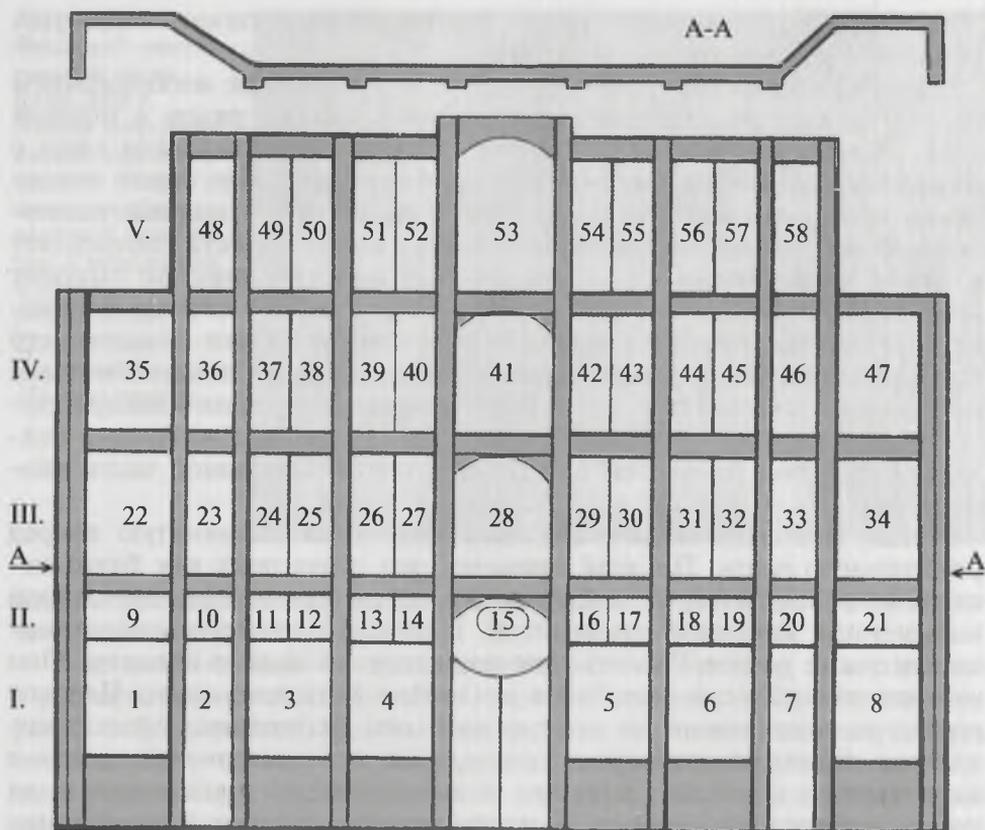


Схема иконостаса главного храма. Расположение икон.

**I — местный чин:** 1 — Благовещение, 2 — дверь в жертвенник, 3 — Казанская Божия Матерь, 4 — Владимирская Божия Матерь, 5 — Спаситель, 6 — Введение Богородицы во храм, 7 — дверь в дьяконник, 8 — Спаситель с предстоящими.

**II — праздничный чин:** 9 — Рождество Пресвятой Богородицы, 10 — Сошествие Св. Духа, 11 — Крещение Господне, 12 — Сретение Господне, 13 — Положение во гроб, 14 — Снятие со Креста, 15 — Тайная вечеря (Царские врата), 16 — Воскресение Христово, 17 — Распятие, 18 — Вознесение Господне, 19 — Жены-мироносицы, 20 — Введение Богородицы во храм, 21 — Преображение Господне.

**III — деисусный чин:** 22 — Варфоломей, 23 — Андрей Первозванный, 24 — Иоанн Богослов, 25 — Петр, 26 — архангел Михаил, 27 — Богородица, 28 — Христос Великий Архиерей, 29 — Иоанн Креститель, 30 — архангел Гавриил, 31 — Павел, 32 — Симон, 33 — Иаков, 34 — Иаков.

**IV — пророческий чин:** 35 — Аарон, 36 — Михей, 37 — Моисей, 38 — Иона, 39 — Захария, 40 — Гедеон, 41 — Богоматерь на престоле, 42 — Соломон, 43 — Даниил, 44 — Захария, 45 — Софоний, 46 — Мельхиседек, 47 — Иезекииль.

**V — праотеческий чин:** 48 — Симеон, 49 — Иаков, 50 — Иосиф, 51 — Авраам, 52 — Адам, 53 — Господь Саваоф, 54 — Авель, 55 — Сид, 56 — Ной, 57 — Енох, 58 — Неффалим.

размеченную горизонтальными и вертикальными тягами структуру, подчиненную декоративной ритмике.

Вертикальная ориентация предельно усиливается изображением святых деисусного, пророческого и праотеческого рядов в полный рост. Это достаточно редкий случай. Чаще всего чередовали ряды с полнофигурным изображением святых с поясным. При такой высоте довольно сложной задачей было разместить в ширине иконостаса необходимый состав икон. Поэтому автор проекта употребляет приемы, часто используемые в барочных конструкциях: он выносит крайние иконы на боковые (северную и южную) стены, а центральную часть шириной в девять икон выдвигает почти на один метр вперед от восточной стены. Таким образом, сложное, ломаное в плане сооружение усилило и без того богатую пластику резного декора глубокими впадинами по углам. Двери жертвенника и дьяконника оказались при этом на гранях, идущих под углом к основной части иконостаса.

Такая композиция дает сильный акцент на выдвинутую вперед центральную часть. По этой причине, она существует как будто несколько обособленно и представляет собой прямоугольник с ярко выраженной высотной доминантой. В описях прошлого века упоминается также резное Распятие, не дошедшее до нашего времени. Оно венчало иконостас и еще более усиливало движение вверх. Царские врата, расположенные по центральной оси иконостаса, пропорциональны общим его размерам. Боковые двери — северная, ведущая в жертвенник, и южная, ведущая в дьяконник, — расположены на гранях иконостаса, видимых в перспективе и поэтому усиливающих доминантность вертикальных линий.

Крупные четырех-пятиярусные иконостасы имели обычно в ширину до 23 икон. Во Введенском же соборе мы имеем лишь 17, к тому же горизонталь эта как бы сжата ломаной конструкцией и, по сути, ширина его равна 14 иконам большого деисусного чина. Таким образом, характернейшей чертой алтарной преграды Введенского собора является ее торжественное и динамичное движение вверх.

Барочная пышность резного декора, сочность и разнообразие природных форм — листьев, бутонов, цветов и гроздьев винограда, живость и мастерство, с каким они вырезаны, — великолепно организованы в целостную, стройную, грандиозную конструкцию алтарной преграды. Прямые линии карнизов четко прочерчивают горизонтали нижних рядов — местного и праздничного. Выше они теряются из-за крупных картушей, обвитых вьющимися листьями. Гладкие стройные колонны нижних ярусов сохраняют четкое членение иконостаса, но в верхней его части колонны приобретают винтообразную форму, богаче украшаются деталями и как бы поглощаются пространством. Это ощущение создается богатой пластикой верхних рядов, где горизонтали стираются динамикой и прихотливой игрой

Иконостас.  
Фрагмент цент-  
ральной части.  
Фото 2008 г.  
Линии широкого  
раскрепованного  
карниза «пере-  
черкиваются»  
пышной резьбой  
рам и медальонов.  
В центре —  
резная сень  
Царских врат  
с иконой  
«Тайная вечеря».



множества мелких и крупных позолоченных форм и перепадами света и тени.

Еще одна особенность рассматриваемого иконостаса, ставящая его в ряд оригинальных созданий, — количество ярусов. В описях и метриках собора разного времени их количество называется то четыре, то пять. Дело в том, что конструкция его четырехъярусная, но первый нижний ярус включает в себя два чина: местный и устроенный над ним на широкой перекладине, скрытой накладным резным орнаментом, праздничный чин. Поэтому можно считать иконостас пятиярусным, имеющим полный состав чинов высокого иконостаса.

Стилистические черты барокко имели, конечно, различие в зависимости от того, кем и где они были созданы. Необходимо подчеркнуть особенность, характерную для русского церковного искусства периферийных регионов: народные мастера в своих произведениях никогда не доходили до крайнего динамизма форм и во всем сохраняли чувство меры. Эту черту упоминали многие искусствоведы. Тот же А.И. Некрасов писал: «Интересно отметить, что, подобно тому, как в архитектуре Чебоксары никогда не давали подлинного пышного барокко, так и в скульптуре, связанной с архитектурой, например, в иконостасах, мы также не имеем ни одного подлинно барочного памятника». То есть при том, что иконостас Введенского собора имеет яркие барочные черты, они не доведены до избыточности.

Самой важной частью иконостаса являются, естественно, Царские врата, исполняющие в нем роль композиционного центра. Над исполнением их работали наиболее опытные и талантливые мастера. Иногда сам иконостас резали на месте, там, где строилась церковь,

а Царские врата, как самую ответственную и сложную часть, заказывали в крупные мастерские или отдельным опытным мастерам.

Царские врата Введенского иконостаса являются замечательным произведением резного искусства. Они упоминаются московскими исследователями В.М. Шахановой и В.М. Рудченко и ульяновским — В.К. Цодиковичем, которые находят им аналогии среди памятников других регионов, созданных также во второй половине XVIII века. Например, указывают на Царские врата в собрании Ростово-Ярославского музея-заповедника и два памятника из собрания Государственного исторического музея<sup>4</sup>. На сравнение с верхневолжскими памятниками наталкивает исследователей общее стилистическое и композиционное их решение с иконостасом Введенского собора. Так, мы можем привести в пример иконостасы Успенского собора Горичьего монастыря и Сергиевской церкви г. Переславль-Залесского. Вероятно, В.М. Рудченко, писавший об иконостасах Верхней Волги, не случайно включил Чебоксары в круг Верхневолжья, хотя город числится в настоящее время в регионе Среднего Поволжья. Построенные на берегах великой реки города эти имели самые тесные экономические контакты, о чем упоминают многочисленные архивные материалы.

Во Введенском соборе Царские врата имеют сложную многочастную композицию, состоящую из скульптурных рельефов, живописных вставок и пространства между отдельными частями. Над ними диск с сиянием, в центре которого находится резное изображение Святого Духа в виде голубя, выше — резная сень. Царские врата завершаются в верхней части характерным для барокко оформлением: вместо возвышающейся коруны верхняя кривая проседает, и эта дуга дает ощущение уходящей в перспективу линии. На самом же деле, плоскость царских дверей округло выдвинута вперед. Это создает противоречивое впечатление, характерное для барочного стиля.

Нарастание динамики и усложнение форм, опять же, идентично общему решению иконостаса — снизу вверх: более плоские и статичные фигуры святых, плотно заполняющих створки дверей, сменяются беспокойными растительными формами. Цветочные гирлянды проникают даже в пространство царских дверей, прикрывая щель между створок. Абрис сени и верхней границы врат «перечеркивают» выступающие за их линии листья и цветы. При этом Царские врата сохраняют четкую конструктивность. В верхней части они завершаются гладкими широкими плоскостями карниза.

На Царских вратах размещены в два яруса сюжеты «Четыре евангелиста» и «Сошествие Святого Духа». Они встречаются довольно часто в композиции Царских врат центральной и северной России. Немало их, по утверждению В.М. Шахановой, в Нижегородской области<sup>5</sup>. В Царских вратах чебоксарского собора евангелисты сидят попарно на каждой створке, плотно заполняя все поле нижнего ряда,

Царские врата  
главного иконостаса.



и составляют монолитную композиционную группу. Евангелисты немного крупнее фигур апостолов из сцены «Сошествия», что также оправдано композиционно, ибо нижняя часть «держит» врата.

Свидетельств о происхождении мастеров, работавших над созданием памятников, время не сохранило. Тем не менее, качество работы не позволяет сомневаться в том, что созданы они не местными мастерами, тем более, что в течение XVII—XIX веков в переписных книгах городов упоминаются их единицы. Вспоминаются случаи, когда в сельские храмы покупались иконостасы из более крупных и богатых церквей и монастырей, где были поставлены новые. Исполнение скульптурной части Царских врат Введенского иконостаса очень профессионально. Мягко и изящно обтекают фигуры складки плащей, ниспадающих на невысокие сиделища с изогнутыми ножками. Живые жесты рук, легкие ракурсы фигур при общей симметрии и статичности как бы наполняют образы чувством внут-

ренного волнения перед чудом Сошествия. Выразительность пластики фигур и ликов несколько стерта плотными поздними слоями позолоты, но не утрачена совсем. Аналогичные изображения апостолов и евангелистов, знакомые нам по публикациям, были золочены только на одеждах, лики же, руки и ноги были расписаны «под натуру». На введенских воротах живописная роспись не сохранилась, вероятно, она была покрыта позолотой во время одного из ремонтов, особенно крупные были в 1806 и 1820-е годы.

Фоном для фигур служит стена с узкими арочными проемами. Подобные Царские ворота находим в храмах Верхней Волги. Очень близки по формальному решению фигур, фона и деталей врата иконостасов ярославских и переславль-залесских церквей. Здесь такие же фигурные ножки сидений, вогнутые небольшие нимбы, тонкие валики рамок вокруг узких проемов фона. Схожи и типажи святых — с их коренастыми, крепкими фигурами по контрасту с небольшими ручками и стопами ног.

Обе группы апостолов создают впечатление цельности, но силуэт каждого из них прорисован индивидуально и достаточно тонко. В облике и движениях есть сдержанность, но нет скованности, что говорит о работе мастеров хорошей школы. Им присуще чувство материала и формы, изящество в проработке деталей, особенно складок одежды, уложенных в низком рельефе. Однако это заставляет предположить, что Царские ворота созданы одними мастерами, а накладная резьба всего иконостаса — другими, но не менее искусными. Манера вторых более раскована, живописна, лепка формы смела и многообразна. Здесь нет сдерживающих канонов, и резчики дают волю своей фантазии и темпераменту. Хотя мера соблюдена и здесь.

Пространственное решение рельефов в Царских воротах, построенное по законам иконописного искусства, не имеет глубины и развивается по вертикали. Не только стена с узкими арочными проемами, с активно выявленными отвесными линиями, но и рисунок пола, расчерченного на ромбы по сырому левкасу и не имеющего перспективного сокращения, усиливают вертикальное движение. Этот прием мы встречаем в иконах начиная с XVII века, особенно часто в произведениях ростовских, ярославских и московских мастеров.

Центральная композиция с изображением «Сошествия Святого Духа» на Царских воротах собора в архивных документах и литературе обозначена под разными названиями, не всегда верными<sup>6</sup>. Церковным канонам принято в этой сцене представлять группу из двенадцати апостолов. Чебоксарский же памятник явился исключением из правил. Здесь также центральное место занимает Мария, наверху — вырезанный отдельной фигурой голубь, а по сторонам — апостолы. Они сидят, а не стоят как обычно в рельефах. Но самое необычное здесь — количество апостолов: их не двенадцать, а одиннадцать.

Литературной основой этого сюжета является Евангелие. Обратившись к «Деяниям святых апостолов», находим в главе 1.12 сюжет «Ожидание Духа Святого» перечисление одиннадцати апостолов. В Евангелии от Матфея дается более сокращенный вариант этого события без «Ожидания» и «Избрания», и без фразы «И исполнились все Духа Святого...». В главе 28.16—17 читаем: «Одиннадцать же учеников пошли в Галилею, на гору, куда повелел Иисус, и, увидевши Его, поклонились ему...» — вот все описание «Сошествия». В Евангелии от Марка это событие происходит в гораздо прозаичной обстановке: «Наконец, явился самим одиннадцати, возлежащим на вечери, и упрекал их за неверие и жестокосердие, что видевшим Его воскресшего не поверили. И сказал им: идите по всему миру и проповедуйте Евангелие всей твари» [Марк 16:14—15]. Еще в одном Евангелии — от Луки — рассказывается об этом событии в целом разделе главы 24 под названием «Явление Иисуса одиннадцати ученикам» [Лука 24:36—45]. В Евангелии от Иоанна этого сюжета нет.

Таким образом, только в «Деяниях святых апостолов» сошествие происходит на двенадцать учеников. Автор Царских врат иконостаса Введенского собора придерживается повествования евангелистов Матфея, Марка или Луки. Такая самостоятельность мастеров, отходящих от распространенных образцов, но работавших в пределах канонических текстов и трактующих их по-своему, проявляется именно в XVIII столетии — времени наиболее широкого распространения богословских текстов во всех окраинах Российского государства.

