

ДРЕВНЕ-
РУССКОЕ
ИСКУССТВО

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР



ДРЕВНЕ-
РУССКОЕ
ИСКУССТВО

ПРОБЛЕМЫ И АТРИБУЦИИ

МОСКВА
1977

ИЗДАТЕЛЬСТВО • НАУКА •

Редколлегия тома:
В. Н. ЛАЗАРЕВ , О. И. ПОДОБЕДОВА

Редактор-составитель
О. И. ПОДОБЕДОВА

80102—065
Д 042(02)—77 379—76

© Издательство «Наука», 1977 г.



ВИКТОР НИКИТИЧ
ЛАЗАРЕВ

Советское искусствознание понесло ничем невозместимую потерю — не стало Виктора Никитича Лазарева, чьи труды в области византийского, западноевропейского и древнерусского искусства в течение многих лет определяли научный уровень и мировой авторитет отечественной науки об искусстве.

В. Н. Лазарев совместно с академиком И. Э. Грабарем был одним из активнейших организаторов Института истории искусств и непосредственным создателем группы по изучению древнерусского искусства, превратившийся впоследствии в один из секторов Института.

Когда в 1973 году сектор подводил итоги своей работы в связи с десятилетием выхода в свет первого тома серии «Древнерусское искусство», возникшей в 1963 году по инициативе и при непосредственном участии В. Н. Лазарева, все мы — члены сектора и научный актив, вокруг него сгруппировавшийся, — считали себя продолжателями тех традиций, основоположником которых был В. Н. Лазарев. Сегодня этот же коллектив посвящает незабвенной памяти друга и учителя десятый, задуманный как юбилейный, том серии «Древнерусское искусство».

Сейчас, когда мы так остро ощущаем горечь потери, трудно во всей полноте представить значительность того, что было сделано Виктором Никитичем по отношению к Институту истории искусств и нашему сектору, еще труднее оценить во всем своеобразии его облик как ученого. Однако необходимо хотя в какой-то мере отдать дань тому, что было им сделано и назвать те основные сферы деятельности, в которых с наибольшей полнотой раскрылся его метод как ученого, его внутренний облик как человека.

В 1944 году, меньше чем через год после избрания его членом-корреспондентом Академии наук СССР, В. Н. Лазарев, совместно с группой крупнейших ученых, возглавляемой академиком И. Э. Грабарем, создал Институт истории искусств. В нем с 1945 по 1960 год он руководил Сектором истории живописи и скульптуры и был одним из создателей, деятельных редакторов и авторов тринадцатитомной «Истории русского искусства».

Первые четыре тома «Истории русского искусства» были посвящены средневековой художественной культуре. Это заставило Виктора Никитича сгруппировать вокруг сектора авторский коллектив из числа выдающихся ученых и знатоков русского средневекового искусства. Так, наряду с В. Н. Лазаревым, написавшим в этих томах разделы, посвященные живописи и скульптуре XI—XV веков, а также большинство обобщающих культурно-исторических разделов, в издании участвовали такие замечательные ученые, как А. В. Арциховский, Н. Н. Воронин, Б. А. Рыбаков, и такие крупнейшие знатоки средневековой живописи и прикладного искусства, как Ю. Н. Дмитриев (ГРМ), Н. Е. Мнева (ГТГ), М. М. Постникова-Лосева (ГИМ) и другие. Это не только определило высокий научный уровень издания, но и положило начало сплочению вокруг Института истории искусств специалистов в области древнерусской художественной культуры из многочисленных музеев и научных учреждений Союза. Именно из этой авторской группы образовалась впоследствии внутри Сектора изобразительного искусства группа по изучению древнерусского искусства, которая спустя несколько лет после окончания работы над первыми четырьмя томами «Истории русского искусства» начала свою деятельность. Несмотря на временной разрыв, преемственность была полная. Ее обеспечили общие традиции, методика исследования, круг вопросов, которые определялись В. Н. Лазаревым еще в процессе написания первых четырех томов «Истории русского искусства». Поэтому одной из основных тем в работе группы стала история локальных художественных центров феодальной Руси и стилистическое своеобразие искусства каждого из этих центров. Одновременно в центре внимания всегда были те новые открытия, и те острые проблемы, которые возникали в связи с необходимостью переосмысления традиционных представлений о том или ином из явлений художественной жизни средневековой Руси.

В. Н. Лазарев, положивший начало научным заседаниям группы, где, как правило, заслушивались сообщения о найденных памятниках, обсуждалась постановка исследовательских задач, оригинальное раскрытие той или иной проблемы,— вносил живой научный интерес в обсуждение, входя во все детали, с исключительным вниманием рассматривая каждое из положений докладчиков. Заседания сектора, проводившиеся под председательством В. Н. Лазарева, проходили в атмосфере особой приподнятости и заинтересованности. Казалось, что и докладчик и каждый из выступавших в прениях приносят на суд свои суждения именно ему — В. Н. Лазареву, чье заключительное слово в конце заседания ожидалось с трепетом и волнением. И не без основания. Он был самым заинтересованным из слушателей. И это наверное так, ибо в течение многих-многих лет основным содержанием жизни, источником радостей и огорчений для В. Н. Лазарева была наука об искусстве, а главное, сами памятники искусства, которые он, как никто, умел увидеть и оценить.

В. Н. Лазарев никогда не производил впечатления замкнутого, академически-неприступного ученого. Веселый и остроумный, любивший музыку, спорт, человек

большого сердца, откликнувшийся на все нужды и горести своих товарищей и учеников, а порой и достаточно далеких ему людей, попадавших в те или иные горестные ситуации, он тем не менее основой всех своих жизненных интересов и всем смыслом своей жизни полагал прежде всего искусство как таковое. Для него не было отдаленных эпох. Под его пером или в его словах каждое из явлений искусства Византии, Италии, древней Руси, как и западноевропейского искусства более близкого к нам периода, обретало трепетное ощущение современности, ибо этот сдержанный и, казалось, суховатый человек в своих порой строгих, а порой очень поэтических Словах умел как никто другой проникнуть в мысли и чувства, некогда волновавшие художников или бывшие содержанием духовной жизни народа.

Круг научной деятельности В. Н. Лазарева был достаточно широк. Он начинал как специалист в области итальянского искусства. Один из любимых учеников Н. И. Романова, он весьма рано выступил в печати с серией статей атрибуционного характера в области именно итальянского искусства. Его диссертация, защищенная в 1924 году, была посвящена происхождению портрета в итальянском искусстве. Углубить и расширить именно эту сферу научной деятельности ему помогло, с одной стороны — чтение лекций в Московском университете, с другой — работа в Музее изобразительных искусств. В начале 20-х годов ГМИИ, незадолго перед этим пополнившийся большим количеством экспонатов из частных коллекций, превратился из бывшего собрания слепков в один из достаточно значительных музеев западноевропейского искусства. Работая в Отделе итальянской живописи, затем являясь хранителем картинной галереи и, наконец, возглавив научную деятельность в качестве заместителя директора по научной части, В. Н. Лазарев положил много сил на создание экспозиций, на атрибуцию, датировку и научное осмысление многих произведений живописи, хранившихся в музее. Именно тогда сложились навыки музейной работы и те принципы научной атрибуции памятников, которые позволили с такой добротностью группировать материалы для последующих искусствоведческих обобщений, создавать фундаментальные исследования, а на склоне жизни прочитать в Московском университете блестящий курс методов атрибуции, на который собиралась едва ли не вся московская музейная и научная общественность.

Уже тогда вокруг Виктора Никитича сложилась группа учеников и последователей. Начав с атрибуционных статей, написав для Большой Советской Энциклопедии яркие и сжатые характеристики едва ли не всех выдающихся мастеров западноевропейского искусства, Виктор Никитич в пору научной зрелости создал трехтомное фундаментальное исследование: «Происхождение итальянского Возрождения». Эти томы определили чуть ли не целую эпоху в жизни Сектора изобразительного искусства в Институте истории искусств, где первые два готовились к печати и неоднократно обсуждались отдельные главы третьего. Как исследователь итальянского Проторенессанса и шире — всей культуры западного Возрождения — Виктор Никитич занял одно из ведущих мест среди мировых ученых.

¹ Наиболее полный перечень работ В. Н. Лазарева, составленный В. Н. Гращенковым, содержится в кн.: «Византия, Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа». М., 1973, стр. 24—30. Там же приведен наиболее подробный очерк жизни и научной деятельности В. Н. Лазарева. Кроме того, существуют еще две статьи В. Н. Гращенкова, посвященные жизни и научной деятельности В. Н. Лазарева. Самая ранняя из них опубликована в кн.: «Из истории русского и западноевропейского искусства». М., 1960, стр. 3—15; там же список трудов (стр. 16—20); вторая статья: «Византийский временник», т. XXVIII, 1968, стр. 319—323.

² Педагогическая деятельность занимала большое место в жизни В. Н. Лазарева. Он начал ее чтением лекций в Московском университете, затем с 1936 по 1949 год был профессором и ведущим кафедрой истории искусств в Суриковском институте. С 1960 года по конец жизни он заведовал кафедрой зарубежного искусства Истфака МГУ.

³ В. Н. Л а з а р е в. Происхождение итальянского Возрождения, т. I. Искусство Проторенессанса. М., 1956; т. II. Искусство треченто. М., 1959; III том находится в издательстве «Искусство».

Однако это было далеко не единственной сферой его исследований. Ученик не только Н. И. Романова, но и В. Н. Щепкина, пользовавшийся дружбой и вниманием Д. В. Айналова, В. Н. Лазарев еще в студенческие годы отдал дань занятиям Византией. Длительная поездка за границу в 1925 году, позволившая ему познакомиться с памятниками искусства не только Италии, Франции, Германии, Австрии, Бельгии и Голландии, но и Турции и Греции, существенно укрепила в нем интерес к искусству Византии. В одной из своих первых работ в брошюре 1925 года, посвященной памяти Никодима Павловича Кондакова, он уверенно излагает свои позиции в области методики изучения византийской культуры, противопоставляя собственно-иконографическому методу, метод художественно-стилистического анализа, уже тогда понимаемый им достаточно широко.

Систематические поездки по Советскому Союзу, во время которых он изучал памятники русского средневековья в Киеве, Новгороде и Пскове, а также поездки по Грузии и Армении, позволили В. Н. Лазареву уяснить себе особенности искусства стран византийского ареала и более того — сделать одной из существенных тем своих исследований процесс взаимоотношений столичного искусства Константинополя и его провинций, а также формирование местных художественных школ в их взаимодействии с Византией. Таким образом, и третья тема — искусство русского средневековья — стала неотъемлемой частью научных интересов В. Н. Лазарева.

Еще в середине 30-х годов он собирал материал и готовился к написанию исследования об искусстве Новгорода. Новгород был одной из неизменных привязанностей ученого. Вот почему, заканчивая книгу в дни Великой Отечественной войны, он писал: «Для нас, русских, Новгород — это наше славное и любимое прошлое, ... где каждый камень напоминал о времени великого расцвета искусства. И когда мы видим теперь [сразу по окончании войны] Новгород искалеченным и разрушенным, то для нас это — не только тяжелая потеря, но и великая трагедия». Эти слова, как и все содержание книги, позволяют говорить о том, что повышенный интерес к древнерусскому искусству в ту пору объяснялся еще и обостренным чувством патриотизма, чувством нестерпимой горечи больших утрат тех первоклассных памятников, с которыми были связаны наиболее глубокие привязанности ученого. Действительно, в эти годы В. Н. Лазарев пишет о живописи Киевской Руси и западнорусских княжеств, о живописи и скульптуре Владимиро-Суздальской Руси и, наконец, Новгорода и Пскова, создавая соответствующие разделы в многотомной «Истории русского искусства». Тогда же он завершает одну из лучших своих книг — работу о Феофане Греке, вышедшую в свет существенно позднее.