Специальных исследований, посвященных иконостасу собора, ранее не было, но он не раз привлекал внимание исследователей древнерусского искусства<sup>7</sup>. Иконостас собора — самый ранний и единственный в республике, сохранившийся целиком. Он создан в стиле барокко в середине XVIII столетия и к тому же обладает уникальными по своей иконографии Царскими вратами. Изображение в сцене «Сошествия Святого Духа» одиннадцати апостолов вместо двенадцати — явление исключительно редкое. Нам удалось найти подобное изображение в иконе «Иконостас», исполненной палехскими мастерами и находящейся в экспозиции Третьяковской галереи. Возможно, это поможет более точной атрибуции данного памятника. Связи с мастерами Владимирской губернии отмечены в истории Введенского собора в начале XIX столетия. Так, палешанином был крестьянин Демьян Андреевич Круглов, подрядчик в ремонтных работах за вызолочение и покраснение иконостаса, а также за поновление ветхой иконы в теплых приделах Алексия, человека Божия, и Священномученика Харлампия. Записи датируются 1834 годом, что свидетельствует о том, что вслед за ремонтными и реставрационными работами в главном храме собора в 1820-е годы пришел черед и за его приделами. О связях с мастерами Палеха свидетельствует и икона «Иконостас», хранящаяся в фондах Чувашского национального

музея в Чебоксарах. На иконе представлена редкая иконография с изображением высокого пятиярусного иконостаса, завершающегося в виде пятикупольного храма. Первый ряд местный, второй, на греческий лад — праздничный, третий — деисусный, четвертый — пророческий, пятый — праотеческий. В центре деисусного ряда — Спас в силах, пророческого — Богоматерь на престоле с предстоящими, посередине праотеческого ряда — Отечество. В верхнем ряду в пяти закомарных полукружиях — страстной цикл с Распятием посередине. Расположение чинов иконостаса такое же, как и во Введенском соборе.

Барочная пышность резного декора, сочность и разнообразие природных форм — листьев, бутонов, цветов и гроздьев винограда, живость и мастерство, с каким они вырезаны, — великолепно организованы в целостную, стройную, грандиозную конструкцию алтарной преграды. Иконостас Введенского собора дает представление о характере и качестве произведений иконостасного искусства в Чебоксарах в период наибольшего его экономического расцвета. Он интересен и ценен как единственный памятник этого вида искусства XVIII века, сохранившийся почти без утрат. Кроме того, он является частью целого ансамбля, каким предстает перед нами интерьер собора. Его высокую художественность определяют и сама архитектура, и иконы, и, конечно, резной декор алтарной преграды.

В холодном храме, кроме главного иконостаса, сохранились резные киоты, которые были поставлены вокруг четырех, прямоугольных в плане, оснований столбов. Они были сделаны позже иконостаса другими мастерами. В церковных документах нами обнаружено упоминание о чебоксарском мастере — мещанине Иване Александровиче Чинаеве, устроившем в холодном соборе 12 киотов, за которые он получил 150 рублей<sup>8</sup>. Киоты были установлены им в 1876 году. Тогда же были сделаны два новых киота у клиросов по образцу старинных, взамен пришедших в негодность. Все они были позолочены<sup>9</sup>.

Во Введенском соборе, в отличие от других чебоксарских храмов, почти не было автономных скульптурных изображений. А резное Распятие, находившееся на вершине главного иконостаса, не сохранилось. Другое редкое Распятие сохранил нам альбом, оставленный А.И. Некрасовым в Чебоксарах после работы здесь научной экспедиции. Оно находилось во Введенском соборе, но до нашего времени также не дошло. Это было Распятие с предстоящими. А.И. Некрасов называет его «единственным барочным памятником в Чебоксарах». Действительно, более развитого движения, телесности фигур и динамики форм в сохранившихся памятниках Чувашии пока не встречалось. Характерные очень плоские большие руки и стопы ног, при «вздувшихся» плечах, груди и крупных складок одежды на фигурах Марии и Иоанна выдают руку народного мастера, вероятно, из ка-

Резное «Распятие с предстоящими». XVIII в. (не сохранилось). Из альбома А.И. Некрасова. 1930 г.



кой-нибудь провинциальной артели Поволжья. Рассматриваемое Распятие небольшого размера. Оно упоминается в описи церковного имущества за 1899 год: «На жертвеннике Распятие Господа нашего Иисуса Христа с предстоящими Божией Матерью и Иоанна Богослова — резной работы»<sup>10</sup>. Очевидно, что оно было создано мастером, не имеющим отношения к главному иконостасу собора, стиль и мастерство исполнения которого можно отнести к работе крупной мастерской с большим опытом.

### Иконостасы приделов

Как было сказано выше, ни один иконостас придельных храмов не сохранился. Немногие документальные свидетельства, однако, раскрывают нам имена их создателей и даты, что бывает очень редко. Конечно, воссоздать их внешний вид сегодня трудно, но иконостасы второй половины XIX столетия нам известны. Стиль их отличается простотой и использованием элементов классического и «византийского» характера. Известно также, что все три иконостаса приделов заменили старые, к тому времени обветшавшие. Первым из них был иконостас в приделе во имя Преподобного Сергия Радонежского Чудотворца, который обветшал к началу XIX века. Ведомость о чебоксарском Введенском соборе за 1839 год гласит, что иконо-

стас этого придела «по причине ветхости его уничтоженном, по указу Казанской Дух. Консистерии прошлого 1825 года исправленном, еще не освящен, по причине некоторых малозначущих в иконостасе недостатков»<sup>11</sup>. Только в 1842 году чебоксарский мещанин Ардалион Степанов Новоселов промыл и покрыл этот иконостас лаком<sup>12</sup>.

Иконостас в приделе Алексия, человека Божия, был сработан примерно в эти же годы. 7 ноября 1833 года в расходной книге собора появилась запись: «Отдано за иконостас в теплой Алексеевской церкви мещанину Свешникову... 42 рубля»<sup>13</sup>. В следующем году новый иконостас был позолочен. Подрядчик Владимирской губернии Вязниковской округи села Палеха крестьянин Демьян Круглов, «в силу учиненного с ним условия за вызолочение и покрашение иконостаса в теплой церкви придела Алексия, Божия человека», получил 105 рублей. Далее упоминается еще несколько денежных выплат тому же мастеру Круглову в течение нескольких месяцев: с апреля по июль месяц. В итоге он получил более 200 рублей, что составляло немалую сумму, причем значительно большую, чем строительство иконостаса Свешниковым<sup>14</sup>. Этот факт свидетельствует о том, что резьба иконостаса была довольно скромной.

Спустя два месяца палешанин Демьян Круглов уже работает над украшением другого иконостаса во Введенском соборе — в теплом Харлампиевском приделе. В той же расходной книге отмечено, что он вызолотил и покрасил иконостас за 76 рублей<sup>15</sup>. Это был старый иконостас. В этом приделе строительство нового началось позже — в начале 1868 года. «...согласно Указу Казанской Духовной Консистерии от 10 октября 1867 года за № 6635 по заключенному условию крестьянин Вятской губернии Орловского уезда Ливинского общества деревни Семеновской подрядился в теплом храме Введенского собора в приделе священикомученика Харлампия устроить вместо ветхого новый иконостас за 300 руб. серебром»<sup>16</sup>. В получении денег расписался некий Коробов, получивший аванс в 25 рублей. Работал он довольно долго. Записи о выплате денег продолжают до октября следующего 1869 года. Имя этого мастера нам удалось обнаружить в документах чебоксарской Вознесенской церкви. Крестьянин Вятской губернии Липовской волости Коробов Петр Антонович в 1866 году сделал здесь «...деревянный иконостас, простой столярной работы в 2 яруса, окрашенный масляною краскою, местами позолочен с витыми позолоченными у Царских врат колоннами и резными Царскими вратами, покрытыми золотом за 450 рублей, при церковном старосте Чебоксарском мещанине Михаиле Антонове Шилове, по рисунку, составленному помощником архитектора Тихомировым»<sup>17</sup>. Теперь нам известно также, что епархия контролировала работу церковных мастеров. Проекты создавались епархиальными архитекторами, а иногда просто утверждались ими. Однако это поздние свидетельства. В XVIII столетии таких документов еще не встречается.

Живопись, резное убранство, произведения декоративно-прикладного искусства, входящие в состав соборного иконостаса, были выполнены на хорошем профессиональном уровне. Это являлось следствием работы мастеров высокого художественного «ранга». На возведение и украшение храмов приглашались строители, резчики, позолотчики, иконописцы и ювелиры из крупных центров древнерусского искусства, о чем свидетельствуют факты из архивных документов и качество сохранившихся произведений. К XIX веку сформировался собственный круг мастеров, пусть не столь выдающихся, как приезжие, но достаточно овладевших основами ремесла. Они активно включились в строительство и украшение храмов, оставив заметный след в истории православного искусства Чувашии.

### Примечания

<sup>1</sup> Рудченко В.М. Иконостасы XVIII — первой половины XIX в. в храмах верхневолжских областей // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Стиль, атрибуции, датировка. — М., 1983. — С. 202.

<sup>2</sup> НА ЧГИГН. Отд. II. Ед. хр. 126. Л. 279.

<sup>3</sup> Бетин Л.В. Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. — М.: Наука, 1970. — С. 70.

<sup>4</sup> Шаханова В.М. Указ.соч. С.125; Рудченко В.М. Указ. соч. — С. 202.

<sup>5</sup> Шаханова В.М. Указ.соч. — С. 125.

<sup>6</sup> В описи 1879 года, хранящейся в Государственном архиве республики, она идет под правильным названием (ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 2); в метрике собора, находящейся в архиве Института истории материальной культуры (Санкт-Петербург), написано, что на Царских вратах изображено «Благовещение», что, конечно, является ошибочным (НА ИИМК АН. Ф.-Р III. Ед. хр. 1711); такое же название дает исследователь древнерусской скульптуры Ульяновской области искусствовед В.К.Цодикович, побывавший в Чебоксарах в начале 1980-х гг. (Цодикович В.К. Народная деревянная скульптура Ульяновской области 17—19 вв. — Ульяновск. 1988. — С. 24—25).

<sup>7</sup> Шаханова В.М. Иконографический репертуар храмовой деревянной скульптуры Арзамасского уезда по описанию сер. XIX в. (опыт систематизирования) // Древнерусская скульптура. — М., 1993. Вып.2. — С. 125; Рудченко В.М. Указ. соч. — С. 202; Цодикович В.К. Народная деревянная скульптура Ульяновской области 17—19 вв. — Ульяновск, 1988.

<sup>8</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 44 (об). Расходная книга.

<sup>9</sup> Там же. Л. 48.

<sup>10</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 28. Л. 12.

<sup>11</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп.1. Ед. хр. 3. Л. 98—100. Расходная книга.

<sup>12</sup> Там же. Л. 43.

<sup>13</sup> Там же. Л. 58.

<sup>14</sup> Там же. Л. 59.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 3. Книга расходов за 1868—1877 гг.

<sup>17</sup> ГИА ЧР. Ф. 324. Оп. 1. Ед. хр. 24. Листы без нумерации. Историко-статистическое описание церкви и прихода во имя Вознесения Господня г. Чебоксары Казанской епархии.





## Глава IV

### ИКОНЫ ВВЕДЕНСКОГО СОБОРА

**С**лово «икона» в переводе с греческого означает «образ». Икона является неотъемлемой частью храма, одной из главных его составных, создающих духовное пространство для богослужения. «Церковь смотрит на икону не просто как на живописную иллюстрацию к повествованиям Священного Писания, но как на особую форму откровения Божественной реальности»<sup>1</sup>. Однако и красота православной иконы имеет свое обоснование: вся история человечества пронизана поиском красоты. «Библия также свидетельствует, что в основе мира лежала красота, и человек изначально был ей причастен. Изгнание из рая — это образ утраченной красоты, разрыв человека с красотой и истиной. Однажды потеряв свое наследие, человек жаждет его обрести. Человеческая история может быть представлена как путь от утраченной красоты к красоте взыскуемой...»<sup>2</sup>.

Произведения иконописи, находящиеся во Введенском соборе, представляют собой прекрасные образцы церковного искусства самого разного периода — от XV до начала XX веков. Это период сформировавшегося единого Русского государства во главе с Москвой, и иконы собора, как и другие, находящиеся в храмах Чувашии, созданы под влиянием столичной культуры. В период строительства и украшения чебоксарского собора центром иконописания стали мастерские Оружейной палаты Московского Кремля. Многие старинные центры древнерусского искусства дали для работы здесь лучших своих мастеров, которые, возвращаясь домой, приносили в местные традиции новые веяния в манере и технике письма. Менялось и содержание искусства, которое отражало новое мировоззрение человека, «новое благочестие» с его вниманием к окружающему миру и личности. Спор, возникший среди иконописцев XVII века о границах достижения «живоподобия» образов, имеет продолжение и в XVIII столетии. Многие художественные центры развивались отныне именно в этом направлении. Вместе с тем, общие закономерности в развитии искусства не помешали отдельным центрам сохранить своеобразие. Это отразилось и в иконах Введенского собора, среди которых есть образы, написанные и в древних традициях, и близкие к манере мастеров Оружейной палаты, и более примитивные, характерные для провинциальных иконописцев.

Содержание икон тесно связано со стенной живописью и всеми элементами интерьера. Несомненно, что наиболее цельное и полное

выражение православного вероучения представляют иконы алтарной стены — иконостаса. Здесь изображены главные события Церкви от бытия патриархов и пророков к новозаветным событиям, о чем было сказано в главе об иконостасе Введенского собора. Его иконы необходимо выделить как единый ансамбль, основная часть которого создана для нового иконостаса, поставленного в середине XVIII века. Другие иконы собора сгруппированы в четырех резных позолоченных киотах вокруг столбов собора и в двух — на северном и южном клиросах перед иконостасом. В отличие от большинства икон иконостаса, они созданы, как это обычно бывает в храмах, в разное время и вложены разными людьми. Разброс в их размерах, манере письма и уровне исполнения очень велик.

Рассмотрим сначала иконы алтарной стены. Это единовременный иконописный комплекс, его создание можно с уверенностью отнести ко второй половине XVIII столетия, т.е. к периоду, когда иконостас уже был поставлен. Исключением является местный ряд, в котором традиционно собраны иконы разного времени и происхождения.

Итак, иконостас строится ярусами и так же, как и регистры храмовой росписи, символизирует иерархичность мира. По древнерусской терминологии ряд (ярус) называется «чином». Первый чин, самый нижний, — местный. Здесь обычно располагаются самые почитаемые для данной местности образы, состав которых зависит от традиций каждого храма и с которыми обычно связывают многочисленные легенды. Однако часть икон местного ряда закреплена общей традицией и встречается в любом храме.

В иконостасе Введенского собора главный — деисусный — чин расположен не вторым, а третьим снизу, на греческий лад — над праздничным чином. Далее устроен пророческий чин. Верхний праотеческий ряд мог быть установлен только при наличии полного чиновного состава: местного, деисусного, праздничного и пророческого. Таким образом, пять ярусов иконостаса состоят из 8 икон местного чина, 16 праздничных икон, 17 икон деисусного чина, 17 пророческих, 11 праотеческих, изображения «Тайной вечери» над Царскими вратами, а также северной и южной дверей иконостаса с изображениями свв. апостолов Малахии и Тимофея. То есть весь иконостас состоит из 72 икон.

Следует особо подчеркнуть взаимосвязь архитектуры собора, его масштаба с размером и ритмом чиновных икон, о чем шла речь в главе об иконостасе. Мастера нашли способ подчеркнуть выразительность его крупных барочных форм и усилить монументальность — все чины иконостаса включают изображения святых в полный рост. Выразительные силуэты их фигур выдерживают пышность барочных деталей. Однако центральные иконы деисусного, пророческого и праотеческого ярусов — «Христос Великий Архиерей», «Богородица» и

«Господь Вседержитель», восседающие на троне, — насыщены характерными для барокко пышными орнаментальными мотивами, узорчьем одежд, присутствием пышных облаков, позолоты и другими деталями, что выделяет эти иконы среди остальных. Они четко определяют центральную вертикальную ось всего иконостаса.

Каждый ряд иконостаса компоновался по-своему, и количество икон в нем определялось тематикой данного яруса, поэтому все они отличались друг от друга. Рассмотрим их отдельно по порядку, от первого ряда снизу вверх: местный, праздничный, деисусный, пророческий и праотеческий. «В иконостасе все иконы древнего письма сохраняются в первобытном виде», — писал протоиерей чебоксарского Введенского собора Сильвестр Богородицкий в 1887 году<sup>3</sup>. Такой порядок сохраняется и сегодня, хотя некоторые иконы заменены.

### Местный чин

Местный чин сохранил иконы разного времени. Состав и порядок расположения икон верхних ярусов был достаточно строгим и определенным, тогда как в местном ряду церковная традиция регламентировала состав и расположение только главных изображений. В центре располагаются Царские врата. Справа от них сосредоточивались самые важные изображения, в том числе образ Иисуса Христа, храмовая и чудотворные. Первой слева от Царских врат помещалась икона Богоматери. В остальном же местный ряд формировался свободно и отражал своеобразие местных исторических событий и традиций.

Во Введенском соборе по правую сторону от Царских врат находится **икона Спасителя**. Это образ Спаса Нерукотворного — главного иконографического образа, как его иногда называют — икона икон. «В самом его названии уже заложена концепция любой иконы, в которой всегда важное место отводится тому, что лежит за пределами человеческого творчества»<sup>4</sup>. Вспомним, что и на сводах центрального нефа доминирует именно образ Спаса Нерукотворного — лика Иисуса Христа, полученного, как гласит предание, чудесным образом, когда Спаситель приложил Свой Лик к ткани, на которой он и был нерукотворно запечатлен. Эта датированная икона была пожертвована митрополитом Казанским Тихоном III (Воиновым, 1699—1724). Она была врезана в икону большого размера с изображением предстоящих святителя Гурия и священномученика Тихона и двенадцати клейм с изображением праздников. Надпись ее на нижнем поле говорит: «Лета 7209 а от воплощения Сына Божия 1701 года построися сей пресвятыи образ Господа нашего Иисуса Христа в серебряном окладе и маргаритом украшен и написан з двунадесятными праздники великий Господи Преосвященный Тихон, Митрополит Казанский и Свияжский соизволил устроити ис своей Архи-

ерейской келейной казны во своей Епархии, Богоспасаемый град Чебоксары в соборную церковь во имя Вход в храм Пресвятыя Богородицы». Икона Спасителя в начале XX столетия была заменена поздней (местонахождение неизвестно)<sup>5</sup>. Однако большая икона с клеймами и образами святителей Гурия и Тихона, стоящими по сторонам вкладной иконы, и сегодня находится в местном ряду. А.И. Некрасов писал об этой иконе: «...Местная икона Спасителя в соборе с датой 1701 г., где в самой композиции клейм сохранились изысканные формы более старой аристократической традиции, но где идет скрытая ожесточенная борьба за покорение всей плоскости картины сухому узорочью рамок»<sup>6</sup>. Клейма, обрамленные пышными барочными позолоченными рамами, включают традиционные праздничные сюжеты, над образом Спаса — изображение Саваофа. По манере письма икону можно отнести ко второй половине XVIII столетия, что не противоречит тому обстоятельству, что в 1701 году настоящего иконостаса еще не было, а большую икону создавали именно для него. Она была задумана также для врезания в него святого образа Спасителя и в память о вкладчике — митрополите Казанском Тихоне.

Справа от этой иконы размещена **храмовая икона «Введение во храм Пресвятой Богородицы»**, датируемая тем же временем. Сюжетом послужило библейское событие приведения Марии в храм, куда ее отдали на воспитание: у алтаря ее встречает первосвященник Захария, за ней следуют ее родители Иоаким и Анна и группа «непорочных дев иудейских» со светильниками в руках.

Стилистическими признаками являются «живоподобие» образов, обилие позолоты и любовь к многочисленным деталям и нарядной разделке одежд и архитектурного фона. В расходной книге собора за 1820 год упоминается Яковлев Федор — крестьянин Владимирской губернии Вязниковской округи слободы Мстеры, поправлявший иконы<sup>7</sup>. Видимо, «править» иконы главного иконостаса приглашались мастера известных центров или, возможно, той же школы, что их создавали. Во всяком случае, эти иконы заметно отличаются высоким уровнем своего исполнения от стенописи и некоторых настольных икон. Местная икона «Введение во храм Пресвятой Богородицы» является в соборе одной из самых нарядных и тщательно написанных. Цветовая красота этой многофигурной композиции построена на глубоких вишневых, красных, глухих синих и зеленых цветах, которые являются великолепным фоном для расцвеченных золотом одежд и архитектурных мотивов.

В церковных документах остались имена людей, «устроивших» позже драгоценные ризы и киоты для святых икон. Упоминается и храмовая икона Введения Богородицы во храм, которую в 1879 году «одел» в серебряную ризу чебоксарский помещик А.И. Апехтин<sup>8</sup>.

Далее находится южная дверь в ризницу с изображением св. Великомученика Тимофея. За дверью сразу расположена икона «Пре-

Св. пророк Малахия.  
Северная дверь  
алтаря. XVIII в.  
Св. апостол Тимофей.  
Южная дверь алтаря.  
XVIII в.  
Святой пророк  
Малахия —  
последний  
из известных  
ветхозаветных  
пророков.  
Святой епископ  
Тимофей,  
проповедуя веру  
во Христа, принял  
мученическую  
смерть от язычников.  
Церковь чтит  
его в числе  
70 апостолов.



ображение Господне». Она несколько отличается от большинства икон иконостаса своим менее искусным письмом так же, как симметричная ей икона «Благовещение», занимающая место возле северной двери. Однако лики написаны очень выразительно, и из-под потемневшей олифы проступают образы, исполненные в манере, близкой к остальным иконам иконостаса. Возможно, они поправлены местными мастерами.

В южной части иконостаса с краю — образ Божией Матери «Одигитрия», написанный в совершенно иной манере, нежели все остальные образы иконостаса. Несомненно, она местного происхождения и появилась на этом месте в последние десятилетия XIX столетия, так как не упоминается в соборной описи 1879 года. В ней, как и в более ранней описи 1828 года, написано: «На правой стороне в завороте местная икона Спасителя с предстоящими Апостолами Петром и Павлом и Преподобным Сергием, и Алексием Человеком Божиим»<sup>9</sup>. При этом надо отметить немалое мастерство и старание автора

Богоматерь  
Одигитрия. XIX в.



иконы Богоматери, которая, хотя и отличается некоторым примитивизмом, обладает все же и внутренней просветленностью и внешним аристократизмом. Вытянутые пропорции ее фигуры, чуть длинноватый лик, тонкие персты выдают мастера опытного и, скорее всего, работающего в одиночку — его манера очень индивидуальна.

Рассмотренные выше иконы «Спас Нерукотворный» и «Введение во храм Пресвятой Богородицы» так значительны по своим размерам, что занимают все расстояние от Царских врат до южных ризничных дверей. По другую сторону Царских врат им соответствуют упомянутые иконы Владимирской и Казанской Божией Матери.

Среди выдающихся по своей значимости икон Введенского собора первой надо назвать уже упомянутую икону **Владимирской Божией Матери**, привезенную, по легенде, в 1555 году св. Гурием, первым архиепископом Казанским и Свияжским<sup>10</sup>. Она врезана в большую икону с изображением стоящих по сторонам святителя Гурия и угодников Божиих, в честь которых в соборе имеются приделы, — священномученика Харлампия, преподобных Алексия, человека Бо-

жия, и Сергия Радонежского. Легенда повествует о том, что первый казанский архиепископ — святитель Гурий — по пути к своему месту назначения в 1555 году посетил Чебоксары и сам освятил площадь для первого в этих краях собора во имя Введения Богородицы во храм. Он благословил жителей иконой Владимирской Божией Матери, которая и стала народной святыней. «Образ этот украшен серебряною под золотом ризою и находится по левую сторону Царских врат. Во всякое время вы найдете в этом храме мошельщиков, притекающих сюда для поклонения святой чтимой им иконе. Обращенные к православию чуваша называют этот образ Торамуш (Матьер Божия). Ей-то они молятся об избавлении их от скорбей и напастей», — так извещали о ней «Казанские губернские ведомости» за 1848 год<sup>11</sup>.

Произведение московской иконописной школы — Владимирская икона — представляет высокий образец древнерусского искусства конца XV века. Список знаменитой греческой иконы XII века, она находилась в советское время в собрании Художественного музея города Чебоксары, а в 1994 году вновь возвращена на свое место в местном ряду иконостаса во Введенском соборе.

Среди специалистов она известна, хотя пока и не опубликована в искусствоведческой литературе. В 1919 году в Чебоксарах, осуществляя II Волжскую экспедицию, побывал И.Э. Грабарь. В записной книжке, хранящейся в отделе рукописей Третьяковской галереи, есть запись от 2 сентября с пометкой: «Введенский собор 31,7×24,8». Это размер Владимирской иконы. В 1930 году икона была частично раскрыта реставратором В.О. Кириковым — членом экспедиции А.И. Некрасова. «Сделана проба на иконе Владимирской Б.М., — пишет он. — Размер пробы 6,50×12. При удалении трех слоев записи и на фоне одного слоя записи на лице Богоматери и Спасителя. Живопись изначальная — XV в. Время записи 1 — XVI в., 2 — XVII в., 3 — XVIII в.»<sup>12</sup>.

Алексей Иванович Некрасов объясняет причину привоза иконы не современной Грозному эпохе, а более ранней по времени атмосферой, в которой ретроспективизм находил в себе благоприятную почву, к тому же духовенство Стоглавого собора уже вынесло постановление о необходимости в иконном письме подражать Андрею Рублеву и Дионисию.

В 1957 году икона Владимирской Божией Матери была отреставрирована во Всесоюзном художественном научно-реставрационном центре им. И.Э. Грабаря в Москве. Под четырьмя слоями красок разного времени открылось чудесное письмо. На слое XVI века обнаружилась надпись, гласящая, что икона была поставлена Гурием: «Сей образ Пречистыя Богородицы с Предвечным Младенцем Господом нашим Иисусом Христом поставлен Гурием, архиепископом Казанским и Свияжским, в соборной церкви Введения Пресвятыя Богородицы в Чебоксаре на соблюдению граду и всем православным

7063 году». В экспертном заключении ГТГ № К-913 от 18 ноября 1961 года заведующая отделом древнерусского искусства В.И. Антонова пишет, что икона «является превосходным памятником московской живописи XIV—XV вв.»<sup>13</sup>.

Известно, что икона находилась первоначально в Геронтьевской пустыни, располагавшейся в одной версте к западу от города Чебоксары, на правом берегу реки Волги. Здесь в XVI веке существовала при св. Гурии Геронтьева мужская пустынь. По присутствию здесь иконы и пустынь стала называться Владимирской<sup>14</sup>.

После строительства в Чебоксарах каменного собора на месте сгоревшего деревянного икона оставалась здесь вплоть до советского времени. В разные годы она была украшена драгоценными ризами, упоминание о некоторых из них находим в архивах. Перед изъятием последней в 1922 году Комиссией по изъятию церковных ценностей на ней была богатая «сребропозлащенная» риза с венцом, вложенная в посеребренный киот<sup>15</sup>.

Наиболее яркую и полную характеристику Владимирской иконе дает А.И. Некрасов. «Неожиданно мы находим в Чебоксарах, — пишет он, — в середине XVI века памятник консервативный — икону середины XV в. Мы говорим об иконе Владимирской Божией Матери, находящейся в Чебоксарском соборе, выстроенном в 1557 г. вместе с крепостью, из дерева. Еще в 1630-х годах Алеарий, проезжавший через Чебоксары, говорит о том, что весь город был деревянный, называя в то же время Чебоксары прекраснейшим из приволжских городов.

Владимирская икона весьма небольших размеров (24,5×31) была вложена в собор при самом его построении вышеупомянутым епископом Гурием и, несомненно, вывезена им из Москвы. Известно, что в Москве Гурия торжественно провожал в Казань сам царь со своим семейством и все высшее духовенство. Можно думать, что епископу было отпущено немалое количество различных реликвий, которые должны были разнести по городам вновь захваченной области для вящего утверждения и пропаганды «самодержавных» порядков... В Чебоксары была принесена икона Дионисиевского периода, несомненный образец Рублевской иконы. Потемневшая живопись расчищена лишь частично — лик Богоматери и Младенца. Прежде всего, поражают яркие и в то же время гармоничные краски. Темно-лиловый мафорий (покрывало) падает с головы на плечи Богоматери; из-под него видна голубая повязка с сильными светлыми (белыми) переливами, производя впечатление шелковых тканей. Густота цвета не производит впечатления тяжести. Еще более того, плавно и воздушно написан лик светлыми зеленоватыми, желтыми и розовыми тонами. Уже это одно, очевидно, совершенно противоположно художественным принципам, царившим, как мы видели, в чувашских вышивках. Другая особенность иконы: отсутствие в собствен-

Богоматерь Владимирская с фрагментом расчистки. Из альбома А.И. Некрасова. 1930 г. «Сделана проба на иконе Владимирской Б.М. Размер пробы 6,5×12. При удалении трех слоев записи и на фоне одного слоя записи на лице Б.М. и Спасителя. Живопись изначальная — XV в. Время записи 1 — XVI в., 2 — XVII в., 3 — XVIII в.», — отметил в своем дневнике реставратор В.О. Кириков.



ном смысле слова контура, черты; красочная плоскость заканчивается естественным своим периметром, линией, границей краски.

Между тем, эта линия нарочито грациозна, образуя свалоподобные кривые лекала. Ясности и жизнерадостности красок и плоскостной проекции форм соответствуют и изысканность их структуры, и пластичность. Голова Богоматери сильно и подчеркнуто наклонена из шеи почти прямой, а шея младенца вытянута, чем достигается известный энтузиазм движения. Маленькие тоненькие носики, губки бантиком и чуть приподнятые брови того и другого добавляют аристократическую изысканность идеала человеческого лица. Глаза Богоматери узкие и несколько глядящие вверх, как бы томные, еще звучат долей того лиризма, который заложен во взоре ангелов прославленной Троицы Рублева.

Радостно и светло очерченные нимбы дополняют впечатление от иконы, которое на ряд веков было ею потеряно вследствие загрязнения. Так, применяя старые произведения к своим новым нуждам, московский двор, а в сущности, специальные порядки на почве экономического равновесия и жизнерадостных (хотя, как оказалось, опрометчивых) ожиданий нового класса, дворянства, несли в новые земли пропаганду радостной жизни. Икона Владимирской Богоматери так же ее (эту жизнь) пропагандировала чувашам, как и одновременные обязательства Москвы освободить их на три года от налогов»<sup>16</sup>.

В архивных документах Введенского собора достаточно много упоминаний об этой иконе. Горожане не оставляли ее своими заботами.

Во все периоды истории особое отношение к иконе зафиксировано в церковных документах. Особо отмечены вкладные оклады. Так, названы ранний медный и более поздний — серебряный, появившийся в 1822 году. Прихожане решили одеть ее в серебряную ризу, получив на это благословение Казанского архиепископа. Об этом сохранилось доношение благочинного чебоксарского Введенского собора протоиерея Георгия Еделевского «о позволении в оном соборе на местную икону Владимирской Божией Матери сделать серебряную ризу на средства прихожан с употреблением церковной кошелековой суммы»<sup>17</sup>. В этой же расходной книге находим имя мастера, создавшего ризу. «Отдано в задаток для зделания ризы Владимирской Божией Матери Костромской губернии Нерехотского уезда вотчины графа Владимира Григорьевича Орлова села Сидоровского крестьянину Николаю Петрову Монькову из собственного серебра 84 пробы 200 руб.», — пишется в ней. Далее идет еще несколько отметок о выплате Монькову по мере завершения работы — всего 716 рублей серебром. Ему же заплачено и за переделку венца Владимирской Божией Матери и за его позолоту<sup>18</sup>. «В 1852 г. риза на сию икону вынизана жемчугом с разноцветными камнями, в венце 5 камней. По ту и другую сторону сей иконы предстоят угодники Божии Св. Гурий, священномуч. Харлампий и преп. Алексей чел. Божий и Сергей Радонежский. Риза на сих угодниках серебряная с позлащ. венцами 84 пробы...»<sup>19</sup>.

В описи церковного имущества Введенского собора в 1899 году в первую очередь отмечается именно эта икона: «С левой стороны от Царских врат: местная вкладная икона во имя Владимирския Божия Матери. Сею иконою св. Гурий благословил г. Чебоксары при приезде в Казань. Икона Богоматери в медном посеребренном кивоте, длиною 8 вершков, шириною 6 вершков. Венец и риза на сей иконе серебропозлащенные, в ней весу 1 фунт 17 золотников. В 1852 году риза на сию икону вынизана жемчугом с разноцветными камнями; в венце — 5 камней. По ту и другую сторону сей иконы предстоят угодники Божии: святитель Гурий, священномученик Харлампий и преподобные Алексей человек Божий и Сергей Радонежский чудотворец. Риза на сих угодниках серебряная с позлащенными венцами 84 пробы; в ней и венцах весу 9 фунтов 30 золотников».

Сегодня икона Владимирской Богоматери остается наиболее ценным и древним историческим и иконописным памятником на территории Чувашии. Однако история ее бытования и почитания требует дальнейшего исследования, как и уточнение ее даты.

«Подле Владимирской иконы икона местная Спасителя с предстоящими Святителями Василием Великим, Григорием Богословом и Иоанном Златоустом и Николаем Чудотворцем писана красками», — так записано в описи 1828 года<sup>20</sup>. Позднее она была заменена. В описи 1879 года вместо образа Спасителя уже называется ико-

Икона «Снятие со Креста».  
Из праздничного чина.  
XVIII в.



на Казанской Божией Матери, которая находится там и сегодня, датировать ее можно XIX веком. Однако фоном для нее так же, как и для Владимирской, служит большая икона XVIII века, в которую она врезана. На большой иконе представлены особо чтимые в Казанской епархии Казанские чудотворцы Гурий, Варсонофий и Герман, изображениями которых изобилует каждый храм в Чувашии, а также св. Сергей Радонежский.