Многообразие научных интересов в значительной степени определило тот высокий уровень, каким отличались труды Лазарева периода его творческой зрелости. Работа в области итальянского искусства, искусства Византии и древней Руси не только позволяли ему предельно расширять культурно-исторический фон исследования, но и в результате глубоких знаний художественной культуры каждой из стран рассматривать многие спорные вопросы. Так, в частности, вопросы о взаимоотношении византийского искусства и искусства венецианского, как и вопрос о «греческой манере», итало-греческой и итало-критской школах, решались В. Н. Лазаревым исходя из пристального анализа широчайшего материала искусства.

Было бы весьма соблазнительно наметить некую периодизацию смены научных интересов В. Н. Лазарева, указав, что в начальный период его деятельности (1924—1944 годы) на первом месте стояла проблематика итальянского Возрождения, а после 1944 года — занятия византийским и древнерусским искусством. На самом деле это не совсем так, ибо еще в предвоенное время он параллельно готовил исследование о новгородском искусстве и завершал «Историю византийской живописи» (т. I. М., 1947; т. II. М., 1948), явившуюся обобщением всех его предшествующих исследований в области византистики и сразу же поставившей его в ряд крупнейших мировых византистов. Однако, окончание двух томов «Происхождения итальянского

Возрождения» также относится к предвоенным годам, а работа над третьим приходится на рубеж 40-х — 50-х годов — период исключительно плодотворный для ученого, когда, казалось бы, вся энергия поглощена древнерусским искусством. В это время он создает главы, посвященные живописи и скульптуре великокняжеской Москвы, а также Дионисию и его школе, которые входят в третий том «Истории русского искусства» (М., 1955), а вслед за этим обращается к новой теме — древнерусской монументальной живописи.

Фрески Старой Ладogi, мозаики Софии Киевской, мозаики Михайловского монастыря, а затем творчество таких замечательных монументалистов, как Феофан Грек и Андрей Рублев,— таков круг работ В. Н. Лазарева в 60-е годы. Всед за ними выходят в свет переработанные и дополненные более ранние статьи и исследования под общим названием «Русская средневековая живопись» (М., 1970).

Огромным событием для мировой византистики является второе издание «Истории византийской живописи», существенно расширенное и дополненное, которое вышло в свет на итальянском языке в 1967 году. Тогда же В. Н. Лазарев готовит к переизданию ранние статьи для сборника «Византийская живопись» (М., 1971), не только перерабатывая и дополняя их, но и предпосылая им исследования о византийской художественной культуре в целом и помещая в этом же сборнике очерк о византийской эстетике, что придает книге характер единства замысла и является выражением особенностей метода В. Н. Лазарева-византиниста. С особой ясностью формулируются здесь закономерности развития византийского искусства, которое ученый рассматривает как продукт «большого города, придворного общества, централизованной государственной церкви» и настаивает на необходимости «четкого выделения из общего комплекса смежных... искусств христианского Востока», а также утверждает своеобразие его развития по сравнению с искусством Запада. Именно в этой книге получают освещение те острые вопросы взаимоотношения столичного константинопольского искусства и национальных школ, которые волнуют не только В. Н. Лазарева, но и являются предметом многочисленных зарубежных исследований. Здесь В. Н. Лазарев еще раз возвращается и к вопросу о периодизации истории византийского искусства, останавливаясь на оценке отдельных эпох и, в частности, вопреки существующей традиции в зарубежном византиноведении, отказывается от термина или вернее понятия «македонского ренессанса»⁴.

К одним из лучших страниц в исследованиях Лазарева-византиниста относятся те, где он обращается к характеристике «палеологовских новшеств». Давая определение стиля как такового, делая упор на особенностях самой живописной системы, трактовки человеческих фигур и их взаимоотношений с окружающей средой, ученый с особенной убедительностью связывает факты в жизни искусства с культурой эпохи, с литературой и философией того времени. Так, рассматривая памятники палеологовской поры как монолитную стилистическую группу, В. Н. Лазарев указывает, что «этот утонченный стиль весь проникнут эллинистическими реминисценциями..., представляет собой логическую параллель тем «гуманистическим» тенденциям, носителями которых были лучшие умы константинопольского общества..., такие топчайшие неозелинисты, как Георгий Пахимер, Феодор Метохит, Никифор Григора и Мануил Фил». В. Н. Лазарев в данных вопросах занимает совсем особую позицию, его оценки существенно отличаются от общепринятых в мировой византистике, и характеристика палеологовской эпохи, сделанная им, представляется одной из самых глубоких и убедительных.

⁴ Однако следует отметить, что та полемическая страстность, какую ученый вкладывал вначале, защищая эти свои точки зрения, отчасти ослабела к концу жизни, когда в устных высказываниях он высоко оценил само существо трудов ряда византинистов и, в частности, К. Вейцмана, посвятивших исследования «македонскому ренессансу», которые вызвали ранее полемические выступления со стороны В. Н. Лазарева.

Свои наблюдения в области древнерусской монументальной живописи В. Н. Лазарев объединяет в монографии «Древнерусские мозаики и фрески XI—XV вв.» (М., 1973), монографии совсем особого типа, где все характеристики предельно насыщены и сжаты, а аннотации к альбому памятников несут в себе приведенные в строгую систему сведения о современном состоянии сохранности памятника, особенностях художественной манеры, иконографии, аналогиях в русском и зарубежном искусстве, а также ссылки на основную литературу вопроса. Этот раздел книги надолго останется настольным справочником для всех, кто когда-либо захочет обратиться к изучению древнерусского монументального искусства.

В последние годы жизни В. Н. Лазарев едва ли не сознательно подводил итоги своей предшествующей деятельности, вновь обращаясь к особенно любимым мастерам, периодам в жизни искусства, отдельным произведениям. Видимо, в этой связи он издал два тома «Старые итальянские мастера» (М., 1972) и «Старью западноевропейские мастера» (М., 1973), посвященные особенно ценным им художникам Италии и Западной Европы. Нет возможности перечислить все имена и рассмотреть все характеристики, но можно указать на одну общую закономерность, раскрывшуюся в этих книгах, столь характерную для внутреннего облика ученого. В. Н. Лазарева всегда привлекали те мастера, которые отличались либо глубинными характеристиками внутреннего мира человека, либо это были живописцы, обладавшие повышенным чувством цвета и тона, оставившие образцы совершенного мастерства. Именно поэтому среди его любимцев Пьеро делла Франческо, Джорджоне, Тициан, Рембрандт, Рублев и одновременно Вермеер Дельфтский, братья Ленэн, Шарден и наконец — Манэ.

Последние дни жизни В. Н. Лазарев отдаст, быть может, самой постоянной из привязанностей. Он пытается создать исследование о древнерусской станковой живописи, в котором нашел бы обобщение материал многолетних его трудов. Выпустив в 1958 году том, посвященный древнерусской иконе (серия ЮНЕСКО «Мировое искусство»), В. Н. Лазарев продолжает эту тему в альбомах, посвященных новгородской (М., 1969), и московской станковой живописи (М., 1972). Его новое исследование о русской иконе по типу и жанру должно было приближаться к обобщающей монографии о древнерусской монументальной живописи. Над последней главой этой новой книги он продолжал работать еще за три дня до своей кончины.

Уже сам перечень тем и исследований говорит о грандиозности свершенного В. Н. Лазаревым. Однако, чтобы оценить его труды необходимо обратиться к сущности методики его исследований.

В одной из последних работ В. Н. Лазарев изложил те требования, которые должен предъявлять к себе исследователь средневекового искусства и, в частности, искусства древнерусского. Они очень характерны и для самого В. Н. Лазарева-исследователя. Прежде всего Виктор Никитич предлагает «оперировать лишь строго проверенными фактами и стремиться к тому, чтобы давать объективный анализ и объективную оценку. «В методике современного историка искусства, который, — по словам В. Н. Лазарева, — «прежде всего должен быть знатоком своего материала, анализ формы должен быть неотделим от анализа содержания. И здесь, — утверждает он, — историк искусства не может игнорировать ни иконографию, ни иконологию, ни технику, ни палеографию. Он должен быть немножко филологом. Он должен знать историю и ту конкретную социальную среду, в условиях которой был создан изучаемый им памятник. Он должен быть хорошо знаком с ведущими идеями эпохи безотносительно от того, воплощены ли они средствами изобразительного искусства, литературы, философии или науки». Действительно, если мысленно обозреть все множество трудов В. Н. Лазарева, то станет ясно, что в этом кратком

⁶ В. Н. Лазарев. О некоторых проблемах в изучении древнерусского искусства. — В. Н. Лазарев. Русская средневековая живопись. М., 1970, стр. 313.

перечне «требований» к историку искусства он в популярной форме изложил основы своего научного метода. Пользуясь иконографическим методом, как одним из наиболее надежных «инструментов» исследования, отдавая должное внимание интерпретации содержания каждого из образов, применительно к среде и кругу идей, волновавших как самого художника, так и заказчика, В. Н. Лазарев основное внимание уделял художественному анализу произведения, всегда рассматривая его форму в единстве с содержанием и раскрывая само существо образа, умел почитать в нем этические и эстетические идеалы эпохи. Именно эти качества обеспечивали глубину и фундаментальность его исследований.

На счету В. Н. Лазарева больше двухсот работ. Верность научному методу, верность историческому факту и истинности его освещения отличало ученого на всем протяжении его жизненного пути, порой заставляя отстаивать свои убеждения с исключительным величием духа.

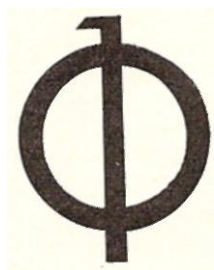
Смерть В. Н. Лазарева — это огромная утрата не только для советской, но и для мировой науки. Его авторитет за рубежом выразился не только в избрании В. Н. Лазарева действительным членом многих академий зарубежных стран, и не только в том, что в 1971 году он стал почетным председателем научной ассоциации византинистов. О глубочайшем почтении свидетельствуют и многочисленные отклики, которые последовали из-за рубежа на его кончину.

Не стало крупнейшего специалиста, человека высокой принципиальности и чистоты убеждений, не стало друга и наставника у многих его учеников, сотрудников и друзей.

О. Нодобедова

РУССКАЯ АРХИТЕКТУРА НА РУБЕЖЕ XII И XIII ВЕКОВ

П. А. РАППОРТ



ЕОДАЛЬНОЕ дробление Руси, тенденция к которому наметилась уже во второй половине XI века и с очевидностью обнаружившееся в XII веке, оказало огромное влияние на развитие русской культуры, искусства и, в частности, архитектуры. Более или менее единое зодчество Киевской Руси сменяется рядом самостоятельных архитектурных школ. Процесс выделения архитектурных школ был очень неравномерным. Во многих землях в течение почти всего XII века архитектура продолжала развиваться в русле киевских традиций. Таковы Черниговское, Рязанское, Волынское, Смоленское княжества. Это вовсе не означает, что данные земли обладали меньшими экономическими возможностями или не вели монументального строительства. Напротив, в некоторых из этих центров, например в Чернигове и Смоленске, к середине XII века уже имелись свои собственные архитектурно-строительные кадры, позволявшие развернуть обширное монументальное строительство. Тем не менее самостоятельные пути развития архитектуры здесь еще не наметились. В то же время в других русских княжествах к середине XII века уже существовали архитектурные школы — галицкая, владими́ро-суздальская, новгородская, полоцкая, гродненская. Далеко не все компоненты этого процесса изучены. Так, еще очень плохо исследовано зодчество Галицкой земли, мы плохо представляем себе, как развивалось полоцкое зодчество. И все же основные наиболее существенные черты, характеризующие дифференциацию направлений в русской архитектуре в XII веке, сейчас уже достаточно ясны.