### Праздничный чин

Праздничный чин, расположенный над местным, является вторым рядом иконостаса, также разделен посередине Царскими вратами. Порядок расположения икон справа налево такой: «Благовещение», «Рождество Христово», «Рождество Богородицы», «Сошествие Святого Духа на апостолов» («Пятидесятница»), «Сретение», «Богоявление» («Крещение»), «Положение во гроб», «Снятие со Креста», справа от Царских врат — «Воскресение Христово», «Распятие», «Вознесение Господне», «Жены-мироносицы у гроба Господня», «Введение во храм Богородицы», «Преображение Господне», «Вход в Иерусалим», «Воскрешение Лазаря». Как видим, среди них, кроме двенадцатых праздников, имеются иконы страстного цикла,

Икона праздничного чина «Жены-мироносицы». XVIII в.



рассказывающие о последних днях Христа на земле и его распятии на кресте. Эта тема сосредоточена возле Царских врат. Однако необходимо сразу отметить отсутствие в этом ряду иконы на сюжет «Успение Богородицы». Это усиливает, как и в настенных росписях собора, заданную программу, богородичную тему главного храма.

Стилистически иконы праздничного чина близки к храмовой иконе «Введение Пресвятой Богородицы во храм», в связи с созданием которой упоминаются иконописцы Мстеры. Возникнув в XVII веке, иконописный промысел мастеров слободы Мстера Владимирской губернии к середине XVIII века стал одним из самых распространенных явлений. Мастерские здесь насчитывали до 30 человек и были известны не только в России, но и за ее пределами. Ценно то, что они стремились к сохранению древнерусской иконописной традиции. Для икон этого направления характерны насыщенный, но сдержанный колорит, изысканные плоскостные орнаментальные композиции и умеренное применение золота для проработки деталей. Исходя из этого, мы предполагаем причислить иконы праздничного ряда к мстерской иконописной школе. Хотя необходимо отметить, что их писал не один мастер: можно различить рядом с хорошим исполнением и более слабое. Это касается именно праздничного чина.

В них нет той тщательности и тонкости исполнения, какие мы видим, например, в центральных иконах местного чина. Характерной особенностью всех икон стала попытка подражания реальным формам мира. Оно не только в стремлении объемного написания ликов, но и в отказе условного изображения природы: исчезают «горки», и на их место приходят волнообразные линии холмов с разбросанными кое-где кустиками цветов. Эти же формальные приемы мы видим в стенописи. К сожалению, потемневший со временем слой олифы во многом скрывает особенности письма.

Иконографический ряд праздничных икон вполне традиционен, здесь нет редких изводов и сюжетов. Однако надо заметить присутствие и усиление страстного цикла, сосредоточенного в центральной части, вокруг Царских врат. Можно предположить, что создатели богословской программы храма, откликаясь на злободневные проблемы своего времени, стремились этим приемом усилить тему, начатую в сценах «Страшного суда», расположенных на противоположной от иконостаса западной стене. Приверженность древним традициям, отмеченная нами по отношению к архитектуре, прочитывается и в выборе сюжетов. Заметим, что в XVIII веке, наряду с древними изводами, возникают и новые. Они широко используются в иконостасах, но в праздничном ряду иконостаса Введенского собора их нет. Здесь имеют место только древние, устоявшиеся веками, сюжеты в их традиционной трактовке.

### Деисусный чин

Деисусный чин был сформирован раньше остальных и имеет начало в византийском искусстве. Первоначально он представлял лишь ряд икон, менявшихся от праздника к празднику. «Деисус» (греч. «моление») включает в себя обращенных к изображенному в центре ряда Иисусу Христу святых: Богородицы, Иоанна Крестителя, архангела Михаила, архангела Гавриила, апостолов. Они стоят в традиционных позах молитвенного заступничества, с поднятыми на уровень груди руками.

Деисусный чин иконостаса Введенского собора сохранился полностью в первоизданном виде. Он состоит из 17 икон, включает традиционный ряд святых с Иисусом Христом в центре. Изображение Христа как Великого Архиерея, сидящего на троне в священническом облачении, украшенном золотом, в венце в виде тиары, также характерно для этого времени. Этот иконографический тип имеет западное происхождение и вошел в русскую иконографию только в конце XVII века. Барочная пышность трона с деталями в виде энергично загнутых листьев и раковин как нельзя лучше соответствует резным деталям иконостаса.

В деисусном чине изображены в полный рост: слева от нас —

Христос Великий  
Архиерей из  
деисусного чина.  
XVIII в.

Барочная  
пышность трона  
с деталями в виде  
энергично  
загнутых листьев  
и раковин как  
нельзя лучше  
соответствует  
резным деталям  
иконостаса.



Богородица, архангел Михаил, апостолы Петр, Иоанн Богослов, Андрей Первозванный, Варфоломей, Матфей и Иуда, справа — Иоанн Креститель, архангел Гавриил, апостолы Павел, Симон, Иаков, Иаков Зеведеев, Филипп и Фома.

Живописной красотой выделяется образ Богоматери. Ее культ на Руси был велик начиная с самого начала христианизации. Заступница и молитвенница перед Богом за простого человека, она воплощала в себе идеальные человеческие качества. Обращенная в сторону Иисуса Христа, как и все святые этого ряда, она стоит первая. Иконописцы придавали ее облику особую теплоту. Вообще, характер образа Богородицы удивительно богат различными оттенками и менялся в зависимости от времени, места и эстетических приоритетов общества. Выразительная поза ее имела самые разные интонации. Икона Введенского деисуса выражает просветленное и радостное моление. Заложенная в программе Введенского храма просветительская задача заставляет решить весь комплекс икон в мажорных тонах. Оби-

Иоанн Предтеча  
и архангел Гавриил  
из деисусного чина.  
XVIII в.



лие позолоты делает хитон Марии роскошным, затканым золотым цветочным орнаментом, камертоном всего чина. Акцент сделан не столько на силуэте фигуры, сколько на игре деталей одежды и ритме складок. Лик написан объемно, с внимательной тональной разработкой в пределах охристых цветов. Вишневый мафорий и темно-зеленый хитон являются контрастным фоном для усиления красоты тонких золотых деталей, хрупкости тонких рук и бледного лика. Решение фигуры Богоматери традиционно: силуэт ее простой и «обтекаемый». Вся сложность и красота форм — внутри этого силуэта. Не надо забывать, что главный престол посвящен теме восхваления Богородицы. Эта тема имеет продолжение не только в настенных росписях, но и в многочисленных богородичных иконах в праздничном ряду иконостаса и на стенах храма.

В контрасте к ее облику решен образ Иоанна Крестителя, расположенного с другой стороны Христа. Цветовое и образное решение здесь более суровое. Однако нельзя не заметить тот же интерес ху-

Богоматерь и  
архангел Михаил  
из деисусного  
чина. XVIII в.



дожника к расположению обильных складок плаща, тонкой разделке волос и бороды. Они отличаются своеобразной красотой и изяществом. Силуэт здесь играет более важную роль, нежели в фигуре Богородицы. Он более динамичен, а сам образ более эмоционален и суров.

Традиционно решение архангелов Михаила и Гавриила, изображенных с жезлом в одной руке и зеркалом с монограммой Иисуса Христа — в другой. Они изображены в хитонах: синий — у Михаила, красновато-коричневый — у Гавриила, на плечах и подоле хитоны украшены широкой золотой, лежащей глубокими красивыми складками, каймой. Их силуэты не так динамичны, как силуэт Иоанна Крестителя, они достаточно светлы по тону и поэтому составляют некую паузу между переходом от активной центральной группы из трех фигур — Иисуса Христа, Богородицы, Крестителя — и группами апостолов, чьи силуэты не отличаются разнообразием, а красочная гамма их одежд также достаточно строга.



Икона Владимирской Божией Матери.  
Конец XV — начало XVI в. Врезана в большую икону  
с изображением святителя Гурия и угодников  
Божиих, в честь которых в соборе имеются приделы, —  
священномученика Харлампия, преподобных Алексия,  
человека Божия, и св. Сергия Радонежского. XVIII в.



Икона Казанской Божией Матери местного чина. XIX в. Врезана в большую икону, на которой представлены особо чтимые в Казанской епархии Казанские чудотворцы свв. Гурий, Варсонофий и Герман, а также св. преподобный Сергий Радонежский. XVIII в.



Фрагмент иконы Казанской Богоматери местного чина. XVIII в.

Фрагмент иконы местного чина «Преображение Господне». XVIII в.





«Воскрешение Лазаря».  
Икона праздничного чина. XVIII в.

«Благовещение». Икона  
праздничного чина. XVIII в.

«Сретение Господне» и «Крещение».  
XVIII в. Две иконы праздничного чина  
вставлены в одну раму.

«Распятие Христово».  
Икона праздничного чина. XVIII в.

«Положение во гроб».  
Икона праздничного чина. XVIII в.



*На следующем развороте:*

Икона Казанской Богоматери. XIX в.  
Врезана в икону XVIII в., на которой  
изображены святитель Гурий,  
преподобные Алексей, человек Божий,  
св. Сергей Радонежский и  
священномученик Харлампий. Икона  
в раме со сценами жития  
Богородицы. XVIII в. Находится в киоте  
юго-восточного столба.

Икона священномученика  
Харлампия. XVIII в. Редкий образец  
изображения святого с клей-  
мами жития. Находится  
в киоте северо-западного столба.









Икона святителей Казанских Гурия и Варсонофия с небольшими ковчежцами с их честными мощами. Несколько ниже помещен еще один ковчежец — с мощами и образом святителя Германа. Икона помещена в икону святой мученицы Хариессы и благоверного князя Новгородского Георгия. Находится в киоте северо-восточного столба.



Икона Божией Матери Семистрельной,  
особо почитаемая  
прихожанами. Конец XIX — начало XX в.



«Успение Богородицы». XIX в.  
Находится в киоте юго-западного столба.  
Возможно, автором ее  
является чебоксарский иконописец  
Евлампий Рукавишников (?).



Св. архангелы Гавриил и  
Михаил. XIX в.  
Киот юго-западного столба.



Свв. апостолы Филипп и Матфей.  
XVIII в. Икона находится  
в верхнем ряду киота в приделе  
Священномученика Харлампия.



Придел Священномученика Харлампия.  
Иконы разного времени  
собраны в двухъярусном киоте.  
В глубине — Богоматерь «Знамение»  
(Серафимо-Понетаевская).

ΚΑΘΩΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΟΛΙΝ ΤΗΣ ΒΕΡΟΝΗΣ



«Введение Богородицы во храм». XVIII в. Икона находится в киоте придела Священномученика Харлампия.

Икона со сценами жития Богородицы. XVIII в. Икона находится в отдельном киоте стоящем приделе Св. преподобного Алексия, человека Божия.

*На следующей странице:*

Погребение Христа. XX в. Икона, исполненная в академическом стиле.

Находится в киоте второго яруса притвора.

Притвор собора. На первом плане — мраморные надгробия архиепископов Илария (Ильина) и Вениамина (Новицкого).





Богоматерь на троне.  
Пророческий чин.  
XVIII в.  
Центральная икона  
пророческого чина  
насыщена пышными  
элементами  
барочного характера.



В целом, фигуры деисусного ряда сгармонизированы между собой и представляют собой монолитную композицию над карнизом иконостаса, разделяющим деисус от нижнего, праздничного, чина.

### Пророческий чин

Пророческий чин, расположенный над деисусным, также сохранил все иконы, одновременные иконостасу. В центре находится икона Божией Матери на троне, по сторонам — традиционный ряд пророков: Аввакум, Давид, Аарон, Михей, Моисей, Иона, Захария, Гедеон — слева; Соломон, Даниил, Захария, Софоний, Мельхиседек, Иезекиль, Иаков и Исайя — справа. Все святые изображены в полный рост. Там, где пророки держат развернутые свитки, текст составляет 7—8 строчек. Буквы равной высоты, примерно такое же расстояние между строчками. Ростовое изображение пророков акцентирует вертикальную ориентировку иконостаса. Как и в

Свв. пророки  
 Аввакум и царь Давид.  
 Пророческий чин.  
 XVIII в.  
 Соответственно  
 характеру  
 центральной иконы  
 пророческого  
 чина, фигуры  
 пророков  
 очень динамичны  
 и богаты  
 по своей пластике.



деисусном чине, они ритмически чередуются: по две иконы между колоннами иконостаса в центральной ее части, на скосах — по одной; с краю — снова по две. Их обрамлением также являются резные рамы.

Мария представлена сидящей в позе Оранты, то есть молящейся, с воздетыми к небу руками; на уровне ее груди расположен медальон с изображением Спаса Эммануила, находящегося в лоне Матери. Икона является самой барочной по своей композиции. Она наполнена ангелами, летящими и сидящими на облаках, извивающимися лентами с текстами, очень сложными, прихотливыми формами резного трона, динамично ломающимися складками одежд. Два ангела держат над головой Богородицы корону, слева — благословляющий Христос, также восседающий на облаке. Арочное завершение центральной иконы повторяет форму центральных икон деисусного и

Свв. пророки Моисей  
и Иона.  
Пророческий чин.  
XVIII в.



праотеческого чинов. Из-за обилия позолоты формы кажутся плоскими и более легкими, тогда как предстоящие по сторонам фигуры святых пророков, заполняя все пространство иконы, дают впечатление монолитности и силы. При этом позы их естественны и пластичны, что выгодно смотрится на фоне, не включающем в себя ни одну лишнюю деталь — только канонические атрибуты и свитки текстов.

Среди пророков выделяется образ св. пророка Аввакума, который, нарушая общий ряд, оборачивается и устремляет взгляд на присутствующих в храме. Это объясняется не только тем, что он находится с краю, но и характерными для иконописи XVIII века тенденциями к «обмирщению», когда иконописец стремится как можно больше наполнить поле иконы жизненными впечатлениями. При этом рука пророка в указующем жесте, направленном к центру —

Господь Саваоф.  
Праотеческий  
чин. XVIII в.



в сторону Саваофа, Христа и Богородицы. Это усиливает назидательный характер в подборе некоторых сюжетов, что было замечено нами и в праздничном чине икон.

### Праотеческий чин

Праотеческий чин включает в себя изображение библейских праотцев. В центре ряда расположена икона Саваофа, по сторонам от него, по тому же принципу, что в деисусном и пророческом ярусах, поставлены в полный рост Святые Праотцы Симеон, Иаков, Иосиф, Авраам, Адам и, с другой стороны Саваофа, — Авель, Сим, Ной, Енох и Неффалим. Образ Саваофа написан в несколько иной манере, нежели находящиеся по этой же оси, что и «Христос Великий Архиерей» и «Богородица». Вместо декоративного, плоскостного

Свв. Праотцы  
Авель и Сид.  
Праотеческий чин.  
XVIII в.



решения фона здесь написаны круглящиеся облака. Вместо трона — простое сидалище, поддерживаемое шестью ангелами. Одежды Саваофа ничем не декорированы, изображение складок графичное, без «светов», в отличие от всех остальных образов иконостаса.

Над каждым рядом иконостаса на выступающем карнизе устроены круглые картуши, обрамленные пышной резьбой. Они украшены живописными виньетками с поясным изображением святых, имена которых теперь уже не прочитываются из-за плохой сохранности красочного слоя. В некоторых картушах живопись утрачена совсем. Только над праздничным чином хорошо прочитываются изображения архангелов.

Расположение икон в овальных резных золоченых картушах по всем рядам иконостаса, включая навершие, характеризует понимание красоты, свойственное барокко.

Свв. Праотцы Иаков  
и Иосиф.  
Праотеческий чин.  
XVIII в.



Таким образом, мы имеем пять рядов икон высокого иконостаса. Его характерной особенностью является включение в него трех рядов ростовых икон. Обычно это привилегия больших храмов, каким является и чебоксарский Введенский собор.

Прекрасный золоченый иконостас и его монументальные иконные образы воспринимались с дальней точки зрения, от главного западного входа. Он был виден во всем своем великолепии как единое целое. Блеск позолоты на иконах (разделка одежд, нимбы святых, архитектурные детали и виньетки с текстами) дополнял сияние позолоченной резьбы иконостаса, акцентируя его как главную часть храма.

Живопись почти всех икон, исключая вкладные, по стилю не выходит за пределы XVIII века и, возможно, является работой одной артели, в которой были мастера разного уровня. Их художественное исполнение, схожие орнаментальные мотивы на иконах разных чинов, например, золотые бутоны цветов на хитоне Богородицы деисусного чина и на одеждах святителей местного чина, другие детали совершенно уверенно можно приписать одному мастеру. Отдельные

иконы поновлялись, другие были заменены в XIX веке, однако общей картины это не изменило, так как среди иконописцев, работавших во Введенском соборе, мы встречаем мастеров Мстеры и Палеха Владимирской губернии. В архивных документах и те, и другие фигурируют в 1820—1830-х годах. Так, мастером из Мстеры Федором Яковлевым были написаны запрестольный крест и образ Божией Матери, а также местный образ преподобного Сергия Радонежского в холодном Введенском соборе. Работали иконописцы и в теплых приделах<sup>21</sup>. Из палешан упоминаются: в 1826 году — Иван Елисеев и в 1834 — Демьян Круглов<sup>22</sup>.

### Иконы настольные и настенные

Иконографический состав икон, размещенных в резных киотах при столбах и на клиросах, во многом усиливает богородичную тему, но включает и другие значимые для православного человека образы. Первое подтверждается тем, что на западных столбах со стороны центрального нефа находятся две большие иконы — «Успение Богородицы» слева и «Введение Богородицы во храм» справа. То есть образ Богородицы встречает входящего в собор и провожает при выходе из него. Кроме того, у юго-восточного столба под образом Казанской Богородицы поставлена почитаемая прихожанами икона Богородицы «Семистрельной», у северо-восточного — Богородица «Кипрская» (под иконой с мощами святителей Казанских Гурия, Варсонофия и Германа, о которой речь пойдет ниже).

Напомним, что резные позолоченные киоты вокруг столбов были построены в 1876 году чебоксарским мещанином Иваном Александровичем Чинаевым. Их двенадцать: по три у каждого столба. Этот же мастер золотил киоты<sup>23</sup>. При этом со стороны алтарной стены их нет, здесь открыты мощные основания столбов, покрытых живописным растительным узором.

В начале 1878 года чебоксарский мещанин, живописец Евлампий Александрович Рукавишников написал для киотов четыре живописные иконы «во вновь устроенных в холодном соборе киоти, по 15 рублей за каждую икону, всего 60 рублей»<sup>24</sup>. Можно предположить, что это иконы, дошедшие до сегодняшнего дня и находящиеся на столбах со стороны центрального нефа — «Успение Богородицы», «Воздвижение Креста» и «Вера, Надежда, Любовь и мать их София». Они представляются едиными по своим художественным качествам, несомненно принадлежат XIX веку, и влияние академического искусства проявляется в них очень заметно. Возможно, и другие иконы столбов написаны тем же мастером, но упоминаний об этом пока не найдено. Это иконы свв. мучеников Стефана, Лаврентия и св. Блаженного Василия Московского на северо-восточном, свв. Кирилла и Мефодия — на северо-западном столбах. Иконы Флора, Власия и

Лавра — на юго-восточном, архангелов Гавриила и Михаила, «Введение Богородицы во храм» — на юго-западном столбах исполнены в иной манере.

Иконы, расположенные на стенах и столбах Введенского собора, гораздо разнообразнее, чем в иконостасе по своему происхождению, уровню исполнения и стилистике. Более ранние из живописных образов относятся к XVIII столетию. Это житийные иконы св. мученика Харлампия и Толгской Божией Матери у южного клироса, а также упомянутая икона с мощами Казанских святителей. К этому же времени можно отнести и живописную раму иконы Казанской Богоматери, близкой по манере письма к иконостасным образам. Сама икона заменена или записана: без расчистки это невозможно определить.

Иконы, созданные в конце XIX — начале XX века, также заметно выделяются из общего ряда. Это иконы св. Николая Чудотворца у северного клироса, Божией Матери «Семистрельной» и «Кипрской».

Особо надо отметить самую древнюю икону собора. Это резная каменная (шиферная) иконка св. Николая Чудотворца, врезанная в большую живописную одноименную икону, что у северного клироса. Считается, что это явленная икона из села Ишаки Козьмодемьянского уезда (ныне Чебоксарского района), особо чтимая верующими, о которой в 1900 году писали: «...Протоиерей П.Е. Заринский указал на ряд подобных находок, а именно: на найденные иконы в с. Болгарах, в с. Ишаках, в г. Цивильске и наконец на открытую им икону в г. Козьмодемьянске. В кратком историческом очерке он указал на распространение христианства в Болгаро-Казанском царстве со времени св. Владимира до 1552 года и, обозначив некоторые местности, служившие здесь центром христианства... Некоторые из найденных местных икон отличаются весьма искусной, как будто не русской отделкой; другие же, очевидно, местного происхождения. Особенной тонкостью работы отличаются иконы: Болгарская, Ишакская и Свяжская. Изображения на двух последних тождественны и представляют св. Николая, Василия Великого и Архангела Михаила в царском облачении. Все эти иконы сделаны из твердого аспида различных цветов...»<sup>25</sup>.

Икона св. Николая Чудотворца во Введенском соборе находится, вероятно, с тех пор, как была закрыта и разрушена Ишакская церковь. С ней связано множество упоминаний и легенд. «Каждый крестьянин считает обязательным раз в году сходить в Ишаки и поставить свечу перед чудотворною иконой святителя Николая, чтобы ведение хозяйства шло благополучно. Случится какое-нибудь несчастье, крестьянин сетует: «Елек кашна сул Миколай Тора умне Ишекре сорта сютакан те касал перишмерем кайма, сылака саванса ситренте» (Раньше каждый год перед Николой-Богом свечу ставили, нынче не удалось сходить, грех к нам вернулся)», — так описывает Н.В. Никольский отношение к чудотворной резной иконе<sup>26</sup>.

Икона шиферная  
«Николай Чудотворец».  
XIV в.



«...1751 год ознаменован здесь обретением чудотворной иконы. Доска этой иконы сделана из черного камня, длиною в 2 дюйма, шириною в  $1\frac{3}{4}$  д., а толщиною в  $3\frac{1}{2}$  линии (5,08×4,44×0,9 см. — А.М.). На ней сделаны с обеих сторон рельефные изображения, а именно: на лицевой стороне: архистратиг Михаил, держащий в правой руке копие, а в левой — щит, и св. святитель Василий в архиерейском облачении, кроме митры, с благословляющею рукою; с другой же стороны: святитель Николай Чудотворец, в архиерейском облачении, кроме митры, с благословляющею рукой, а в левой руке, как и у Василия Великого, Евангелие. Внизу с лицевой стороны доска срезана острым орудием глубиною линии на полторы, верхняя часть полукруглая. О явлении сей иконы и бывших от нея чудесах была при церкви рукопись, но, взятая для прочтения в Казань, сгорела во время бывшего в 1815 году там пожара. Поэтому остается довольствоваться единственным источником — единогласным устным преданием»<sup>27</sup>. Дальнейшая история и время перенесения иконы св. Николая из села Ишаки по документам не прослеживается. Вероятно, это случилось в 1930-х годах по разрушении храма.

В киоте у северо-восточного столба образ святителей Казанских Гурия и Варсонофия и небольшие ковчежцы с их честными мощами помещены в икону святой мученицы Хариессы и благоверного князя Новгородского Георгия. На ковчежцах выгравировано Распятие Иисуса Христа. Несколько ниже помещен еще один ковчежец — с мощами и образом святителя Германа, что восполняет недостающее его изображение в иконе Казанских святителей. Священник Введенского собора Андрей Кроковский опубликовал в 1848 году в «Казанских губернских ведомостях» сведения об этой иконе: «Хотя затеряны письменные летописи, но очень еще свежо в сердцах жите-

лей предание о том, что, когда Господь прославил телеса угодников нетлением и даром чудотворения, в то время Чебоксарские граждане, памятуя любовь и благословение Архиепископа Гурия, выбрав из среды своей благочестивых мужей, послали их с просьбою в Казань, дабы священно-началие благословило их частицами мощей святых угодников. Узнавши, что просьба их исполнена, жители с священным собором и с святыми иконами и крестами встретили священный дар, слишком за 14 верст от города, передали его для хранения в Введенский Собор...»<sup>28</sup>.

Как выдающуюся необходимо отметить большую икону священномученика Харлампия. Написанная в XVIII веке, она являет редкий образец изображения святого с клеймами жития. Двенадцать клейм, обрамляющих в виде рамы средник иконы, рассказывают о его подвижнической жизни и страданиях. Икона написана голубыми, розовыми и лиловыми красками на фоне условного пейзажа. Мастер обильно использует графические приемы — каждое клеймо и средник иконы обрамлены в пышную раму, сложный орнамент которых прочерчен сухой линией.

Иконы Казанской Божией Матери в киоте юго-восточного столба и Толгской — южного клироса также замечательны именно своими рамами. Они представляют более ранние произведения, нежели сами иконы, записанные, видимо, уже в XX столетии.

## Иконы придельных храмов

Как было отмечено, интерьеры придельных храмов Введенского собора были утрачены. В настоящее время здесь нашли свое постоянное место иконы из разрушенных чебоксарских церквей. Долгое время они находились в помещении колокольни собора, а в 1990-е годы по желанию архиепископа Чебоксарского и Чувашского Варнавы размещены в приделах свв. Алексия и Харлампия. Состав икон очень богатый. В него входят несколько фрагментов разных иконостасов и отдельные святые образы. На южной стене левого теплого придела во имя священномученика Харлампия находятся икона Божией Матери «Знамение» (Серафимо-Понетаевская), киот с изображением святых Савватия, Модеста, Зосимы. Киот с образом Божией Матери «Всех скорбящих радость» расположен в центре придела во имя священномученика Харлампия. Кроме того, икона Казанской Божией Матери (XIX в.), образ преподобного Серафима Саровского и киот с образом святителя Николая — на северной стене придела во имя священномученика Харлампия. Все иконы хорошего письма, их можно датировать XVIII—XIX веками. Однако нашей задачей является попытка восстановить состав первоначальных иконостасов. Архивные документы дают некоторые сведения об этом.

Мы знаем из предыдущих глав, что все три иконостаса приделов

были поставлены на месте ветхих в XIX столетии. Многие иконы в таких случаях переносятся в новый иконостас. Тем более, что по своему качеству иконы были замечательные, написанные мстерскими живописцами. В 1820 году: «Отдано за поновление в теплой церкви икон и за написание вновь таковых в приделе священномученика Харлампия шести праздников, запрестольного креста и Божией Матери. За образ на киоте Введения Божией Матери, придела Алексия Божия человека и московских чудотворцев церковным живописцам 150 рублей»<sup>29</sup>. Расписался за них Владимирской губернии Вязниковской округи слободы Мстеры крестьянин Федор Яковлев. В 1824 году здесь снова работают живописцы Мстеры: «Отдано за написание чудес на киоте Владимирской Божией Матери в теплый Алексиевский придел Владимирской губернии Вязниковской округи Мстерской слободки господина Тутомлина крестьянину Федору Богданову 17 рублей»<sup>30</sup>.

В Царских вратах иконостасов теплых приделов традиционное расположение живописных вставок: в центральной части врат — изображение Благовещения, выше и ниже — четырех евангелистов в круге. В самих иконостасах в два яруса икон немного. В приделе во имя священномученика Харлампия — слева от Царских врат святая мученица Варвара и благоверный князь Александр Невский, святой Григорий Богослов, над ним икона «Несение Креста». Справа от врат иконы «Спаситель на престоле», «Иоанн Златоуст», «Священномученик Харлампий», икона Божией Матери. В верхнем ярусе (над изображением Иоанна Златоуста) икона «Спаситель в темнице», икона Божией Матери, над ней икона «Вознесение Богородицы». Образ Божией Матери «Скоропослушница» расположен в киоте у иконостаса придела во имя священномученика Харлампия.

По описаниям мы имеем представление и об иконостасе Алексиевского придела. Но сегодня на южной стене придела во имя святого праведного Алексия, человека Божия, иконы неизвестного происхождения. В центре — икона Божией Матери «Одигитрия» (Путеводительница). Замечателен отдельно стоящий киот с сюжетами, посвященными Пресвятой Богородице. В восьми клеймах — замечательное «мелочное» письмо с использованием обильной позолоты на фоне и в разделке форм сочетается с несколько наивной, народной трактовкой образов.

Правый теплый придел во имя преподобного Сергия Радонежского, построенный в 1657 году, не сохранил ничего из своего оригинального убранства интерьера. В последней четверти XX века здесь проведены реставрационные работы, вновь расписаны оконные проемы и потолок, установлен новый резной иконостас в традициях русского православного убранства.

В начале XX века деятельность по строительству и украшению храмов была прекращена политическими событиями. Тысячи икон, сотни иконостасов были уничтожены, и лишь малая часть сохранилась в

храмах, музейных собраниях и частных коллекциях. В настоящее время в приделах свв. Алексия и Харлампия сосредоточена основная масса наиболее ценных уцелевших произведений иконописи из разных храмов Чебоксар. Их насчитывается около тридцати, и они составляют своеобразный иконостас, устроенный у южной стены Харлампиевского придела. Происхождение их теперь трудно установить, несколько икон созданы в Серафимо-Дивеевских иконописных мастерских. Поздние памятники иконописи — XIX—XX веков — составляют значительную часть экспозиции Алексиевского и Харлампиевского приделов.

### Иконы притвора

Устроенный в притворе Введенского собора иконостас (двухъярусный киот) так же, как и в приделах, составлен из разнородных икон. Но, в большинстве своем, они принадлежат к XIX веку. Качество многих из них ниже сравнительно с иконами приделов, но есть и более профессиональные образы академического характера. Они собраны без особого следования иконостасному порядку, но развеска получилась очень насыщенной. Здесь находятся образы наиболее почитаемых святых: Иоанна Крестителя, святителей Казанских Гурия, Варсонофия и Германа, Николая Чудотворца, Иоанна Воина, расположенных в верхней части киота притвора. В первом ряду киота образ Иисуса Христа и других святых.

Произведения иконописи в притворе Введенского собора стали складываться, видимо, как и придельные, с 1920-х годов, со времени закрытия большинства чебоксарских церквей, из которых поступали иконы, царские двери и скульптурные элементы иконостасов.

Для убранства Введенского собора характерны две особенности, ярко отразившиеся в составе икон. Это, во-первых, значительное количество богородичных икон и широкое почитание Казанских чудотворцев Гурия, Варсонофия и Германа. Второе — качественный и, в основном, единовременный состав иконостасных образов. Они дошли до нашего времени почти без утрат, хотя и требуют частичного укрепления и реставрации. Их атрибуция во многом затруднена из-за недоступности: все они устроены в киотах и иконостасах. Однако попытка рассмотрения и анализа их художественных, стилистических особенностей и имеющегося документального материала позволяет впервые ввести в научный оборот большую часть памятников.

### Примечания

<sup>1</sup> Богословие образа. Икона и иконописцы. Антология / Сост. А.Н. Стрижев. — М.: Паломник, 2002. — С. 22.

<sup>2</sup> Языкова И.К. Богословие Иконы. — М., 1995 (<http://nesusvet.narod.ru/ico/books/>).

<sup>3</sup> НА ИИМК. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 1992. № 351.

<sup>4</sup> Языкова И.К. Указ. соч.

<sup>5</sup> См. Приложение I. В документах Комиссии по изъятию церковных ценностей отмечено, что этой иконы на месте не оказалось: «Вместо нее была представлена такая же икона в белом жестианом окладе».

<sup>6</sup> Некрасов А.И. Указ. соч. — С. 37.

<sup>7</sup> ГИА ЧР. Ф.295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 213 (об.) — 214.

<sup>8</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 5.

<sup>9</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 3. Опись церковного имущества по Чебоксарскому Введенскому собору.

<sup>10</sup> Первая икона Богоматери, получившая название Владимирской, была прислана Юрию Долгорукому в Киев из Константинополя ок. 1130 г. Андрей Боголюбский вывез ее во Владимир, где она с 1161 г. хранилась в Успенском соборе. С 1395 г. в Москве. Издревле прославилась как чудотворная. В течение веков с иконы Владимирской Богоматери сделано огромное количество списков.

<sup>11</sup> Краковский А. Древности Чебоксарского Введенского собора // Казанские губернские ведомости, 1848. № 45. С. 401—404.

<sup>12</sup> ОР ГТГ. Ф. 67. Ед. хр. 374. 2 листа. Дневник и отчет обследования и реставрации памятников древнерусской живописи в Чебоксарах.

<sup>13</sup> Л.А. Шенникова, ведущий научный сотрудник Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль», предлагает датировать икону началом XVI в. Кроме того, она считает, что надпись сделана в XIX столетии.

<sup>14</sup> НА ЧГИГН. Отд. I. Ед. хр. 642. Л. 12. *Н.А. Архангельский*. Населенные пункты Чувашии (церкви и приходы). Название пустыни «Геронтьевской» происходило от имени игумена Геронтия (1671—1674), поставившего здесь церковь Спаса. В 1838 г. эта пустынь была упразднена.

<sup>15</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 28.

<sup>16</sup> Некрасов А.И. Художественно-археологические памятники г. Чебоксары // Художественная культура Чувашии. 20-е годы XX века. — Чебоксары, 2005. С. 228.

<sup>17</sup> ЦГА РТ. Ф. 4. Оп. 53. № 37. Л. 104 (об.). Доклады в Казанскую духовную консисторию за 1821 г.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> ГИА ЧР. Ф. 125. Оп. 2. Ед. хр. 177. Л. 61.

<sup>20</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп.1. Ед. хр. 6. Л. 3. Опись церковного имущества по Чебоксарскому Введенскому собору.

<sup>21</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 213 (об.) — 214. Расходная книга.

<sup>22</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 64, 95. Расходная книга.