Картина заметно усложнилась к концу XII века, ко времени появления новых форм в русском зодчестве. Исследователи уже в послевоенные годы конец XII и первую половину XIII века стали считать особым этапом в русской архитектуре². Правда, один из важнейших памятников этого нового направления — церковь архангела Михаила в Смоленске (так называемая Свирская церковь) — был изучен еще в 20-х годах. Тогда же были исследованы и такие памятники, как церковь Пятницы

¹ П. А. Раппорт. О взаимосвязи русских архитектурных школ в XII веке.— «Труды Института живописи, скульптуры и архитектуры им. Репина». Серия «Архитектура», вып. 3. JL, 1970₂, стр. 3.

12 П. А. Раппорт. Некоторые вопросы истории русской архитектуры конца XII—первой половины XIII в.— «Старинар», н. с. кн>. XX. Београд, 1969, стр. 339.

в Новгороде и собор Спасо-Евфросиньева монастыря в Полоцке. Однако полоцкий храм знаменует собой лишь самое начало этого явления, а новгородская церковь сохранилась без верхних частей и, система ее завершения тогда еще не была ясна. Поэтому занимавшиеся этими памятниками — прежде всего Н. И. Брунов и И. М. Хозеров — не имели тогда достаточных оснований, чтобы отнести названные сооружения к совершенно новому этапу, получившему к тому же общерусский характер. Для того чтобы это стало возможным, понадобилось «открытие» еще одного памятника — церкви Пятницы в Чернигове, изученной П. Д. Барановским в процессе послевоенной реставрации³.

Мысль о новом этапе русского зодчества, сложившемся в конце XII века, впервые сформулировал Н. Н. Воронин⁴. Затем это положение было поддержано рядом других исследователей и в настоящее время уже не вызывает сомнений⁵. К сожалению, памятников этого времени сохранилось очень мало. Поэтому исследователи в большинстве случаев рассматривают данный период как нечто более или менее единое. Между тем археологические раскопки последних лет ввели в науку такое количество новых памятников этого времени, что уже можно попытаться выяснить существование и взаимосвязи архитектурных школ на рубеже XII и XIII веков и тем самым получить более полное представление о русском зодчестве этого короткого, но важного этапа.

Очень яркую группу составляют три южнорусских памятника — церковь Пятницы в Чернигове, церковь Василия в Овруче и церковь Апостолов в Белгороде. Из них более или менее полно сохранилась и теперь восстановлена в первоначальных формах черниговская церковь⁶. В этом храме еще полностью удерживается старая схема четырехстолпной трехапсидной церкви. Однако как решительно переработана здесь крестовокупольная система сводов! Основная задача, которую поставил себе зодчий, явно заключалась в создании совершенно новой архитектурной композиции — храма, имеющего башнеобразный объем и подчеркнутую динамичность форм. Этой задаче зодчий подчинил все — и конструкцию, и пропорции сооружения, и архитектурные детали при полной органичности и слитности технической и художественной сторон произведения. Полукобровые своды в угловых членениях образуют трехлопастные завершения фасадов, а впервые введенная конструкция ступенчато-повышающихся арок создает второй ярус закомар. В основании высоко поднятого барабана размещен еще третий ярус закомар, на этот раз чисто декоративных, т. е. кокошников. Чтобы подчеркнуть динамику и вертикальную устремленность здания, зодчий ввел сложнопрофилированные пучковые пиластры, завершенные тонкими полуколонками, а закомарам придал повышенные, трехцентровые очертания. Богатая декоративная разработка фасадов указывает на большую роль внешнего облика храма, явно превалирующего над его интерьером. Точная дата возведения Пятницкой церкви неизвестна; видимо, она была построена на рубеже XII и XIII веков (стр. 14).

³ П. Д. Барановский. Собор Пятницкого монастыря в Чернигове. — «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М. — Л., 1948, стр. 13.

⁴ Н. Н. Воронин. «Слово о полку Игореве» и русское искусство XII—XIII вв. — «Слово о полку Игореве» (серия «Литературные памятники»). М. — Л., 1950, стр. 338.

⁵ П. А. Раппопорт. Археологические исследования памятников русского зодчества X—XIII вв. — «СА», 1962, № 2, стр. 77; Г. К. Вагнер. Скульптура Владимир-Суздальской Руси. М., 1964, стр. 95; Ю. С. Асеев. Архитектура южной и западной Руси в XII—XIII вв. — «Всеобщая история архитектуры», т. 3. Л. — М., 1966, стр. 578; Н. Н. Воронин, В. И. Антонюк. Новое о древнерусском искусстве. — «Наука и человечество». М., 1967, стр. 94.

⁶ П. Д. Барановский. Указ. соч.; Н. В. Холостенко. Архитектурно-археологические исследования Пятницкой церкви в г. Чернигове. — «СА», XXVI, 1956, стр. 271.



Церковь Пятницы в Чернигове

ляет предполагать и здесь башнеобразную композицию верха.

Близость между данными тремя памятниками сказывается не только в общих приемах композиции, но и в строительной технике, и в деталях профилировки. Очевь вероятно, что подобное сходство свидетельствует не только об одной архитектурной школе, но и об одной творческой манере. Церкви в Овруче и Белгороде были построены по заказу князя Рюрика Ростиславича; видимо, с его заказом связана и постройка черниговской церкви. Естественно предположить, что все эти постройки возводил любимый зодчий князя Петр-Милонег⁷, которого летописец упоминает «в приятелях» князя Рюрика и восторженно сравнивает с библейским зодчим Веселиилом. Наиболее ранней постройкой, очевидно, была церковь в Овруче, после нее была возведена белгородская, а еще позже — черниговская.

Другой памятник той же группы — церковь Василия в Овруче. Эта была дворцовая церковь князя Рюрика Ростиславича (в крещении Василия), построенная около 1190 года в его вотчине — городке Вручий. Церковь к XIX веку стояла в руинах, сохранившихся примерно до основания сводов, и в начале XX века была реставрирована, причем завершение ее было ошибочно сделано по типу церквей середины XII века, т. е. с пониженными подпружными арками. Между тем чрезвычайная близость форм этого храма черниговской церкви Пятницы заставляет думать, что первоначально здание завершалось ступенчато-повышающейся системой арок и должно было иметь башнеобразную композицию (стр. 15)⁸. Однако многие черты овручского храма совершенно отличны; таковы трехкомарное завершение, крестчатая форма столбов, система каменных декоративных вставок на фасадах. Уникальным для XII века является наличие двух круглых лестничных башен.

Наконец, третий памятник этой группы — церковь Апостолов⁹ в Белгороде, построенная в 1195 году. Ее верхняя часть реконструируется лишь гипотетически, поскольку от здания сохранились только фундаменты. Но близость к двум вышеупомянутым храмам позво-

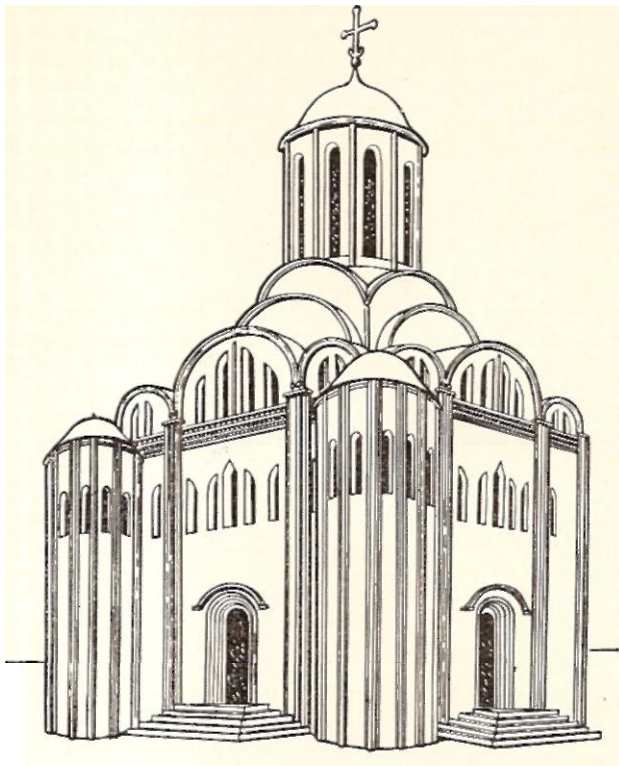
⁷ П. А. Рацпопорт. Церковь Василия в Овруче.— «СА», 1972, № 1, стр. 82.

⁸ Другой, хотя в принципе очень близкий вариант реконструкции см.: Ю. С. Асеев. Архитектура Київської Русі. Київ, 1969, стр. 164; он же. Киевская София и древнерусское зодчество.— «София Киевская». Киев, 1973, стр. 16.

⁹ Ю. С. Асеев. Собор Апостолів у Білгороді.— «Образотворче мистецтво», 1970, № 1, стр. 32.

¹⁰ Такой версии придерживается большинство исследователей начиная с П. Д. Барановского (указ. соч., стр. 32).

Южнорусская архитектура этой поры представлена не только памятниками, связанными с кругом творчества Милонега. В Чернигово-Северской земле было обнаружен ряд памятников, явно относящихся к иному архитектурному кругу. Так, раскопками в Новгороде-Северском были найдены остатки собора Спасского монастыря¹¹. К сожалению, здание не удалось вскрыть целиком: раскопаны лишь западная стена храма, западный притвор и небольшая часть южного притвора. Этого, конечно, недостаточно для реконструкции плана здания в целом; тем более недостаточно таких данных для того, чтобы наметить даже в самых общих чертах объемную композицию сооружения¹². Однако чрезвычайно своеобразный «готический» характер профилировки пилястр и западного портала дает основания отнести новгород-северский храм к иной группе памятников, чем постройки, связываемые с именем Милонега (стр. 16).



Церковь Василия в Овруче. Реконструкция автора

Если черниговская церковь Пятницы была построена Милонегом, то она относится не к черниговскому, а к киевскому кругу памятников. Не является ли в таком случае именно новгород-северский храм представителем собственно черниговской традиции? Это тем более вероятно, что лекальные кирпичи с «готической» профилировкой были найдены и в самом Чернигове¹³.

Необычная постройка была раскопана в дегинце древнего Путивля¹⁴. Это четырехстолпный трехапсидный храм, имеющий с запада притвор, а с севера и юга — полукруглые апсиды-«певницы». Характер его профилировки отличается как от профилировки храмов круга Милонега, так и от новгород-северского храма. Здание было возведено в 30-х годах XIII века, перед монгольским нашествием. К южно-русской группе может быть также отнесена и церковь, раскопанная в Трубчевске¹⁵. Ее схема плана, форма столбов (квадратные со скошенными углами) и строительная техника близки к памятникам черниговского круга, хотя плохая сохранность остатков не дает возможности прийти к каким-либо более определенным выводам.

¹¹ Н. В. Холостенко. Исследование памятника XII века в г. Новгород-Северске. — «Сборник сообщений института «Киевпроект», № 1—2, Киев, 1958, стр. 35.

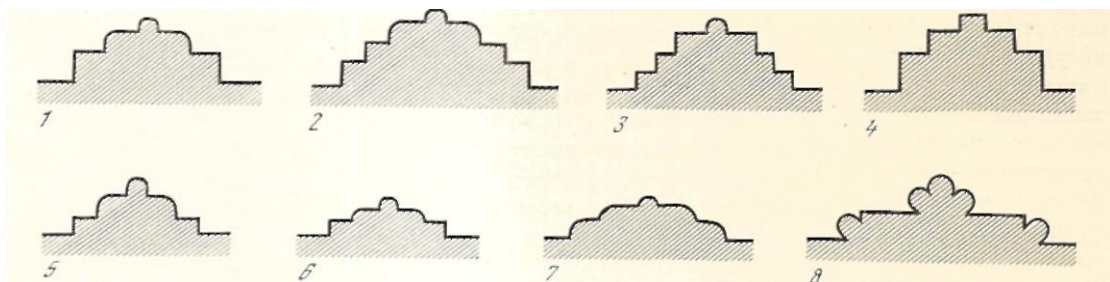
¹² Графические реконструкции этого собора совершенно условны и не могут претендовать на достоверность. См., например: Ю. С. Асеев. Архитектура Київської Русі, стр. 174; Г. Н. Логвин. Чернигов, Новгород-Северский, Глухов, Путивль. М., 1965, стр. 137.

¹³ Н. В. Холостенко. Исследование памятника XII века..., стр. 41.

¹⁴ В. А. Богусевич. Раскопки в Путивльском кремле. — «Археология», т. XV. Київ, 1963, стр. 165; Б. А. Рыбаков. Раскопки в Путивле. — «Археологические открытия 1965 года». М., 1966, стр. 154.

¹⁵ П. А. Раппопорт. Трубчевск. — «СА», 1973, № 4, стр. 205.

Таким образом, несомненно, что к концу XII века в южно-русских районах — в Киевской и Чернигово-Северской землях — сложилось новое архитектурное направление¹⁶. Пока еще неясно, представляют ли памятники этого направления одну архитектурную школу, имевшую несколько вариантов, связанных с работой различных мастеров, или же здесь существовали уже две самостоятельные школы — киевская и чернигово-северская. Но в Киеве был выявлен раскопкам и такой памятник — церковь на Вознесенском спуске, — который явно выпадает из этого круга и отражает приемы и формы другой, не киевской и не черниговской архитектурной школы¹⁷.



Профили пучковых пилостр.

1—Смоленск, церковь Михаила; 2 — Смоленск, собор Троицкого монастыря; 3 — Смоленск, церковь на Малой Рачевке; 4 — Смоленск, церковь у устья Чуриловки; 5 — Киев, церковь на Вознесенском спуске; 6 — Чернигов, церковь Пятницы; 7 — Овруч, церковь Василия; 8 — Новгород-Северский, Спасский собор

Проводивший исследование этого храма М. К. Каргер справедливо отметил, что в раскопанном памятнике определенно сказалось влияние смоленского зодчества. К сожалению, сравнение с памятниками смоленского зодчества затруднялось тем, что, кроме церкви архангела Михаила, все остальные смоленские постройки этого времени дежали под землей и были известны лишь по случайным, крайне отрывочным данным¹⁸. Систематические архитектурно-археологические работы, начатые в Смоленске с 1962 года под руководством Н. Н. Воронина, в корне изменили обстановку¹⁹. Теперь в нашем распоряжении имеется 10 смоленских храмов, относящихся к концу XII — первой половине XIII века (стр. 17, 18).

Важнейшим памятником смоленского зодчества этой поры, безусловно, является церковь Архангела Михаила. Ее значение определяется не только тем, что это единственная постройка, сохранившаяся на полную высоту, но и тем, что это был дворцовый храм, очень богат украшенный и выделявшийся своей красотой среди прочих сооружений. Летописец восторженно писал об этой церкви, что «такое же несть в полумощной стране»²⁰. В отличие от черниговской церкви Пятницы, башнеобразность и вертикальная устремленность здания здесь достигнуты при сохранении старой конструктивной системы пониженных подпружных арок²¹. Однако ступенчатое построе-

¹⁶ Ю. С. А с е е в. Зодчество Приднепровской Руси конца XII — первой половины XIII веков. Автореферат докт. дисс. М., 1971, стр. 35.

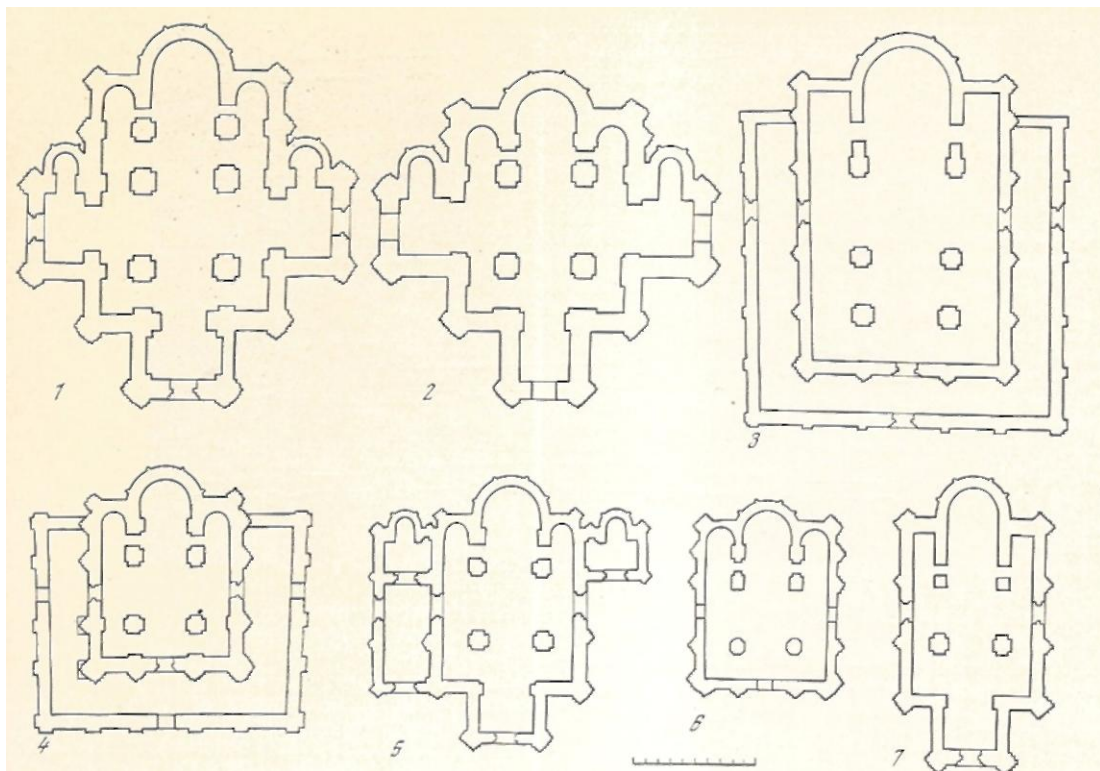
¹⁷ М. К. К а р г е р. Древний Киев, т. 2. М.— Л., 1961, стр. 466.

¹⁸ И. М. Х о з е р о в. Археологическое изучение памятников зодчества древнего Смоленска.— «КСИИМК», XI, 1945, стр. 20.

¹⁹ Н. Н. В о р о н и н, П. А. Р а п п о р т. Археологические исследования памятников архитектуры древнего Смоленска.— «Отделение истории АН СССР. Тезисы докладов на сессии и пленумах, посвященных итогам полевых исследований в 1971 г.» М., 1972, стр. 53.

²⁰ Ипатьевская летопись иод 6705 (1197) годом.

²¹ М. К. К а р г е р. Зодчество древнего Смоленска. Л., 1964, стр. 77. Результаты более поздних исследований см.: М.Х. Алешковский, С.С. Подъяпольский. Новые данные о церкви Михаила Архангела в Смоленске.— «СА», 1964, № 2, стр. 231.



Планы смоленских храмов конца XII — начала XIII века.

1—архангела Михаила; 2—Троицкого монастыря на Кловке; 3—на Воскресенской горе; 4—на Малой Рачевке; 5—Спасского монастыря в Чернушках; 6—у устья Чуриловки; 7—Пятницкая

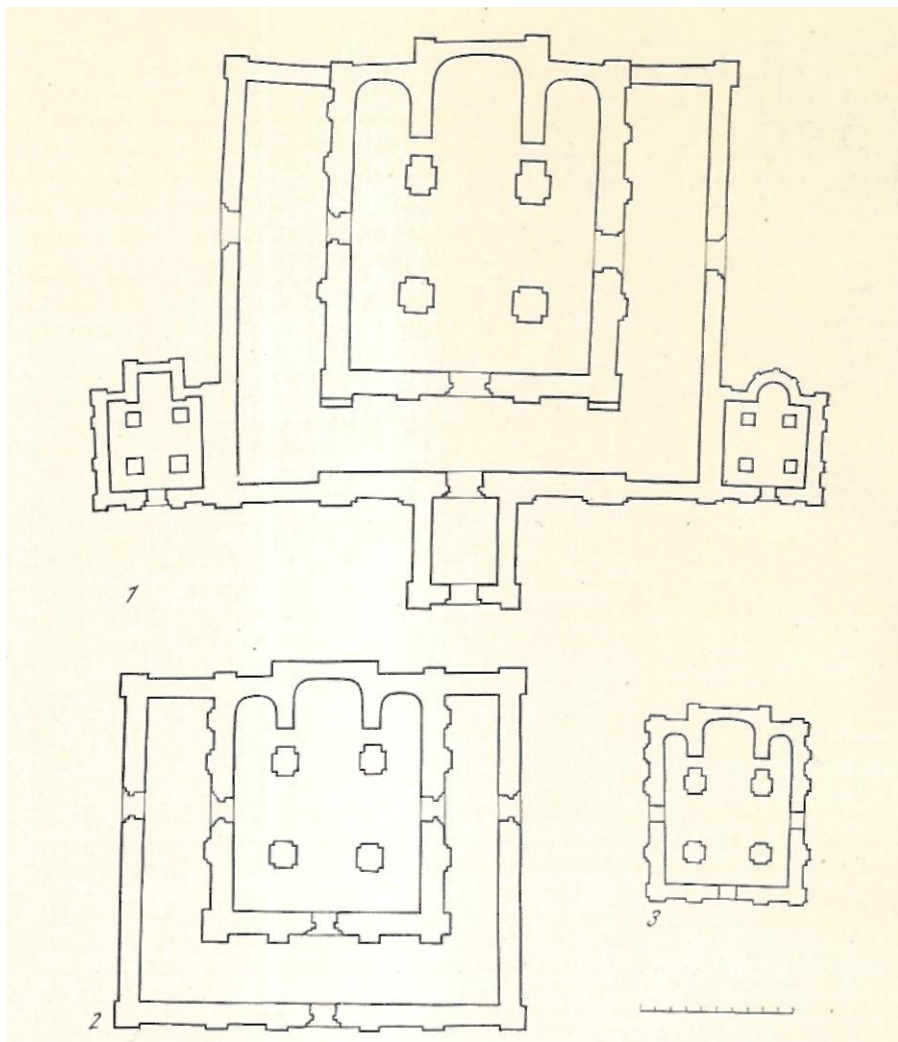
ние объема, подчеркнутое многочисленными пучками рельефных сложнопрофилированных пилястр, создает не менее сильное впечатление взлета, чем в черниговском храме. Точная датировка памятника не совсем ясна; наиболее вероятно, что строительство было осуществлено во второй половине 80-х — начале 90-х годов XII века.²²

Чрезвычайно близок по схеме плана собор Троицкого монастыря на Кловке²³. Отличие от церкви архангела Михаила здесь в основном — в сокращенной восточной части. При этом отпала восточная пара столбов, служивших в Михайловской церкви основанием восточной стены основного объема храма. Для того чтобы при таком решении сохранить соразмерность северного и южного фасадов, зодчий уменьшил размеры притворов. Характерные особенности этого храма — отсутствие соответствия между наружными членениями и расстановкой подкупольных столбов, а также заметно вытянутое вдоль здания подкупольное пространство. Профилировка Троицкого собора очень близка по характеру Михайловской церкви, но на одно членение сложнее (стр. 19). Несколько меньше по размеру и проще по схеме плана Спасская церковь в Чернушках и церковь на Малой Рачевке²⁴. Церковь в Чернушках имела только один западный притвор, но зато у ее восточных углов были расположены ма-

²² П. А. Раппопорт. Собор Троицкого монастыря на Кловке в Смоленске.—«С А», 1975, № 4, стр. 235.