<sup>23</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 44 (об.), 48. Расходная книга.

<sup>24</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 3. Расходная книга.

<sup>25</sup> Заринский И.Е. Сообщение об открытой им малой древней каменной иконе // Известия Общества археологии, истории и этнографии. Т. I. Вып. 2. С. 52—53. — Казань: Тип. имп. ун-та, 1878.

<sup>26</sup> НА ЧГИГН. Отд. I. Ед. хр. 154. Л. 36.

<sup>27</sup> Известия по Казанской епархии. 1871. — С. 214.

<sup>28</sup> Казанские губернские ведомости. 1848. № 45. — С. 401—404.

<sup>29</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 213 (об.) — 214. Расходная книга.

<sup>30</sup> Там же. Л. 7.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

С момента основания города-крепости Чебоксары в середине XVI столетия и до настоящего времени Введенский собор остается центром православия на чувашской земле. Это кафедральный собор Чебоксарской и Чувашской епархии, которую возглавляет ныне митрополит Варнава (В.В. Кедров). Письменных свидетельств об истории его строительства, оформления и обновления мало. Однако сохранность архитектуры, иконостаса, святых икон и стенописи почти в первоначальном виде позволяют нам сделать определенные выводы, так как все произведения являют нам образцы своего времени со всеми его стилистическими признаками. По счастью, в 1930 году в Чебоксарах побывала экспедиция по изучению чебоксарской старины во главе с крупнейшим исследователем древнерусского искусства А.И. Некрасовым, которая оставила результаты своей работы в рукописи и фотографиях. В них зафиксированы и охарактеризованы как архитектура Введенского собора, так и некоторые произведения, находящиеся в нем. Кроме этих материалов в архивах удалось открыть ряд документов, в которых есть конкретные сведения: даты создания и поновлений некоторых икон и иконостасов, стоимость работы, имена мастеров, что позволило составить более или менее полную картину о строительстве и формировании интерьера собора.

Задуманный как главный храм чувашского края, Введенский собор возводился по образцу Успенского собора Московского Кремля, хотя во многом сходство было лишь внешним. В нем был использован палатный принцип перекрытий, что применялось часто именно в соборных храмах — либо городских, либо монастырских. Например, интерьеры Спасского собора Нижнего Новгорода и Троицкого собора Макарьевского монастыря, одновременные чебоксарскому, были устроены так же, но в них «подражание организации внутреннего пространства московского Успенского собора... стало носить более буквальный характер»<sup>1</sup>. В этом смысле Введенский собор более оригинален. Он имеет три коробовых лотковых свода, расположенных параллельно алтарной стене, но в интерьере их объем прочитывается с трудом из-за четырех массивных столбов, которые поддерживают своды у самого основания лотков. Снаружи декоративные ложные закомары, сохраняя видимость традиционного архитектурного образа, принадлежат уже барочному искусству. Строгость и торжественность объемов и пропорций сочетаются в чебоксарском

соборе с изящными деталями: трехлопастными наличниками окон и полуколонками с «бусинами» по их сторонам, в том числе и на барабанах. Традиционные «поребрик», «бегунец» и «сухарики» завершают верхние регистры стен.

Создание настенных росписей можно отнести к началу XVIII столетия. При всей своей каноничности, они несут на себе печать «народного» искусства. Вероятно, над их созданием под руководством пришлых мастеров работали и помощники из местных ремесленников, не столь умелая рука которых угадывается в некоторой грубоватости как в трактовке фигур, так и в манере живописи. Можно предположить также, что эта работа стала для них некой школой в оформлении стен церковей, построенных позднее. Известно, что стены многих чебоксарских храмов были украшены живописью<sup>2</sup>. Кроме того, мастера пользовались новой для храмовых стенописей техникой письма — смешанной, из эмульсионных и масляных составляющих, характерных для XVIII столетия. С сожалением надо отметить утрату алтарных росписей и замену живописи на откосах окон первого яруса поздней — начала XX века.

В программе стенописи усилена богородичная тема в соответствии с посвящением главного престола празднику Введения Богородицы во храм. Она поддержана и составом икон: не только в иконостасе, где только образ Введения представлен двумя иконами, а всего богородичных икон — двенадцать, но и в пространстве собора — в киотах четырех столбов: на каждом из них есть богородичная икона.

Точной даты создания пятиярусного иконостаса не сохранилось. Однако косвенные свидетельства и ярко выраженный барочный стиль золоченой резьбы позволяют с уверенностью отнести его к середине XVIII столетия. Он включает в свой состав иконы, основная часть которых написана вскоре после его строительства. Предположительно, это были мастера Владимирской губернии, так как в начале XIX века в документах указываются имена иконописцев из Мстеры, работавших в соборе. Мастерство и стиль письма иконописцев не противоречат этим данным. Кроме того, известно, что в соборе работали и мастера Палеха. Они создали некоторые иконы и иконостасы в теплых приделах. Среди икон собора можно выделить икону Владимирской Божией Матери конца XV или начала XVI века. По преданию, сам святитель Гурий благословил ею жителей города при освящении места для первого храма в 1555 году. Прекрасный образец московской школы, эта икона является особо почитаемой в народе. Надо отметить и небольшую икону с частицами мощей Казанских чудотворцев Гурия, Германа и Варсонофия, которые были привезены из Казани в XVIII веке.

Чебоксарский кафедральный Введенский собор — памятник истории и культуры, с которым связаны важнейшие события, множество человеческих судеб и деяний. Архивные документы сохранили

имена людей, широко известных истории, и множество имен, давно забытых. Одни вкладывали немалые средства, жертвовали иконы и строительные материалы, другие писали святые образы, создавали для них драгоценные ризы, киоты и церковную утварь. Не оставляли Чебоксары без внимания и архиепископы, и митрополиты Казанские. Так, в 1701 году икона Спасителя была вложена митрополитом Тихоном.

Конец XVIII—начало XIX века — период, когда в истории храма наступила относительно благоприятная полоса, отмеченная богатыми приобретениями. Основная часть вкладчиков — жители города или выходцы из него, в основном купцы и простые прихожане. В 1789 году купцом Алтановым была пожертвована икона Божией Матери в серебряной ризе, в 1802 году были пожертвованы на реставрацию замечательного барочного иконостаса, в 1821 году сделана серебряная риза на местную икону Владимирской Божией Матери костромским мастером на средства прихожан, в 1820 году выложен чугунными плитами пол главного храма на средства полковника А. Иванова<sup>3</sup>. Позолота всего иконостаса и все внутреннее обновление соборного храма окончены в 1854 году на иждивение братьев Ивановых<sup>4</sup>. В 1897 году чебоксарский купец П.Е. Ефремов украсил алтарный образ преподобного Сергия Радонежского Чудотворца, серебряной 84 пробы ракой<sup>5</sup>. И таких примеров немало.

В интерьере собора сохранились старинные паникадила, хоругви, многочисленные серебряные, медные, оловянные подвесные и напольные светильники и другая утварь. Их изобилие вкупе с великолепной золоченой резьбой иконостаса и киотов, контрастируя со сдержанными тонами стенных росписей, создает необычайную атмосферу старинного собора — духовную и эстетическую.

Ансамбль Введенского собора дает представление о характере и качестве произведений церковного искусства в Чебоксарах в разные периоды его истории — как наибольшего его экономического расцвета, так и упадка. Он интересен и ценен как единственный памятник, дошедший до нашего времени почти без утрат. Его высокую художественность определяют и архитектура, и иконы, и стенопись — весь интерьер, складывавшийся в XVII—XX столетиях.

### Примечания

<sup>1</sup> Мельник А.Г. Интерьер Московского Успенского собора как одна из важнейших парадигм в русском храмовом зодчестве XVI в. // ИКРЗ. 1994. — Ростов, Ярославль, 1995. — С. 124—133.

<sup>2</sup> Фрагменты XVIII века обнаружены в Успенской церкви, Троицком соборе Свято-Троицкого мужского монастыря и др.

<sup>3</sup> Все сведения из ЦГА ЧР. Ф. 295. Оп. 1.

<sup>4</sup> НА ЧГИГН. Отд. II. Ед. хр. 126. Л. 279. Выписка из Казанских губернских ведомостей 1859 г. № 38. — С. 337—338.

<sup>5</sup> ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 5. С. 1.



## Приложения

### О РАБОТЕ КОМИССИИ ПО ИЗЪЯТИЮ ЦЕРКОВНЫХ ЦЕННОСТЕЙ В 1922 Г.

Разразившийся в 1921—1922 годах голод во многих областях России заставил советское правительство предпринять срочные меры. В июле 1921 года была создана Центральная комиссия помощи голодающим под председательством М.И. Калинина. В Чувашии она была сформирована 10 августа того же года. Зимой ситуация с продовольствием стала еще более тяжелой. Следующим решающим шагом правительства по поиску средств на закупку хлеба стало Постановление ВЦИК от 23 февраля 1922 года о создании Комиссии по изъятию церковных ценностей, опубликованное в «Известиях» 26 февраля. 27 февраля 1922 года появляется отдельный циркуляр о голоде на Волге, в котором сказано, что в этом районе голодает до 13 миллионов человек, поэтому «ЦК выдвигает задачу борьбы с голодом как боевую, массовую, политическую и деловую кампанию»<sup>1</sup>.

К постановлению о комиссии было приложено подробное указание, по которому можно судить о том, что работа по изъятию была начата со знанием дела. Учитывались все обстоятельства и возможные осложнения. В пункте 1 инструкции устанавливался недельный срок для подготовки копий описей имущества. Сознавая, что этого времени предельно мало, вводился и очередной порядок производства работы комиссии: в первую очередь подлежали изъятию ценности из наиболее богатых храмов (пункт 2). Было также понятно, что в них за неделю невозможно составить описи предметов. Поэтому появляется примечание (пункт 3): «Приступить к работе в наиболее богатых храмах, не ожидая поступлений описей». Предполагая, что церковь на эти акции предпримет шаги, защищающие свои интересы, возможно, попытается утаить что-то из имущества, в инструкции было указано на обязательное представление старых описей или инвентарной книги до 1917 года.

Работа комиссии шла по четко установленному графику: для каждой церкви был назначен день и даже час начала работы. По указанию из Москвы, подробно описаны тара и упаковка, характер надписей на них, сроки, в какие должны были отправляться спецвагоны с грузом в Гохран<sup>2</sup>. При отсутствии какого-либо предмета в наличии необходимо было составить особый протокол, который передавался следственным органам в особый фонд и на особый счет. Никакой реализации ценностей на местах не разрешалось.

Введенский собор оказался первым в списке чебоксарских храмов, где начали работу члены комиссии. Понятно, что обилие драгоценных уборов на иконах, серебряных, позолоченных и золотых предметов, украшенных драгоценными камнями, скопленные в соборе в течение нескольких сотен лет его существования, давало значительную часть всех изъятых ценностей в городе.

В актах областной комиссии по изъятию церковных ценностей и описях ценностей перечислены и подробно расписаны изъятые во Введенском соборе произведения:

8. Антонина Мордвинова.

«За жертвенником икона преп. Сергия Радонежского Чудотворца. Риза на ней серебряная ...327 руб. пожертвованная торгующим по свидетельству I разр. Прокопием Ефремовым. 5 четв. 4 верш.×3 четв. 2 верш.

Храмовая икона Введения в храм Пресвятой Богородицы в серебряной ризе, в коей весу 3 ф. 72 зл., устроенной помещиком Андреем Ивановым Апехтиным. 2 арш. 3 верш.×2 арш. 1/2 верш.

Местная вкладная икона во имя Владимирской Божией Матери. Сею иконой Св. Гурий благословил г. Чебоксары при проезде в г. Казань. Икона Божией Матери в медном посеребренном киоте, дл. 8 в., шир. 6 верш. Венец и риза на ней серебропозл. В коей весу 1 ф. 17 з.

В 1852 г. риза на сию икону вынизана жемчугом с разноцветными камнями, в венце 5 камней. По ту и другую сторону сей иконы предстоят угодники Божии Св. Гурий, священномуч. Харлампий и преп. Алексей чел. Божий и Сергей Радонежский. Риза на сих угодниках серебряная с позлащенными венцами 84 пробы...

За правым клиросом иконы с изображением Георгия Победоносца, Благовещения Богородицы, Рождества Христова... Николая Чудотворца, серебр. 84 пробы, вызолочена, чеканной работы. В дл. 20 верш. и шир. 16 верш., а в середину вкладывается икона Св. Николая серебряная вызолочен. 84 пробы. В дл. 10 верш., шир. 10 верш., чеканной работы с изображением по краям жития его, а на венце висит на золотой цепочке образ Божией Матери дл. 1/2 вер. В шир. 1 верш., подаренный Меретийской земли царем Арчилом Вахтаневичем дому Святейшего патриарха ризничего иеродиакона в 1805 г.<sup>3</sup>

...В середину сей иконы вставлена небольшая икона Федоровской Б.М. в металл. посеребренной киоте, писана на кипарисной доске; на ней медная посеребренная, украшенная мелким жемчугом риза, в серебр. без означения пр. вызолоченном венце, в котором весу 4 зол. На задней стороне этой иконы изображение Св. Мученицы Параскевы Пятницы в медной вызолоченной ризе, на верхней части которой надпись: «Писан сей Святыи образ в 1772 г., а писал Костромской епархии дому Его Преосвященства, крестовый иеродиакон Аристарх». В дл. икона 4 верш., в шир. 3 верш. Пожертвована в церковь чебоксарским мешанином Поликарпом Якимовым»<sup>4</sup>.

Процесс изъятия был болезненным и вызвал сопротивление священнослужителей и прихожан. Таких случаев было достаточно много, поэтому была организована секретно-оперативная служба по борьбе с саботажем. В документах облисполкома хранится переписка судебно-следственных органов, где зафиксированы имена арестованных за агитацию против изъятия церковных ценностей. Среди них и староста Введенского собора А.И. Мочалов, и псаломщик В.Ф. Пономарев, работавший также секретарем рабфака<sup>5</sup>.

Священнослужители, пытаясь защитить собственность церкви, прятали или заменяли ценные произведения на более поздние или дешевые. Отдельными актами областной комиссии по изъятию церковных ценностей оформлялись описи ценностей, не оказавшихся в наличии при изъятии. Во Введенском соборе это были иконы: 1) Спасителя в серебряной ризе и венце (вместо нее была представлена такая же икона в белом жестяном окладе); 2) Благовещение в серебр. венце; 3) запрестольная икона Спасителя в серебряной позлащенной ризе и венце; 4) св. мученика Харлампия, на нем риза серебряная под золотом весу 20 золотников, без пробы; 5) Покрова Богородицы в серебряной ризе<sup>6</sup>.

Комиссию интересовали только драгоценные уборы икон и утварь. Поэтому после ее работы почти все иконы остались в соборе на местах, но уже

без окладов, риз, венчиков и другого убранства. Позднее некоторые из них были переданы в краеведческий музей. В описи памятников, взятых на учет экспедицией РАНИОН под руководством А.И. Некрасова в 1930 году, в соборе зафиксированы как наиболее ценные (кроме настенных росписей и резного иконостаса): резной шиферный образок Николая Чудотворца (XIV в.), иконы Владимирской Богоматери (XV в.), Николая Чудотворца (XVI в.), Введения во храм Богородицы (XVIII в.), Спасителя с клеймами праздников (1701 г.), Гурия и Варсонофия (XVIII в.). Все эти произведения дошли до нашего времени.

Таким образом, Постановление и деятельность Комиссии было уже вторым этапом разворачивающейся борьбы с церковью. Следствием ее деятельности стало заметное ослабление православной церкви. Глумление над авторитетами и святынями в агитационных акциях, аресты священнослужителей, подрыв материального состояния на долгие годы подорвали ее силы и авторитет.

### Примечания

<sup>1</sup> Государственный архив современной истории Чувашской Республики (ГАСИ ЧР). Ф. 1. Оп. 3. Ед. хр. 20. Л. 23. Документы Чувашского обкома КПСС.

<sup>2</sup> Гохран — Государственное учреждение по формированию Государственного фонда драгоценных металлов и драгоценных камней. Создан в 1920 г.

<sup>3</sup> ГИА ЧР. Ф. 125. Оп. 2. Ед. хр. 177. Л. 61—62.

<sup>4</sup> ГИА ЧР. Ф. 125. Оп. 2. Ед. хр. 178. (Акты и инвентарные описи изъятых церковных ценностей г. Чебоксары.)

<sup>5</sup> Рабфак — рабочий факультет, общеобразовательные учебные заведения в СССР, осуществлявшие в 1920—1930-х гг. подготовку в вузы молодежи, не получившей своевременно среднего образования.

<sup>6</sup> ГИА ЧР. Ф. 125. Оп. 2. Ед. хр. 176. Л. 4.