²³ Н. Н. Воронин. К истории смоленского зодчества XII—XIII вв. — «Смоленск». Материалы юбилейной научной конференции. Смоленск, 1967, стр. 103; Н. Н. Воронин, П. А. Раппопорт. Раскопки в Смоленске в 1966 г. — «СА», 1969. № 2, стр. 200.

2 Древнерусское искусство



Планы смоленских храмов конца XII — начала XIII века.

1 — на Протоке; 2 — на Окопном кладбище; 3 — на Большой Краснофлотской ул.

ленькие приделы-часовни, а к северному фасаду примыкал участок галереи. Церковь на Малой Рачевке вовсе не имела притворов и приделов; ее объем с трех сторон обходила галерея. Наиболее проста по схеме плана маленькая церковь у устья Чуриловки²⁴. Ее отличает малая толщина ступ, восьмиугольная форма западных столбов и своеобразная профилировка. Уже в церкви на Малой Рачевке можно отметить очень жесткую профилировку пилястр: наружный уступ здесь четко прямоугольный, не имеющий скругления. В церкви на Чуриловке сделан следующий шаг — здесь даже средняя тяга не полукруглая колонка, а плоская прямоугольная. В большом шестистолпном храме на Воскресенской горе эта четкость профилировки усугуб-

²¹ П. А. Раппопорт, Е. В. Шолохова. Раскопки церкви у устья р. Чуриловки в Смоленске.— «КСИА», вып. 144, 1975, стр. 75.



Церковь Троицкого монастыря на Кловке в Смоленске.
Восточная пилястра северного придела. Раскопки 1972 года

ляется формой боковых апсид — прямоугольных, не только снаружи, но и изнутри. Тот же характер имела и Пятницкая церковь²⁵.

Таким образом, вырисовывается целый круг памятников смоленской архитектуры, тесно связанных друг с другом и несомненно относящихся к одному времени: концу XII — первым двум десятилетиям XIII века. К сожалению, более точная датировка этих храмов, и абсолютная, и даже относительная, затруднительна. Единственное соотношение не вызывает сомнений: Троицкий собор был построен позже Михайловской церкви, поскольку он представляет следующий шаг в разработке данной темы, вариацию, которую нельзя было осуществить, пока не был создан основной, классический образец — сама Михайловская церковь.

Нет точных данных и для реконструкции форм завершения всей этой серии памятников. Небольшая толщина стен при относительно больших пролетах (особенно в церкви на Воскресенской горе) позволяет думать, что здесь не могло быть очень высокого верха. С другой стороны, чрезвычайно сложная профилировка пилястр, очевидно, потеряла бы всякий смысл, если бы зодчие не стремились этими пучками вертикальных членений подчеркнуть взлет и динамику композиции. Видимо, башнеобразная система завершения церкви архангела Михаила в той или иной степени должна была присутствовать и в остальных храмах данной группы.

Вторая группа памятников смоленской архитектуры этого же времени представлена тремя храмами, имеющими чрезвычайно своеобразную схему плана. Это четырехстолпные церкви, все три апсиды которых имеют изнутри очертание в виде очень плоской дуги, а снаружи прямоугольны. Наиболее крупным из этих памятников является собор на Протоке²⁶. Здание окружено широкой галереей, с запада примыкает притвор, а к западным углам галереи пристроены маленькие, но тоже четырехстолпные храмики-часовни. Храм в целом имеет очень парадную, широко развернутую ком-

²⁵ И. Д. Белогорцев. Новые исследования древнесмоленского зодчества.— «Материалы по изучению Смоленской области», вып. 1. Смоленск, 1952, стр. 113.

²⁶ Н. Н. Воронин. Памятник смоленского искусства XII в.— «КСИА», вып. 104, 1965, стр. 18.

позицию. Меньше по размерам церковь на Окопном кладбище²⁷. Она также имеет галерею, но лишена притвора и приделов. Наконец, совсем маленькая церковь на Большой Краснофлотской ул. не имеет даже галереи²⁸. Близость плана и деталей этих трех храмов заставляет полагать, что они созданы одной группой мастеров.

Помимо своеобразной формы апсид, памятники данной группы отличаются и другими особенностями. Так, в храмах на Протоке и на Окопном кладбище совпадает ряд деталей, которые не встречаются в других смоленских памятниках этого времени. Особенности эти сказываются как в оформлении интерьера (кирпичные престолы в жертвеннике и диаконнике, основание запрестольного образа за главным алтарем), так и в профилировке пилястр (пилястры здесь профилированы не с самого низа, в их основании массивный прямоугольный цоколь) и в технике самой кладки (двойные швы, деревянные связи). Сравнение упомянутых двух храмов с третьим, относящимся к той же группе, церковью на Большой Краснофлотской ул., затруднено, поскольку в этой последней не сохранились остатки кладки, и план сооружения был выявлен по фундаментным рвам. Однако и здесь удалось обнаружить сближающую их черту — наличие близких по рисунку знаков на кирпичах. Таким образом, данная группа памятников выделяется среди других смоленских построек этого времени как организацией плана и архитектурными формами, так и техникой выполнения кладки, и знаками на кирпичах. Очевидно, что это свидетельствует о наличии строительной артели, организованной по «вертикальному признаку», т. е. включающей и зодчих, и каменщиков, и мастеров, изготовляющих кирпич. Такая артель могла производить работы, начиная с производства кирпича и вплоть до возведения здания. Четкое разделение памятников смоленского зодчества рубежа XII и XIII веков на две группы говорит о том, что в Смоленске в эту пору одновременно работало не менее двух подобных артелей.

Быстрое развитие строительства в Смоленске привело к резкому увеличению здесь количества кирпичных построек. Благодаря археологическим раскопкам последних лет известно, что в Смоленске существовало во всяком случае не меньше 12 кирпичных сооружений конца XII — первой четверти XIII века. Такое количество монументальных построек, возведенных примерно за 30 лет, свидетельствует об очень интенсивном строительном производстве. Для сравнения можно отметить, что даже в Новгороде, где строительная деятельность в эту пору разворачивалась достаточно широко, было возведено примерно в два раза меньше каменно-кирпичных зданий, а в Киеве и Владимире за весь этот период — всего по три-четыре постройки. Очевидно, благоприятное стечение обстоятельств сделало Смоленск в конце XII века важнейшим архитектурно-строительным центром Руси.

В таких условиях совершенно естественно, что смоленские зодчие ведут энергичную деятельность и за пределами Смоленской земли. Сравнение плана церкви на Вознесенском спуске в Киеве с планами смоленских и киево-черниговских храмов показывает, что этот памятник, бесспорно, входит в круг смоленского зодчества. Почерк смоленского зодчего выдает не только схема плана, но и профилировка пучковых пилястр, имеющая здесь, так же, как и в Смоленске, четкий и несколько жестковатый характер, с заметным выносом от стены — в отличие от памятников киево-черниговского круга, имеющих обычно гораздо более мягкую и менее рельефную профилировку (стр. 16).

Трудно сказать, чем вызвано приглашение смоленского зодчего в Киев, где, несомненно, были и свои строительные кадры. Высказывалось предположение, что данная церковь могла стоять на подворье смоленских купцов, проживавших в Киеве²⁹.

²⁷ Н. Н. Воронин, П. А. Раппопорт. Раскопки в Смоленске в 1967 г.— «СА», 1971, № 2, стр. 186.

²⁸ П. А. Раппопорт, Е. В. Шолохова. Смоленская архитектурно-археологическая экспедиция.— «Археологические открытия 1973 года». М., 1974, стр. 75.

²⁹ Л. В. Алексеев. Полоцкая земля. М., 1966, стр. 246, прим. 40.

Можно предположить и иное: если церковь на Вознесенском спуске — это церковь Василия, построенная в 1197 году князем Рюриком Ростиславичем, то приглашение смоленского зодчего может объясняться родственными связями Рюрика, происшедшего из смоленской княжеской династии³⁰.

Гораздо понятнее появление смоленских строителей в Рязани. В силу специфически сложившихся условий в Рязанской земле вообще не было своих кадров строителей. За весь XII век в Рязани (Старая Рязань) было возведено всего два кирпичных храма, причем оба они построены черниговскими мастерами. Созданный же на рубеже XII и XIII веков Спасский храм явно относится к кругу смоленских памятников³¹. Почти полное тождество архитектурной композиции и строительных приемов Спасской церкви с памятниками Смоленска дает основания утверждать, что рязанский храм был возведен не только под руководством смоленского зодчего, но, видимо, руками смоленских каменщиков. Весьма возможно, что те же смоленские строители построили и церковь Нового Ольгова городка под Рязанью³². Уникальность ее плановой схемы не дает возможности уверенно говорить о принадлежности храма к определенной школе; однако, видимо, церковь Нового Ольгова городка следует рассматривать как бесстолпный вариант той же композиции, что и в рязанской Спасской церкви. Близость строительной техники делает предположение о смоленском происхождении этого памятника еще более вероятным (*сmp.* 22).

В Новгороде сохранилась более чем на³³половину своей первоначальной высоты церковь Пятницы, построенная в 1207 году³³. Ее композиционное сходство с смоленской Михайловской церковью отмечали многие исследователи. Изучение памятника позволило установить, что его первоначальное покрытие имело трехлопастные очертания, благодаря чему облик храма в целом получил еще большее сходство с смоленским храмом, чем предполагали прежде (*сmp.* 24). Г. М. Штендер считает, что в нижней части здания кладка имеет не новгородский характер и что начинали строительство храма смоленские мастера, лишь позднее сменившиеся новгородскими³⁴.

Смоленские зодчие строили не только в Новгороде; по-видимому, они возвели и центральный собор Пскова. Известный по очень реалистическому рисунку XVII века псковский Троицкий собор был построен в середине XIV века «по старой основе» более древнего собора, у которого «верх... впался...». Н. Н. Воронин, детально проанализировав рисунок, показал, что собор XIV века, безусловно, сохранял многие важнейшие особенности предшествующего храма, сооружение которого Н. Н. Воронин отнес ко времени непосредственно перед 1193 годом³⁵. Действительно, несмотря на то, что верхняя часть собора XII века подверглась в XIV веке перестройке, древние формы прослеживаются достаточно ясно. Сложнопрофилированные пучковые пилястры, несомненно, относятся к первоначальному зданию, а их органическое сочетание с трехлопастным покрытием центрального объема позволяет сблизить Троицкий собор конца XII века с новгородской Пятницкой церковью и кругом смоленского зодчества.

Таким образом, к концу XII века, более или менее единый круг архитектуры киевской традиции четко разделился на две самостоятельные школы: смоленскую и киевско-черниговскую (а может быть, киевскую и черниговскую).

³⁰ П. А. Рацпопорт. Археологические исследования памятников..., стр. 65.

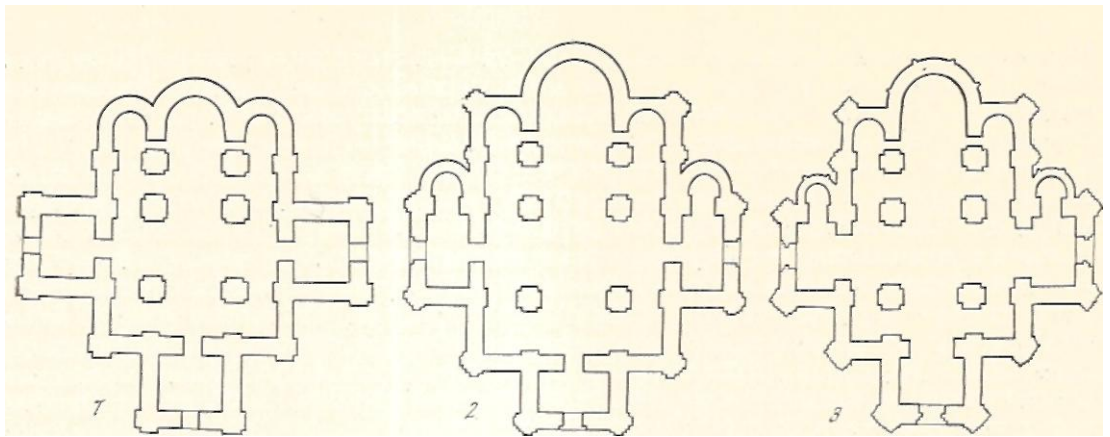
³¹ А. Л. Моигаит, Ы. Б. Чернышев. Спасский собор в Старой Рязани.— «Новое в археологии». М., 1972, стр. 216.

³² А. Л. Моигаит, П. А. Рапиопорт, М. Б. Чернышев. Церковь Нового Ольгова городка.— «Культура средневековой Руси». Л., 1974, стр. 163.

³³ Т. В. Гладеико, Л. Е. Красноречьев, Г. М. Штендер, Л. М. Шуляк. Архитектура Новгорода в свете последних исследований.— «Новгород. К 1100-летию города». М., 1964, стр. 201 (текст этого раздела написан Г. М. Штендером).

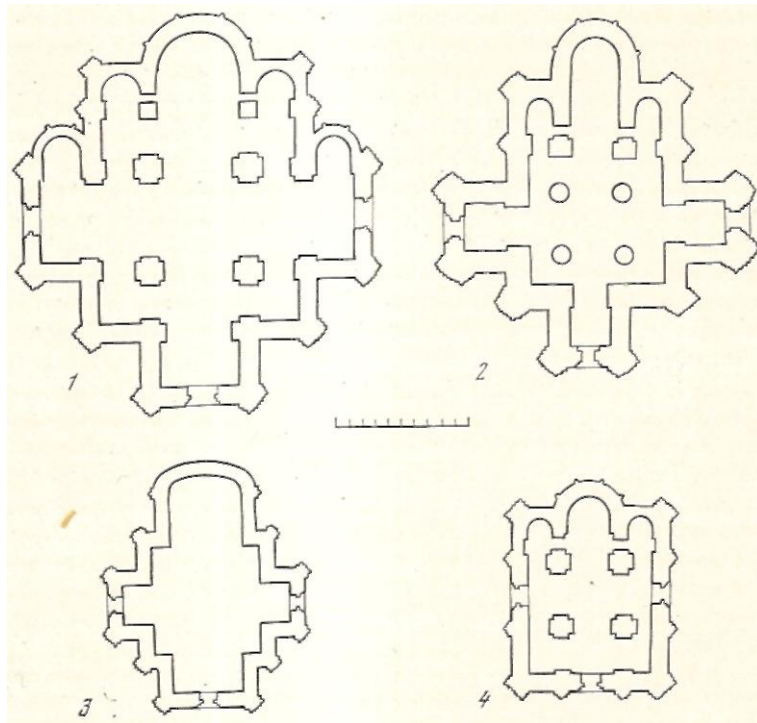
³⁴ Там же, стр. 211.

³⁵ Н. Н. Воронин. У истоков русского национального зодчества.— «Ежегодник Института истории искусств, 1952». М., 1952, стр. 288.



Сравнение планов церквей Полоцка и Смоленска

1— Полоцк, собор Бельчицкого монастыря; 2 — Полоцк, церковь в детинце (по М. К. Каргеру);
3 — Смоленск, церковь архангела Михаила



Памятники смоленской архитектурной школы, возведенные вне Смоленской земли
1—Старая Рязань; Спасская церковь (реконструкция М. Б. Чернышева с уточнениями автора); 2 —
Новгород, церковь Пятницы; 3— Новый Ольгов городок (реконструкция автора); 4 — Киев, церковь
на Вознесенском спуске

Как сложились эти школы, каково происхождение их форм? Вряд ли могут быть сомнения в том, что формы киевских памятников обусловлены местной традицией. Почти все элементы храмов конца XII века здесь могут быть объяснены естественным развитием киевской архитектуры. Очевидно, что внутренним развитием следует объяснять и появление нового блестящего конструктивного решения — ступенчатых арок. Гениальный ЗОДЧИЙ ввел этот прием для того, чтобы получить необходимую композиционную перестройку объема храма; заимствовать такой прием было неоткуда. Иное дело — чернигово-северские памятники. В церкви Путивля, безусловно, чувствуется прямое воздействие архитектуры «Святой горы» — Афона, а в новгород-северском храме, вероятно, можно говорить и о каком-то влиянии позднероманских или даже раннеготических архитектурных форм.

Сложнее обстоит дело в Смоленске. Вплоть до самого конца XII века смоленское зодчество устойчиво сохраняло старые формы, определившиеся еще в 40-х годах этого века под воздействием зодчества Чернигова. Церковь Василия на Смядыпи, построенная, видимо, уже в начале 90-х годов, имеет план, почти не отличимый от планов более древних храмов. В Смоленске, таким образом, не наблюдается процесс становления новых форм; они появились здесь внезапно, в готовом виде, очевидно, занесенные извне. Об их происхождении можно судить, если обратиться к архитектуре Полоцка (ср. 22).

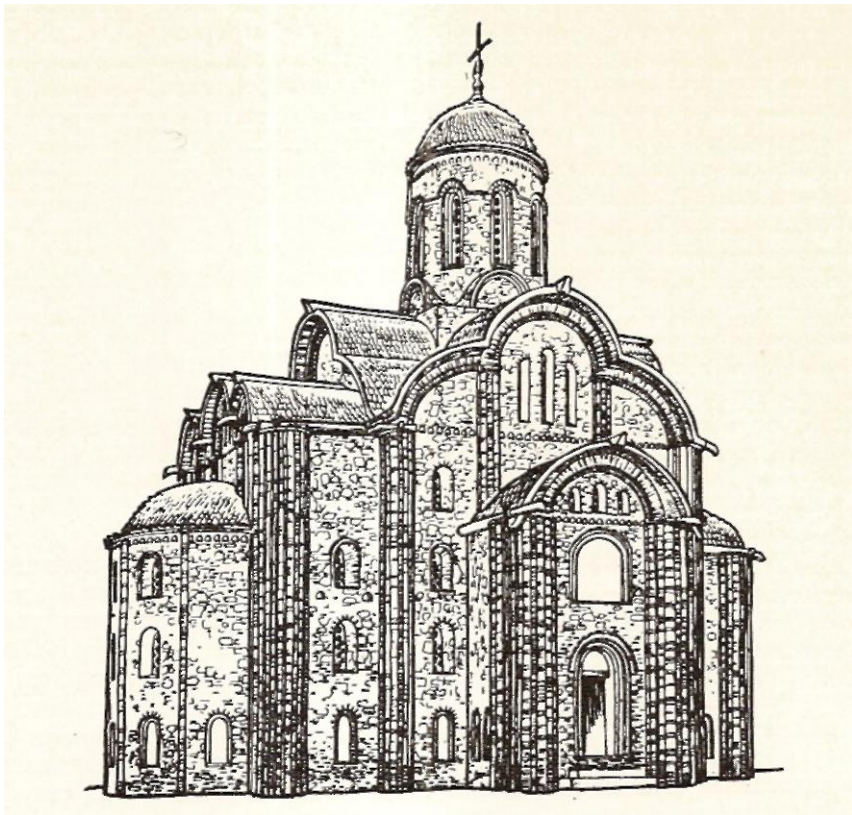
В детинце древнего Полоцка был раскопан храм, план которого почти точно совпадает с планом церкви архангела Михаила в Смоленске³⁶. Но если Михайловская церковь не имеет предшественников в Смоленске, то полоцкая церковь является закономерным итогом длительного развития полоцкой архитектуры. Уже в первой половине XII века в Полоцке в соборе Бельчицкого монастыря заметны попытки перестроить схему шестистолпного храма путем перенесения подкупольного квадрата на одно членение к западу³⁷. В сочетании с притворами такой прием дает основания для разработки схемы, которая позднее привела к зданиям типа церкви в детинце Полоцка. Неизвестно, как изменялась при такой перестройке плана старая кресто-купольная схема конструкции, но очевидно, что перенесение места подкупольного квадрата было связано со стремлением усилить центричность объема храма. Параллельно с этим в Полоцке разрабатывался и другой вариант — храмы с башнеобразно приподнятым центром: собор Спасо-Евфросиньева монастыря и Борисоглебская церковь Бельчицкого монастыря³⁸. Таким образом, бесспорно, что в полоцком зодчестве уже очень рано наметилась ревизия киевских архитектурных форм и образовались предпосылки для нового типа храма с башнеобразной композицией объема. Новый тип настолько хорошо соответствовал общим тенденциям развития русского зодчества и отвечал новым художественным вкусам, что привлек внимание смоленских зодчих (или их заказчиков). В условиях конца XII века, когда Полоцк политически был очень тесно связан со Смоленском, это легко объяснимо.

Однако если для Смоленска этот новый тип храма послужил базой для многочисленных вариантов, одним из элементов блестящего расцвета самостоятельной архитектурной школы, то для полоцкой архитектуры это было заключительным аккордом в ее развитии. Конец XII — начало XIII века для Полоцкого княжества — время резкого политического и экономического упадка, время обостренной борьбы между мелкими княжескими уделами. Видимо, резко сократилась и строительная деятельность. Памятники зодчества Полоцкой земли, относящиеся к этому времени, практи-

³⁶ М. К. Каргер. К истории полоцкого зодчества XII в. (руины вновь открытого храма на Верхнем замке). — «Новое в археологии». М., 1972, стр. 202.

³⁷ Н. Н. Воронин. Бельчицкие руины. — «Архитектурное наследие», 6. М., 1956, стр. 14.

³⁸ Там же, стр. 4; Н. Н. Воронин. У истоков русского национального зодчества, стр. 260; «Очерки по археологии Белоруссии», ч. 2. Минск, 1972, стр. 192 (авторы раздела Г. В. Штыхов и М. А. Ткачев).



Церковь Пятницы в Новгороде. Реконструкция Г. М. Штендера

чески ограничиваются упомянутым храмом в детинце и, вероятно, церковью в Бельчицком монастыре, имевшей боковые апсиды-«певницы» по типу балканских или афонских храмов³⁹.

Конечно, использование в Смоленске типа храма, разработанного в Полоцке, не было механическим копированием. При всей близости планов смоленской Михайловской церкви и полоцкой церкви в детинце, в них есть и очень существенные различия. Так, в полоцком храме притворы еще отделены стенками от интерьера основного объема и сообщаются с этим интерьером с помощью порталов. Таким образом, притворы здесь могли играть существенную роль лишь в композиции экстерьера. В Смоленске (Михайловская церковь и собор Троицкого монастыря) притворы полностью открыты вовнутрь. Кроме того, смоленские зодчие значительно усилили роль вертикальных членений на фасадах, введя в профилировку пилястр узкие полуколонки.

Тонкие полуколонки на пилястрах обычно считают формой, заимствованной из романской архитектуры. Однако трудно предположить, чтобы в Смоленске подобные колонки появились под прямым воздействием романского зодчества, поскольку никаких других романских элементов здесь нет. Одновременно тонкие полуколонки

³⁹ Н. Н. Воронин. К истории полоцкого зодчества XII века.— «КСИА», вып. 87, 1962, стр. 102.