## МАСТЕРА ЦЕРКОВНОГО ИСКУССТВА, РАБОТАВШИЕ ВО ВВЕДЕНСКОМ СОБОРЕ

Культурное наследие православной Чувашии предстает перед нами с большими лакунами. Неисследованным остается вопрос о мастерах, работавших в храмах. Долгое время был открытым вопрос о существовании местных иконописцев. Целенаправленные поиски в архивах России впервые дали возможность представить себе картину развития церковного искусства на нашей территории, хотя пока далеко не полную.

В архивных документах Введенского собора упоминаются мастера разных регионов, главным образом, поволжских. Они могли повлиять на рост мастерства местных специалистов, которые, конечно, со временем появились в Чебоксарах, хотя и в небольшом количестве. Упоминания чебоксарских строителей, иконописцев, каменщиков, резчиков и позолотчиков относятся к концу XVIII — началу XX века. Нас более всего интересовали иконописцы, живописцы и резчики, то есть мастера, непосредственно занимающиеся искусством. Однако в каталог вошли и строители разных специальностей, как имеющие отношение к формированию храмовой архитектуры и интерьеров.

В исторических документах упоминалось лишь одно имя — Александр Рукавишников<sup>1</sup>. В документах Общества охраны памятников истории и культуры Чувашской АССР существует список икон, причисленных к работам «местного (чебоксарского) мастера Рукавишникова в конце XVIII — нач. XIX

века»<sup>2</sup>. Две его подписные иконы имеются в фондах Чувашского государственного художественного музея (ДРЖ — 25, 36). Еще одно имя мы знаем по подписной иконе из Чувашского государственного художественного музея — Флегонт Соколов (ДРЖ — 41). И это все, что было известно о чебоксарских художниках. Архивные документы позволили выявить целую группу чебоксарских мастеров, среди которых и Рукавишниковых оказалось несколько человек. Этот род в течение XIX столетия был известен своими купцами и мешанами, занимавшимися строительными и художественными ремеслами. Первый из них — Иван Осипович Рукавишников упоминается начиная с 1822 года в документах Воскресенской церкви и в 1834 — Введенского собора Чебоксар. Наиболее плодотворным был Александр Никитич, чье имя как иконописца упоминается с 1855 по 1897 годы, т.е. включает 42 года творчества. Он работал во Введенском соборе, Успенской, Крестовоздвиженской и Покровской церквях. Еще один Рукавишников — Евлампий Александрович, упоминаемый в 1872—1892 годах как иконописец, также работал в соборе. Среди Рукавишниковых были иконописцы, столяры, каменщики. Можно назвать и имена чебоксарских мешан Новоселова Ардалиона Степановича и Свешникова, которые создавали и ремонтировали иконостасы и киоты. Работали все они, вероятно, индивидуально, упоминаний об артели нет.

Среди мастеров из других городов и сел в связи с Введенским собором больше всего упоминаний иконописцев и живописцев из знаменитого иконописного центра России — Мстеры. Это артель с Яковлевым Федором во главе (1820 г.) и иконописец Богданов Федор (1824 г.), из Палеха — Круглов Дементий (1834 г.) и Елисеев Иван (1826 г.). Из живописцев XVIII столетия упоминается Аристарх — иеродиакон дома Его Преосвященства Костромской епархии (1772 г.). Однако конкретного упоминания о том, какую икону писали или поправляли мастера, или кто занимался росписью стен, в документах мало.

Среди создателей значительных работ, проведенных в чувашских храмах по изготовлению иконостасов, написанию и поправке икон, появляется в документах в XIX столетии множество мастеров из Казани. Так, во Введенском соборе Чебоксар в середине века подвизались резчики Христофор Безруков (1843 г.), Василий Кованов (1847 г.), Афанасий Фадеев (1852 г.), среди них знаменитый на всю Казанскую и Нижегородскую епархии Тюфилин Михаил Александрович (1830—1907), который в 1880-х годах отремонтировал иконостас Введенского собора. Среди живописцев упоминается Пономарев (Поморов ?) Александр Васильевич (1847 г.). Почти все они — горожане мещанского сословия. Таким образом, вырисовывается круг мастеров, который позволяет более точно охарактеризовать и атрибутировать произведения из Введенского собора.

## Каталог мастеров

1. **Яковлев Федор** — крестьянин Владимирской губернии Вязниковской округи слободы Мстеры.

1820 г. — Отдано за поновление в теплой церкви икон и за написание вновь таковых в приделе священномученика Харлампия шести праздников, запрестольного креста и Божией Матери, в холодном Введенском соборе за местный образ Преподобного Сергия. За образ на киоте Введения Божией Матери, при... Алексея Божия человека и Московских Чудотворцев церковным живописцам 150 руб.

— В холодном Введенском соборе за местный образ Преподобного Сергия, за образ на киоте Введения Божией Матери Владимирской, Алексия Божия Человека и Московских Чудотворцев церковным живописцам 150 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп.1. Ед. хр. 3. Л. 213 (об.) — 214. Расходная книга.*

2. **Моньков Николай Петрович** — крестьянин Костромской губернии Нерехотского уезда села Сидоровского.

1821 г. 5 марта. — Отдано в задаток для зделания ризы Владимирской Божией Матери Костромской губ. Нерехотского у. вотчины графа Владимира Григорьевича Орлова села Сидоровского крестьянину Николаю Петрову Монькову из собственного серебра 84 пробы 200 руб.

1821 г. 29 мая. — Получил за ризу еще 200 руб.

1821 г. 17 июля. — Отдано за серебряную ризу Владимирской Божией Матери... 716 руб. серебрянику Николаю Петрову Монькову.

— Ему же за переделку венца Владимирской Б.М. и за позолоту онаго — 25 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп.1. Ед. хр. 3. Л. 213 (об.) — 214. Расходная книга.*

3. **Тютин Козьма** — мещанин.

1823 г. 8 октября. — Отдано за починку подсвечника мещанину Козьме Тютину 2 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Расходная книга.*

4. **Ерофеев Никита** — мещанин.

1824 г. 12 февраля. — Отдано за починку киота для иконы Владимирской Божией Матери мещанину Никите Ерофееву 2 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп.1. Ед. хр. 3. Л. 7. Расходная книга.*

5. **Богданов Федор** — крестьянин Владимирской губернии Вязниковской округи слободы Мстеры.

1824 г. 11 марта. — Отдано за написание чудес на киоте Владимирской Божией Матери в теплый Алексиевский придел Владимирской губернии Вязниковской округи Мстерской слободки господина Тутолмина крестьянину Федору Богданову 17 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 7. Расходная книга.*

6. **Васильев Андрей** — крестьянин Ярославской губернии и округи.

1825 г. 5 апреля. — Заплачено за отделку и окрашение церкви и колокольни щекотуру Ярославской губ. и округи господина Хулумзина крестьянину Андрею Васильеву 10 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр.11. Л. 14.*

7. **Тимофеев Агафон** — плотник, крестьянин Костромской губернии.

1825 г. 20 мая. — Заплачено плотнику Костромской губ. Галицкой округи деревни Икононова г. Наумова крестьянину Агафону Тимофееву за перекрытие церковной крыши 137 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп.1. Ед. хр. 3. Л. 15.*

8. **Елисеев Иван Иванович** — крестьянин, иконописец Владимирской губернии Вязниковской округи села Весехонскова.

1826 г. 12 февраля. — Заплачено за поновление икон... иконописцу Вязниковской округи с.Весехонскова... крестьянину Ивану Иванову Елисееву.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Расходная книга.*

182...(?) г. 4 февраля. — Отдано за поновление трех икон и за поправление икон... Вязниковской округи села Весехонскова господина Ивана Васильевича Тутолмина крестьянину иконописцу Ивану Иванову 22 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп.1. Ед. хр.3. Л. 20. Расходная книга.*

1826 г. 10 мая. — Заплачено Вязниковской округи господина Ивана Васильевича Тутолмина крестьянину Ивану Елисееву за окрашивание на колокольне балясин в окошках 12 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп.1. Ед. хр. 3. Расходная книга.*

**9. Цыпленков Алексей Егорович** — крестьянин Костромской губернии Кологривской округи деревни Задориной.

1828 г. 3 мая. — Заплачено за перекрытие церковной и на паперти крыши крестьянину Кологривской округи Пол...ской волости деревни Задориной экономическому крестьянину Алексею Егорову Цыпленкову 80 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3.*

**10. Коротков Артемий Григорьевич** — Вязниковский крестьянин.

1828 г. 5 октября. — Заплачено за позолоту и починку креста и за отбелку кадила Вязниковскому крестьянину Артемию Григорьевичу Короткову господина Александра Ивановича Хотенцова 30 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3.*

**11. Васильев Фирс** — чебоксарский мещанин, столяр.

1829 г. 9 мая. — Заплачено чебоксарскому мещанину столяру Фирсу Васильеву за сделание киота... в Введении Божией Матери 29 руб.

*ГИА ЧР. Ф.295. Оп.1. Ед.хр.3. Л.39. Расходная книга.*

1829 г. 9 июля. — Заплачено чебоксарскому мещанину столяру Фирсу Васильеву за сделание киота на Введении Божией Матери 20 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Расходная книга.*

**12. Судаков Дмитрий** — чебоксарский мещанин, каменщик.

1831 г. 20 сентября. — Заплачено каменщику чебоксарскому мещанину Дмитрию Судакову за сделание в теплой церкви новой печи и починку в приделе Харлампия... 21 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Расходная книга.*

**13. Свешников** — чебоксарский мещанин.

1833 г. 7 ноября. — Отдано за иконостас в теплой Алексеевской церкви мещанину Свешникову... 42 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Д. 3. Л. 58.*

— Отдано за поставку иконостаса в приделе Харлампия и за поправку иконостаса в церкви Алексия Божия человека мещанину Свешникову 12 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп.1 . Д. 3. С. 61.*

**14. Мочалов Иван Иванович** — чебоксарский мещанин.

1833 г. 28 мая. — Отдано подрядчику чебоксарскому мещанину Ивану Иванову Мочалову 200 руб. за покрытие церкви.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Расходная книга.*

1833 г. 20 июля. — Отдано подрядчику чебоксарскому мещанину Ивану Иванову Мочалову за покрытие церкви железом 100 руб. золотом.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Расходная книга.*

15. **Петров Трифон** — мещанин.

1833 г. 28 сентября. — Отдано каменщику мещанину Трифону Петрову за зделание в теплой церкви 2 печей 50 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Расходная книга.*

16. **Круглов Демьян Андреевич** — крестьянин Владимирской губернии Вязниковской округи села Палеха.

1834 г. 12 марта. — Отдано подрядчику Владимирской губернии Вязниковской округи села Палеха помещицы Варвары Александровы Грязевой крестьянину Демьяну Андрееву Круглову, в силу учиненного с ним условия за вызолочение и покрашение иконостаса в теплой церкви придела Алексия Божия чел. 105 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 59. Расходная книга.*

17. **Рукавишников Иван Осипович** — чебоксарский мещанин, живописец.

1834 г. — Отдано живописцу чебоксарскому мещанину Ивану Осипову Рукавишникову за написание местной иконы в приделе Сергия Радонежского чудотворца... 21 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 64. Расходная книга.*

18. **Рукавишников Василий Андреевич** — чебоксарский мещанин.

1842 г. август. — Василию Андрееву Рукавишникову за 3 печи в теплом соборе. Ему же за выкрашение внутри теплого собора и за правку известкою... трещин на стенах в приделе Сергия Радонежского и за выкрашение сибиркою потолка сего придела.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 100. Расходная книга.*

1843 г. 20 февраля. — За промазание на сводах холодного собора трещины отдано чебоксарскому однодворцу Василию Андрееву Рукавишникову 5 руб.

1843 г. июль. — Василию Андрееву Рукавишникову за выстилку кирпичем пола...

30 сентября. — Ему же за внешнюю покраску...

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 105. Расходная книга.*

19. **Безруков Христофор Иванович** — казанский мещанин.

1843 г. 29 мая. — Отдано казанскому мещанину Христофору Иванову Безрукову за зделание в сей собор деревянного с иконостасною резьбою киота для ношения в крестные ходы иконы Владимирской Божией Матери 187 руб. 50 коп.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. С. 107. Расходная книга.*

20. **Новоселов Ардалион Степанович** — чебоксарский мещанин.

1842 г. сентябрь. — Отдано чебоксарскому мещанину Ардалиону Степанову Новоселову за промывание и покрытие лаком иконостаса в теплом соборе и за расписание по приличию собственными красками в приделе Сергия Радонежского Чудотворца в тех местах, где были по стенам небольшой трещины и ...25 руб. ассигнациями или серебром 14 руб. 27 коп.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Д. 3. С. 43. Расходная книга.*

1847 г. 1 августа. — Отдано чебоксарскому мещанину Ардалиону Новоселову за вырезку и позолоту рамы для образа Святителей Гурия, Варсонофия и Германа серебром 3 рубля.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. С. 130.*

21. **Кованов Василий** — казанский мещанин.

1847 г. 1 мая. — Отдано за вырезку и позолоту запрестольных крестов в холодной церкви казанскому мещанину Василию Кованову серебром 15 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. С. 128. Расходная книга.*

**22. Пономарев (Поморов ?) Александр Васильевич** — казанского военного коменданта генерала Г. Чертова дворовый человек.

1847 г. 1 июня. — Отдано за написание живописных святых изображений на запрестольных крестах сего собора Казанского военного коменданта генерала Г. Чертова дворовому человеку Александру Васильеву Пономареву (Поморову ?) серебром 11 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 127. Расходная книга.*

**23. Фадеев Афанасий** — казанский мещанин.

1852 г. 17 августа. — Выдано за промывку в холодном храме стен серебром 25 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 149. Расходная книга.*

**24. Коробов** — крестьянин Вятской губернии Орловского уезда.

1868 г. 15 марта. — ...Согласно Указу Казанской Духовной Консистерии от 10 октября 1867 года за № 6635 по заключенному условию крестьянин Вятской губернии Орловского уезда Ливинского общества деревни Семёновской подрядился в теплом храме Введенского собора в приделе священномученика Харлампия устроить вместо ветхого новый иконостас за 300 руб. серебром... Коробову... аванс 25 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 3. Расходная книга.*

**25. Чинаев Иван Александрович** — чебоксарский мещанин.

1876 г. 30 июня. — Уплачено чебоксарскому мещанину Ивану Александровичу Чинаеву за устройство в холодном соборе 12 киотов 150 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 44 (об.). Расходная книга.*

*Далее о позолоте киотов — Л. 48.*

**26. Рукавишников Евлампий Александрович** — чебоксарский мещанин, живописец.

1878 г. 26 февраля. — Уплачено живописцу, Рукавишникову чебоксарскому мещанину, за четыре живописные иконы во вновь устроенных в холодном соборе киоти, по 15 руб. за каждую икону, всего 60 руб.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 3. Расходная книга.*

**27. Крестьяне Нижегородской губернии.**

1897 г. 20 сентября. — По указу Казанской Духовной Консистерии от 7 октября 1897 г. за № 6635, выдано денег крестьянам Нижегородской губернии (из разных сел) на построение церковной часовни и ограды с воротами.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 13. Расходная книга.*

**28. Сидоров Андрей Степанович** — крестьянин Нижегородской губернии Княжнинского уезда деревни Мальца, штукатур.

1908 г. 27 июня. — Уплачено штукатуру крестьянину Нижегородской губернии Княжнинского уезда дер. Мальца Колковную (?) Андрею Степанову Сидорову за производство работы в теплом храме собора 27 руб. 20 коп.

*ГИА ЧР. Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 35. Л. 47.*

## Примечания

<sup>1</sup> Он упоминается как иконописец или живописец.

<sup>2</sup> НА ЧГИГН. Отд. I. Ед. хр. 1755 (7243). Л. 41.



## СПИСОК ЦВЕТНЫХ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Соборная гора. В центре Введенский собор. Аэрофотосъемка. 2002 г.
2. Вид с колокольни собора. Восточная часть южной стены и угловые барабаны.
3. Вид на собор и колокольню с южной стороны.
4. Вид собора и колокольни с западной стороны. На первом плане портал главного входа.
5. На колокольне собора. Группа малых колоколов звонницы.
6. Лестница на чердак в толще восточной стены.
7. Северо-западный столб.
8. Фрагмент сцены «Введение Богородицы во храм» над юго-западным столбом.
9. Четвертый Вселенский собор. Фрагмент композиции северной стены.
10. Фрагмент акафиста Богородице, кондак 13.
11. Георгий Победоносец. Изображение в нише северной стены.
12. Группа св. праведников. Фрагмент композиции «Страшный суд» на западной стене.
13. Богоматерь «Знамение». Фрагмент композиции на северной стене.
14. Св. Феодосий Печерский. Фрагмент росписи откоса центрального окна на западной стене.
15. Четвертый Вселенский собор. Фрагмент северной стены.
16. Акафист Богородице, икос 11. Фрагмент северной стены.
17. Св. князь Евстафий. Фрагмент нижнего яруса юго-западного столба.
18. Акафист Богородице, кондак 12. Фрагмент северной стены с изображением Христа («Раздрание рукописи»).
19. Страдания свв. апостолов. Фрагмент росписи западной стены.
20. Страдания свв. апостолов. Фрагмент композиции на западной стене.
21. Центральный неф собора с видом на иконостас. На первом плане восточные столбы, нижняя часть которых украшена резными киотами.
22. Царские врата иконостаса главного храма. XVIII в.
23. Иконостас. Фрагмент резной рамы местного чина.
24. Иконостас. Фрагмент колонны и резной рамы пророческого чина.
25. Иконостас. Фрагмент карниза первого яруса с резным медальоном.
26. Иконостас. Фрагмент колонны и резной рамы деисусного чина.
27. Иконостас. Фрагмент карниза первого яруса с резным медальоном.
28. Иконостас. Угловой фрагмент с колонной и карнизом первого яруса.
29. Резной киот северо-западного столба. Фрагмент резного декора. XIX в.
30. Интерьер собора с видом на южные столбы.
31. Иконостас придела во имя Алексия, человека Божия. Конец XX в.
32. Иконостас придела Св. Сергия Радонежского. Конец XX в.
33. Спас Нерукотворный. Конец XIX — начало XX в.
34. Св. Тихон. Фрагмент иконы Спаса Нерукотворного местного чина.