на пилястрах появились и в киевском зодчестве, причем здесь они порой сопровождались и другими романскими деталями (например, профилировка порталов церкви Василия в Овруче). И все же здесь тоже трудно усмотреть прямое романское влияние. Если даже подобный прием и имел романское происхождение, то в русском зодчестве он уже широко применялся с 60-х годов XII века во владими́ро-суздальской архитектуре. Следовально, эта форма могла получить распространение в Киеве и Смоленске не путем непосредственного влияния Запада, а через владими́ро-суздальское зодчество⁴⁰. Кроме того, не исключено, что полуколонки вообще могли появиться без всякого романского влияния; ведь узкие полукруглые вертикальные тяги применялись в киевской архитектуре и раньше (например, на профилированных столбах в Киевской Софии).

Одной из наиболее сильных архитектурных школ Руси на рубеже XII и XIII веков, как и в предшествующие несколько десятилетий, была владими́ро-суздальская школа. Развитие архитектуры ранее протекало здесь единым потоком. Но в связи с расширением объема строительства в новых княжеских уделах Владимирской земли в начале XIII века во владими́ро-суздальском зодчестве наметились две линии развития, несколько отличавшиеся как архитектурными формами, так и строительной техникой. Первая линия — суздальско-нижегородская — характеризуется применением исключительно тесаного камня и продолжением традиции каменной резьбы⁴¹. Представителями этой тенденции являются Рождественский собор в Суздале (1222—1225 годы), Георгиевский собор в Юрьеве-Польском (1230—1234 годы), а также остатки двух храмов, обнаруженных раскопками в Нижнем Новгороде. Плановая схема этих храмов отличается подчеркнутой центричностью и применением открытых внутрь храма притворов. В наиболее чистом виде эта схема выражена в самом позднем памятнике данной группы — Георгиевском соборе.

Вторая линия развития владими́ро-суздальского зодчества — ростово-ярославская. К сожалению, все памятники этой группы погибли и известны лишь по их жалким остаткам, вскрытым раскопками. Неизвестны даже плановые схемы сооружений. Найденные фрагменты резьбы и обломки архитектурных деталей свидетельствуют о несколько иной манере исполнения, чем в памятниках суздальско-нижегородской линии; очевидно, здесь работали другие мастера. Удалось установить, что строители использовали здесь сочетание кирпичной кладки с белокаменными резными деталями⁴². Кирпич, наряду с тесаным камнем, вновь начали применять во владими́ро-суздальском зодчестве уже с конца XII века. Так, видимо, целиком из кирпича был построен, например, в 1200—1202 годах Успенский собор Княгинина монастыря во Владимире⁴³. Вряд ли владимирские строители, до этого уже полвека работавшие в чисто каменной технике, сами стали изготавливать кирпич. Гораздо вероятнее, что появление кирпича объясняется привлечением мастеров из какой-то другой области Руси. Тип кирпича, его формат и знаки не дают пока возможности окончательно установить, из какого центра пришли эти мастера: это мог быть Смоленск, но мог быть и Чернигов.

Конечно, основной состав мастеров и прежде всего руководителей строительства зодчих во владими́ро-суздальской архитектуре по-прежнему был местным. Об этом совершенно недвусмысленно свидетельствует преемственность в развитии архитек-

⁴⁰ В выяснении этого вопроса большое значение, вероятно, могла бы иметь церковь во Вщиже, остатки которой, к сожалению, недостаточно детально исследованы и не имеют уверенной датировки. Ср. Б. А. Рыбаков. Вщиж — удельный город XII века.— «КСИИМК», 41, 1951, стр. 58; Ю. С. Асеев. Зодчество Приднепровской Руси..., стр. 20.

⁴¹ Н. Ы. В о р о н и н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. 2. М., 1962, стр. 119.

⁴² Там же.

⁴³ Н. Н. В о р о н и н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. 1. М., 1961, стр. 445.

турных форм. Однако, не исключено, что к развернувшемуся здесь широкому строительству привлекались и мастера из других русских земель⁴⁴.

Наиболее сложным остается вопрос, каковы были формы завершения храмов владими́ро-суздальской архитектурной школы, возведенных в XIII веке, поскольку в обоих памятниках этой поры, сохранившихся над поверхностью земли (соборы в Суздале и в Юрьеве-Польском), верхние части утрачены уже в древности. Исходя из ряда особенностей собора в Юрьеве-Польском (отсутствие внутренних лопаток, пропорции и пр.), некоторые исследователи высказали предположение, что это здание должно было иметь повышенную центральную часть, по-видимому, с башнеобразно поднятым на пьедестале барабаном главы⁴⁵. Доказательства, приводимые в пользу подобной реконструкции, далеко не бесспорны⁴⁶. Тем не менее, это все же наиболее вероятное предположение, и подкрепляется оно еще одним косвенным доказательством — наличием подобной конструкции завершения во всех трех сохранившихся памятниках раннемосковской архитектуры начала XV века (соборы в Звенигороде, в Саввино-Сторожевском и Троице-Сергиевом монастырях). Здания эти очень различны по манере исполнения, по «почерку» мастеров: очевидно, их возводили разные зодчие⁴⁷. Объединяет их устойчиво выраженная ориентация на традиции владими́ро-суздальской архитектуры. Поэтому, возможно, и завершение этих храмов также восходит к формам поздних владими́ро-суздальских памятников.

В сложение новых форм русского зодчества внесла свою лепту и маленькая архитектурная школа Гродненского княжества. Борисоглебская (Коложская) церковь в Гродно обычно считается построенной в 80-х годах XII века⁴⁸. Сложность профилировки пилястр этого храма, а также утолщение западной пары его столбов и торцов стенок между апсидами позволили Г. М. Штендеру выдвинуть обоснованное предположение о повышенной центральной части его объема⁴⁹.

Наиболее консервативной среди русских архитектурных школ рубежа XII и XIII веков кажется новгородская школа. Правда, подавляющее большинство новгородских храмов этого времени не сохранило своих завершающих частей или было перестроено в более позднее время, таковы церкви Спаса в Старой Руссе, Кирилла, Уверения Фомы, Ильи на Славне. Поэтому мы лишены возможности судить о системе их первоначального завершения и общей композиции объема. Однако и в сохранившихся памятниках (церковь Спаса-Нередицы, 1198 год; церковь Петра и Павла на Синичьей горе, 1185 год) нет абсолютно никаких признаков нового архитектурного направления: ни башнеобразности и динамичности композиции, ни многочисленности вертикальных членений на фасадах, ни подчеркнутой декоративности⁵⁰. Может быть, именно консервативностью новгородских зодчих, недостаточно удовлетворявших изменившиеся художественные запросы заказчиков, объясняется привлечение смоленских зодчих для постройки таких ответственных сооружений, как главный собор Пскова и Пятницкая церковь, возведенная по заказу корпорации купцов, ведущих заграничную торговлю.

⁴⁴ Портал с готической профилировкой (усыпальница при соборе в Юрьеве-Польском) свидетельствует об участии какого-то западноевропейского мастера, однако время создания портала неясно; он может быть и несколько более поздним. См. рецензию А. В. Столетова на кн.: Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. — «СА», 1967, № 2, стр. 276.

⁴⁵ Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси, т. 2, стр. 106; Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. М., 1964, стр. 98.

⁴⁶ См., например, мнение А. В. Столетова. — «СА», 1967, № 2, стр. 274.

⁴⁷ Б. А. Огнев. Некоторые проблемы раннемосковского зодчества. — «Архитектурное наследие», 12. М., 1960, стр. 61.

⁴⁸ Н. Н. Воронин. Древнее Гродно. М., 1954, стр. 140.

⁴⁹ «Новгород. К 1100-летию города». М., 1964, стр. 213.

⁵⁰ Г. М. Штендер. Восстановление Нередицы. — «Новгородский исторический сборник», вып. 10. Новгород, 1962, стр. 169; «Новгород. К 1100-летию города», стр. 192; Церковь Петра и Павла была, видимо, построена полоцкими мастерами. См. М. К. Каргер. Новгород. Л. — М., 1970, стр. 20.

Меньше всего данных имеется для характеристики зодчества конца XII — начала XIII века на территории Галича и Волыни. Количество изученных памятников этих земель незначительно, а немногие известные в большинстве не датированы. Это тем более печально, что, судя по письменным источникам, архитектура данного района именно в XIII веке переживала период расцвета, причем в западных районах Волыни этот расцвет продолжался вплоть до конца века.

Впрочем, некоторые особенности развития архитектуры Галицко-Волынских земель можно все же отметить. Так, прежде всего несомненно, что галицкая и волынская архитектурные школы продолжали существовать самостоятельно, несмотря на ссоединение этих земель в составе одного княжества. Об этом свидетельствует четкое разделение строительно-технических приемов: в Волынской земле вплоть до XIV века строили из кирпича, в Галиче — из тесаного камня⁵¹. При этом разделение школ не вполне соответствовало границам самих земель, будучи больше связано с междукняжескими отношениями. Например, в стольном городе западной Волыни — Холме все строительство вели мастера галицкой, а не волынской школы, в то время как на остальной территории Волыни (Луцк, Владимир-Волынский, Любомль) работали волынские мастера⁵².

На архитектуру Галича и Волыни сильное влияние оказывала архитектура соседних стран, особенно Польши. Это сказалось и в архитектурных формах, и в строительной технике. Во второй половине XIII века волынские строители целиком перешли на новый тип кирпича: вместо плинфы начали применять романо-готический брусковый кирпич⁵³. Еще заметнее сказалось западное влияние в проникновении нового типа церквей-ротонд. Небольшие круглые церкви-ротонды имели в X—XIII веках очень широкое распространение в странах Центральной Европы, но они никогда до этого не строились в русских княжествах⁵⁴. Теперь они появились и в галицкой архитектуре (церковь Ильи в Галиче, ротонда в урочище Воскресенское близ Галича⁵⁵, четырехлепестковый в плане храм у с. Побережье⁵⁶), и в волынской (церковь Михайловского монастыря во Владимире-Волынском⁵⁷). К сожалению, остается неясным, когда тип храма-ротонды появился на Руси. Ротонда во Владимире-Волынском датируется серединой или второй половиной XIII века, галицкие ротонды, вероятно, несколько старше, поскольку расцвет стольного города Галича был подорван монгольским нашествием. С другой стороны, древнейшее монументальное здание Галича — Успенский собор — было возведено в 50-х годах XII века. Таким образом галицкие ротонды могут относиться ко времени от 60-х годов XII века по 30-е годы XIII века. Впрочем, четырехлепестковая постройка близ с. Побережье, судя по аналогичным по плану храмам Венгрии и Трансильвании, может быть и несколько более поздней, хотя также в пределах XIII века⁵⁸.

Следует отметить, что, несмотря на наличие ротонд, основным типом храма как в галицкой, так и в волынской архитектуре оставалась четырехстолпная трехапсидная

⁵¹ П. А. Раппопорт. Военное зодчество западнорусских земель X—XIV вв. Л., 1967, стр. 139.

⁵² П. А. Раппопорт. Холм, — «СА», XX, 1954, стр. 318.

⁵³ П. А. Раппопорт. Волынские башни. — «Крепостные сооружения древней Руси». М., 1952, стр. 241.

⁵⁴ По общей проблематике центральноевропейских ротонд см., например: J. Nawrot. Problematyka przedromańskich i romańskich rotund balkańskich, czeskich i polskich. — «Biuletyn historii sztuki». Warszawa, r. XXIV (1962), № 3—4, p. 255; V. Gervers-Molnár. A közepkori magyarország rotundái. Budapest, 1972; K. Guth. České rotundy. — «Památky archeologické», D. XXIV, r. 1924—1925. Praha, p. 113.