35. Храмовая икона местного чина «Введение Богородицы во храм». XVIII в.
36. «Непорочные девы иудейские» со светильниками в руках. Фрагмент храмовой иконы.
37. «Введение Богородицы во храм». Фрагмент храмовой иконы.
38. Св. пророк Малахия. Северная дверь алтаря. XVIII в.
39. Икона Владимирской Божией Матери. Конец XV — начало XVI в.
40. Икона Казанской Божией Матери. XIX в.
41. Фрагмент иконы Казанской Богоматери местного чина. XVIII в.
42. Фрагмент иконы местного чина «Преображение Господне». XVIII в.
43. «Воскрешение Лазаря». Икона праздничного чина. XVIII в.
44. «Благовещение». Икона праздничного чина. XVIII в.
45. «Сретение Господне» и «Крещение». XVIII в.
46. «Распятие Христово». Икона праздничного чина. XVIII в.
47. «Положение во гроб». Икона праздничного чина. XVIII в.
48. Икона Казанской Божией Матери. XIX в.
49. Икона священномученика Харлампия. XVIII в.
50. Икона святителей Казанских Гурия и Варсонофия и Германа с ковчежцами с их честными мощами. Киот северо-восточного столба.
51. Икона Божией Матери Семистрельной. Конец XIX — начало XX в.
52. «Успение Богородицы». XIX в. Киот юго-западного столба. Чебоксарский иконописец Евлампий Рукавишников (?).
53. Свв. архангелы Гавриил и Михаил. XIX в. Киот юго-западного столба.
54. Свв. пророки, свв. апостолы Филипп и Матфей. XVIII в.
55. Придел Св. Харлампия. В глубине — Богоматерь «Знамение» (Серафимо-Понетаевская).
56. «Введение Богородицы во храм». XVIII в. Икона находится в киоте придела Св. Харлампия.
57. Икона со сценами жития Богородицы. XVIII в. Находится в отдельно стоящем киоте придела Св. Алексия, человека Божия.
58. «Погребение Христа». XX в. Находится в киоте второго яруса притвора.
59. Притвор собора. На первом плане мраморные надгробия.



## СЛОВАРЬ

**Алтарь** (от лат. *Altus* — высокий, *alta ara* — возвышенное место) — восточная часть христианского храма, где духовенство совершает священнодействие. В православном храме алтарь отделяется от остального помещения иконостасом и преградой в виде невысокой резной решетки или балюстрадой.

**Амвон** — возвышенное место в виде квадратной площадки, устраиваемое в кафедральных соборах в центре средней части храма для архиерея.

**Антиминс** — обязательная и неотъемлемая часть престола, без которой нельзя служить литургию. Представляет из себя плат с изображением положения во гроб Иисуса Христа, орудий его казни и четырех Евангелистов по углам с их символами — тельцом, львом, человеком и орлом с надписью о том, когда, где, для какой церкви и каким епископом он освящен.

**Апсида** — в христианском храме — выступ в восточной части храма, в котором размещается алтарь, полукруглый или многогранный в плане, перекрытый полукуполом. Православные храмы имеют от одного до пяти апсид.

**Арка** — криволинейное перекрытие проемов в стене или пролетов между опорами.

**Арка подпружная** — арка, укрепляющая или поддерживающая свод в различных типах сводчатых конструкций. Упорная арка.

**Барабан** — в архитектуре — венчающая часть храмового здания, несущая купольное покрытие, обычно цилиндрической или восьмигранной формы. Барабан, имеющий оконные проемы, называется световым.

**Барокко** — «странный, причудливый» (итал.) — стиль, возникший в европейском искусстве конца XVI — середины XVIII века. Барокко свойственно стремление к большим масштабам, созданию художественных комплексов на основе синтеза искусств; эмоциональность, напряженная динамичность образов, сложность и дробность деталей, внешняя эффектность и декоративность.

**Бегунец** — вид орнаментально-декоративной кладки, образующей на поверхности стены ряд треугольных углублений, обращенных вершинами попеременно вверх и вниз.

**Венец** — часть оклада иконы — украшение вокруг головы на месте изображения нимба.

**Глава** — венчающая часть храма, наружное покрытие купола.

**Деисус, деисис** (греч. — прошение, моление) — икона или группа икон, имеющая в центре изображение Христа, а справа и слева от него соответственно Богоматери и Иоанна Крестителя, представленных в традиционном жесте молитвенного заступничества. Может включать в себя изображения апостолов, святых отцов, мучеников.

**Житийная икона** — икона, на которой изображение святого обрамлено клеймами со сценами его жизни и подвижнической деятельности, а также страстей, описанных в житии.

**Закомара** — полукруглое или килевидное завершение верхней части наружной стены, соответствующее внутреннему своду.

**Иконостас** — многоярусная преграда, отделяющая алтарь от остального помещения храма.

**Икос** — церковное песнопение, вмещающее в себе прославление святого или празднуемого события. Икосами называют также хвалебные молитвенные воззвания, из которых, вместе с кондаками, состоят акафисты.

**Капитель** — верхняя, декоративно украшенная часть колонны.

**Картуш** — круглое, овальное или прямоугольное поле для изображения или надписи, контур которого оформлен в виде закрученного свитка или пышного орнамента.

**Кюот** (ящик, ковчег) — особый украшенный шкафчик (часто створчатый) или застекленная полка для икон.

**Ковчег** — ларец или сосуд для хранения ценных предметов или предметов относящихся к обряду причастия.

**Кондак** — краткая песнь в похвалу святого или праздника.

**Коровый свод** — наиболее простой вид свода, образующая которого представляет собой дугу.

**Лопатка** — в древнерусской архитектуре — вертикальный выступ на стене.

**Лещадка** — в иконописи условное изображение уступов гор.

**Неф** — от латинского «корабль» — вытянутое с запада на восток помещение — часть христианского храма, отделенная от других рядом колонн или столбов.

**Нимб** — сияние вокруг головы Христа, Богородицы и святых. Изображается в виде диска. Является символом духовной славы.

**Ордер** — четкая художественная система сочетания архитектурно-конструктивных деталей. В античный период в Греции сложились три ордера, которые признаны классическими: дорический, ионический и коринфский, названные по наименованию областей, где они создавались. Основная схема всех ордеров — стоечно-балочная конструкция, которая состоит не менее чем из пары стоек (колонн) и опирающейся на них балки (архитрава).

**Паникадило** — церковный светильник-люстра, подвешенный к потолку.

**Паперть** — площадка перед входом в храм, на которую ведут ступени.

**Позем** — в иконописи часть фона, полоса в нижней части иконы, обычно коричневого или зеленого цвета — условное обозначение земли.

**Полотенце** — в монументальной живописи — декоративное изображение висящей ткани, гладкой или орнаментированной, помещаемой в самом нижнем ряду росписей.

**Порешник** — архитектурно-декоративный элемент — орнаментальная полоска из кирпича, уложенного под разным углом к поверхности стены.

**Придел** — боковое помещение в храме, маленький храмик, посвященный какому-либо празднику или святому. В православной церкви часто отапливаемый, теплый, в отличие от главного, холодного.

**Притвор** — помещение типа сеней при входе в храм.

**Прясло** — часть наружной стены крестово-купольного храма, соответствующего одному нефу.

**Праздники** — общее название сюжетов Священной истории. В праздничный чин иконостаса входят иконы, посвященные «двунадесятым» праздникам: Рождество Богородицы, Введение Богородицы во храм, Благовещение, Рождество Христово, Сретение Христа во храме Симеоном, Преображение Господне, Вход Господень в Иерусалим, Вознесение Христа, Сошествие Свя-

того Духа на апостолов, Воздвижение Креста Господня, Успение Богоматери, а также иконы, написанные на сюжеты главных событий Страстной недели.

**Ризница** — помещение в храме для хранения церковных одежд и утвари.

**Темпера** — краска, изготовленная на основе эмульсионного связующего. Основным живописным материалом древнерусской иконописи была яичная темпера.

**Тяга** — тонкий горизонтальный выступ (типа карниза) на стене.

**Фреска** — живопись по сырой (свеженанесенной) штукатурке темперными красками. Основная техника древнерусской настенной живописи.

**Хоры** — балкон в западной части храма, на котором во время богослужения размещались привилегированные прихожане. Позднее — место для церковного хора.

**Царские врата** — двери в центре иконостаса, открывающие вход к престолу в алтаре и символизирующие врата Рая.

**Чин** в иконостасе — один ряд икон.

**Шатер** — в архитектуре — покрытие, имеющее форму высокой четырехгранной или многогранной пирамиды.

**Щельга** — линия, соединяющая верхние точки свода.



## ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Баженов Н.* Казанская история. Ч. II. — Казань, 1847. — 147 с.
2. *Бетин Л.В.* Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. — М.: Наука, 1970. — С. 57—72.
3. *Богословский Г.* Краткий исторический очерк Казанской епархии с приложением биографических сведений о Казанских архипастырях. Казань, 1892.
4. *Браславский Л.Ю.* Православные храмы Чувашии. — Чебоксары: Чувашское книжное издательство, 1995. — 350 с.
5. *Брюсова В.Г.* Русская живопись 17 века. — М., 1984.
6. *Бусева-Давыдова И.Л., Бусев М.А.* Религиозные идеи и образы в русском искусстве конца XVII — начала XX в. // Вопросы искусствознания. 1996. № 2.
7. *Бусева-Давыдова И.Л.* Декор русской архитектуры XVII в. и проблема стиля // Архитектурное наследие. Вып. 38. — М., 1995.
8. *Бычков В.В.* Русская средневековая эстетика XI—XVII вв. — М.: Мысль, 1922.
9. *Вагнер Г.К.* Искусство мыслить в камне. — М.: Наука, 1990. — С. 5.
10. *Вагнер Г.К.* Искусство Древней Руси. — М.: Искусство, 1993. — 255 с.
11. *Елисеев Г.* Жизнеописания святителей Гурия, Германа и Варсонофия Казанских и Свияжских чудотворцев. — Казань, 1847.
12. *Димитриев В.Д.* Документы по истории города Чебоксары XVII—XVIII вв. // Ученые записки Чувашского научно-исследовательского института. Вып. XXI. — Чебоксары, 1962. — С. 282—318.
13. *Димитриев В.Д.* Чебоксары. Очерки истории города конца XIII—XVII веков. — Чебоксары: ЧГИГН, 2003. — 178 с.
14. *Заринский И.Е.* Сообщение об открытой им малой древней каменной иконе // Известия Общества археологии, истории и этнографии. Т. I. Вып. 2. — Казань: Типография Императорского университета, 1878.
15. *Карлинов И.Н.* Введенский кафедральный собор в Чебоксарах // Журнал Московской патриархии. 1977. № 1.
16. *Комашко Н.И.* Русская икона XVIII века. — М.: Агей Томеш, 2006.
17. *Кроковский А.* Древности Чебоксарского Введенского собора. — Казанские губернские ведомости. 1848. № 45.
18. *Максимов А.А.* Архитектурные памятники XVII—XVIII веков в Чебоксарах // Памятники Отечества. — М.: Современник, 1975.
19. *Некрасов А.И.* Художественно-архитектурные памятники Чебоксар // Проблемы художественной культуры Чувашии. Вып. II. Художественная культура Чувашии. 20-е годы XX века. — Чебоксары, 2005. — С. 214—255.
20. *Некрасов А.И.* Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVII веков. — М., 1936.
21. *Никольский Н.В.* Христианство среди чуваш Среднего Поволжья в XVI—XVIII вв. — Казань, 1912. — 416 с.
22. *Рудченко В.М.* Иконостасы XVIII — пер. пол. XIX в. в храмах верхневолж-

ских областей // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Стилль, атрибуции, датировка. — М., 1983.

23. Сапунов Б.В. Неопубликованный памятник станковой живописи с изображением Угличской драмы 1591 г. (Этюд по истории парсунного письма) // От Средневековья к Новому времени. Материалы и исследования по русскому искусству XVIII — первой половины XIX века. — М.: Наука, 1984.

24. Трофимов А.А. Проблемы развития архитектуры Чебоксар (1920—1930 гг.) // А.А. Трофимов. Искусство. Избранные труды. — Чебоксары, 2003. — С. 15—31.

25. Цодикович В.К. Народная деревянная скульптура Ульяновской области 17—19 вв. — Ульяновск, 1988.

26. Языкова И.К. Богословие Иконы. — М., 1995.

27. ГАСИ ЧР. Ф. I. Оп. 3. Документы Чувашского обкома КПСС.

28. ГИА ЧР. Ф. 125. Оп. 2. Ед. хр. 176, 178; Ф. 225. Оп. 2. Ед. хр. 112; Ф. 295. Оп. 1. Ед. хр. 3, 19.

29. Известия по Казанской епархии.

30. Казанские губернские ведомости.

31. НА ЧГИГН. Отд. I. Ед. хр. 200, 550, 552, 642; Отд. II. Ед. хр. 126.

32. ОР ГТГ. Ф. 67. Ед. хр. 374.

33. РА ИИМК АН. Ф. Р-III; Ф. 21.

34. РГИА. Ф. 799. Оп. 33. Д. 501.

35. ЦГА РТ. Ф. 4. Оп. 53; Ф. 125. Оп. 2.

## СОКРАЩЕНИЯ

ГАСИ ЧР — Государственный архив современной истории Чувашской Республики

ГИА ЧР — Государственный исторический архив Чувашской Республики

ВХНРЦ — Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря

НА ЧГИГН — научный архив Чувашского государственного института гуманитарных наук

ОР ГТГ — отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи

РА ИИМК РАН — рукописный архив Института истории и материальной культуры Российской академии наук

РАНИОН — Российская ассоциация научных институтов общественных наук

РГИА — Российский государственный исторический архив

ЦГА РТ — Центральный государственный архив Республики Татарстан

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i> . . . . .	5
Исторический очерк . . . . .	7
Глава I. Архитектура Введенского собора . . . . .	15
Глава II. Стенопись Введенского собора . . . . .	33
Глава III. Иконостасы и резные киоты . . . . .	65
Глава IV. Иконы Введенского собора . . . . .	81
<i>Заключение</i> . . . . .	110
<i>Приложения</i>	
О работе Комиссии по изъятию церковных ценностей в 1922 г.	113
Мастера церковного искусства, работавшие во Введенском соборе	115
Каталог мастеров . . . . .	116
<i>Список цветных иллюстраций</i> . . . . .	121
<i>Словарь</i> . . . . .	123
<i>Литература и источники</i> . . . . .	126
<i>Сокращения</i> . . . . .	127

*Научно-популярное издание*

**Антонина Ильинична Мордвинова**

### **ВВЕДЕНСКИЙ СОБОР ГОРОДА ЧЕБОКСАРЫ**

Редактор **Е.П. Семенова**. Специальные съемки **М.А. Костарева**

Использованы фотографии из альбома **А.И. Некрасова** и из архива автора

Художник и художественный редактор **И.Е. Калентьева**

Технический редактор **А.В. Семенова**

Корректоры **Н.В. Вечеркина, Н.Г. Орлова, З.И. Гаврилова**

Компьютерная верстка **М.В. Филипповой**

Компьютерная обработка фотографий **И.В. Леонтьевой** и **Д.В. Литаврина**

Общероссийский классификатор продукции ОК 005-93—95 3000. Подписано к печати 10.12.08.

Формат 70х100<sup>1/16</sup>. Бумага офсетная. Гарнитура Тип Таймс. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 10,32+3,87 вкл. Уч.-изд. л. 9,12+3,98 вкл. Тираж 2000 экз. Заказ № К-8319. Изд. № 70.

ГУП Чувашской Республики «Чувашское книжное издательство» Минкультуры Чувашии,

428019, Чебоксары, пр. Ивана Яковлева, 13.

Отпечатано в ГУП «ИПК «Чувашия», 428019, Чебоксары, пр. Ивана Яковлева, 13.









Чувашское  
книжное  
издательство