⁵⁵ Я. Пастернак. Старый Галич. Краків — Львів, 1944, стр. 78.

⁵⁶ Доклад М. К. Каргера на пленуме Института археологии АН УССР (Ужгород, 14 V 1970).

⁵⁷ М. К. Каргер. Вновь открытые памятники зодчества XII—XIII вв. во Владимире-Волынском. — «Ученые записки Ленинградского гос. университета. Серия исторических наук», вып. 29, 1958, стр. 22.

⁵⁸ V. Gervers-Molnár. Op. cit., p. 89.

церковь. Влияние романской архитектуры не оказало существенного воздействия на плановую схему таких церквей, и в них остается общерусская композиция. К рассматриваемому периоду среди подобных галицких памятников относится единственная постройка, сохранившаяся над поверхностью земли (впрочем, сильно перестроенная в верхней части),⁵⁹ — церковь Пантелеймона близ Галича, построенная в конце XII века (до 1200 года)⁶⁰. Система завершения этого храма неизвестна, однако наличие на его западном фасаде своеобразной квадратной рамки дает основания полагать, что верхняя часть здания была скомпонована как-то иначе, чем это делалось в памятниках других архитектурных школ. В одном случае была сделана попытка выяснить первоначальную объемную композицию храма галицкой школы: усложненная форма подкупольных столбов церкви, раскопанной в Василеве, позволила Г. Н. Логвину выдвинуть предположение, что конструкция сводов здесь была ступенчато-повышенной⁶¹.

Среди памятников волынской школы, по-видимому, ко второй половине XII века или даже началу XIII века относится храм близ Васильевской церкви во Владимире-Волынском⁶¹. Чрезвычайно массивные подкупольные столбы этого храма заставляют думать, что они поддерживали какой-то особенно тяжелый, возможно, башнеобразный верх.

Этап развития русской архитектуры, начавшийся в конце XII века, продолжался недолго, в 30-х — 40-х годах XIII века он был прерван монгольским вторжением. Однако за короткий период, длившийся менее полувека, зодчество прошло большой и яркий путь, были созданы блестящие произведения архитектурного искусства.

Развитие русской архитектуры в эту пору заметно усложнилось по сравнению с предшествующим временем. Продолжавшийся процесс дифференциации вел к образованию новых архитектурных школ. И во многих из них появилось несколько параллельных направлений, связанных с деятельностью самостоятельных архитектурно-строительных артелей, отличавшихся одна от другой как техническими традициями, так и применением разных архитектурных форм и композиционных приемов. Но развитие русской архитектуры этого времени было не только сложным, но и противоречивым. Вместе с продолжавшейся дифференциацией в архитектуре явно наметились и обратные явления, свидетельствующие об усилении связей между архитектурными школами. Это сказалось, например, в участвовавшей практике, когда мастера одной школы работали на территории других княжеств, в совместной работе в одном городе мастеров разных архитектурных школ. В еще большей мере тенденции интеграции сказались в параллельности, а порой даже общности основных направлений развития архитектуры различных районов Руси. Копечно, абсолютного тождества здесь не могло быть; новые формы слагались в каждой архитектурной школе по-разному. И все же некоторые основные особенности нового архитектурного направления почти всюду выступают одинаково — это подчеркнутое значение наружных форм по сравнению с интерьером, острота силуэта, чрезвычайно богатая декоративная разработка фасадов.

Замечательно, что эти же особенности почти одновременно наблюдаются не только на Руси, но в зодчестве всей Юго-Восточной Европы, Византии, Кавказа⁶².

⁵⁹ I. Pelenski. Halicz w dziejach sztuki sredniowiecznej. Krakow, 1914, стр. 10.

⁶⁰ Г. Н. Л о г в и н, Б. А. Т и м о щ у к. Белокаменный храм XII века в Василеве.— «Памятники культуры», 3. М., 1961, стр. 49. Г. Н. Логвин датировал храм в Василеве первой половиной XII века, но аргументация его совершенно неубедительна. Гораздо вероятнее, что храм относится ко второй половине или даже концу XII века.

⁶¹ М. К. К а р г е р. Вновь открытые памятники..., стр. 12.

⁶² А. Л. Я к о б с о н. Некоторые закономерные особенности средневековой архитектуры Балкан, Восточной Европы, Закавказья и Средней Азии.— «Византийский временник», т. XXXII, 1972, стр. 169. Предварительно эти соображения изложены А. Л. Якобсоном в журнале «Искусство», 1970, № 3, стр. 69.

Данный этап в развитии русской архитектуры — закономерное явление и часть гораздо более широкого течения, связанного со становлением нового стиля в зодчестве целого ряда стран.

Чем можно это объяснить? Обычно говорят об укреплении и росте средневековых городов, о сложении художественной культуры и идеологии городского торгово-ремесленного населения⁶³. Конечно, все это сыграло огромную роль в развитии архитектуры. Возросшее политическое и экономическое значение городов должно было, естественно, определить интерес и к архитектурному облику города, отсюда стремление возводить здания, отличающиеся внешней нарядностью и остротой силуэта, т. е. именно теми особенностями, которые появились в русском зодчестве к концу XII века. Однако в XII веке на Руси растут и укрепляются не только города, но и княжеская власть, самостоятельные феодальные центры. При этом в некоторых землях, как, например, во Владимиро-Суздальской, все монументальное строительство держат в своих руках именно князья. Наиболее яркие памятники зодчества рубежа XII и XIII веков, в которых наметились пути развития нового архитектурного направления (например, церковь Василия в Овруче, церковь Михаила в Смоленске и др.), были построены как дворцовые княжеские храмы. Очевидно, развитие русской архитектуры этого периода обуславливается далеко не одним только ростом городов. То же, по-видимому, относится и к другим странам; один из наиболее ярких вариантов нового «живописного» стиля сложился в Греции, где роль городов была как раз наименьшей.

Несомненно, что городская культура и княжеские заказы должны были сказаться на развитии архитектуры главным образом в конкретном сложении тех или иных архитектурных форм и образов. Общие же тенденции, видимо, определялись внутренней закономерностью развития архитектурного стиля, переходившего на свой более поздний, более декоративный этап. Тенденция к декоративности, порой даже за счет конструктивной логики, к разрыву между решением внешнего облика и интереса, к динамичности композиции — эти черты свойственны почти всем крупным архитектурным стилям на определенной стадии, таковы позднеримское зодчество, поздняя готика, архитектура позднего Ренессанса — барокко. Очевидно, к этой стадии приближалось и русское зодчество.

Но вне зависимости от того, как решать вопрос о причинах появления новых архитектурных форм, несомненно, что на Руси развивается совершенно особый вариант архитектуры, обладавший специфическими особенностями, очень четко отделяющими ее от архитектуры других, в том числе и соседних стран. Тенденция к башнеобразному построению объема с высоко поднятой на специальном постаменте главой, динамическая вертикальная устремленность композиции, торжественность силуэта, придававшая архитектурному образу русской церкви характер храма-монумента — все это в той или иной степени обнаруживается в большинстве русских архитектурных школ. Общность путей развития архитектуры постепенно, в сложном многообразии архитектурных течений вела к разработке некоторых общих особенностей русской архитектуры. Вряд ли могут быть сомнения в том, что это явление означает первые шаги в становлении общерусского архитектурного стиля⁶⁴.

Русская архитектура чутко отозвалась на зарождение первых объединительных тенденций в идеологии Руси. Этот процесс был прерван монгольским вторжением очень рано, в самом начале своего развития. И в дальнейшем общерусская архитектура, слагаясь на основе московского зодчества, опиралась на традиции в основном лишь одной школы — владими́ро-суздальской. Но на рубеже XII и XIII веков это явление подготавливалось на гораздо более широкой базе почти всех русских архитектурных школ.

А. Л. Я ко б с о н. Некоторые закономерные особенности..., стр. 188.

Н. Н. В о р о и н. У истоков русского национального зодчества..., стр. 316.

ПЕРВИЧНЫЙ ЗАМЫСЕЛ И ПОСЛЕДУЮЩИЕ ИЗМЕНЕНИЯ ГАЛЕРЕЙ И ЛЕСТНИЧНОЙ БАШНИ НОВГОРОДСКОЙ СОФИИ

Г. М. ШТЕНДЕР

В

ДРЕВНОСТИ во время строительства вертикальные элементы примыкающих друг к другу объемов возводились впритык без перевязи смежными конструкциями. При этом более поздние добавления (пристройки) по строительной технике и материалам часто не отличимы от древнейших конструкций в силу незначительного временного разрыва между ними, т. е. единства строительной эпохи. Поэтому чрезвычайно трудно, а иногда невозможно выделить замысел древнего зодчего в такой многослойной композиции

Киевская София — ключевой памятник русской архитектуры — до сих пор вызывает бесконечные научные споры; дискутируется и не считается выясненным замысел общей композиции и связь с ним наружных галерей и лестничных башен. Тем не менее с каждым новым исследованием появляются данные, приближающие к решению основной проблемы.

И второй по значимости памятник — Новгородская София — долго хранил свои тайны. Однако автору этих строк на основе архитектурно-археологического исследования здания удалось, как нам кажется, бесспорно выделить замысел первоначальной композиции и основные изменения, происшедшие в процессе строительства.

Современные исследователи сталкиваются с аналогичными проблемами и в ряде других важнейших памятников. Установлено, что эксонартекс и лестничная башня Михайловского собора Выдубицкого монастыря (XI век) приложены впритык к основному объему. Замысел ли это зодчего, или результат изменений в процессе строительства, либо плод более поздних перестроек? Опыт исследования Новгородской Софии, по-видимому, может способствовать раскрытию и этой загадки — в том случае, конечно, если древние строители Новгорода и Киева пользовались общими строительными приемами (изучение строительной техники новгородской и киевской построек дают основание это утверждать).

Возведение белокаменных переходов дворцового комплекса в Боголюбове закрыло ранее сделанную белокаменную резьбу. Входили в замысел древнего автора дворцовые переходы, или они сделаны позднее, хотя и в ту же строительную эпоху? Галереи церкви Покрова на Нерли и Дмитриевского собора во Владимире, окружавшие

¹ Под многослойной композицией подразумеваем совокупность объемов, различающихся по величине, функциональной значимости и времени возникновения.

памятники с трех сторон, изменили, казалось бы, композиционно законченные силуэты и прекрасные пропорции основных объемов зданий. Изначальны ли они, или это результат несколько более поздних достроек?

Аналогичное изучение древних построек Смоленска показало, что и там имелись подобные здания. Примеры многослойных комплексов известны в архитектуре Византии и Западной Европы.

Наши выводы опираются главным образом на исследование приема укладки деревянных связей в стены и столбы, который был повсеместно распространен в средневековом строительстве. В средневековых городах, где в древности были каменные здания с галереями и притворами, при раскопках есть надежда обнаруживать стыковку связей, так как первый ярус укладывался непосредственно над фундаментом и во многих случаях сохранился. Проследив этот строительный прием в многослойной постройке, можно получить, как свидетельствует опыт работ в Софии Новгородской, достаточно серьезную основу для выяснения первоначального замысла зодчего и его последующих изменений.

ГАЛЕРЕИ И ЛЕСТНИЧНАЯ БАШНЯ НОВГОРОДСКОЙ СОФИИ

В течение более 150 лет Новгородская София изучается с большим вниманием. Но до сих пор неясны последовательность возникновения организма здания, его архитектурный облик и характер форм в древнейший период. Особенный интерес вызывали и вызывают двухэтажные галереи, окружающие памятник с трех сторон — с севера, запада и юга, восточные приделы и лестничная башня.

В 30-х годах XIX века Ф. Г. Солнцев представлял первоначальный облик Софии в виде пятинефной постройки лишь с западной галереей, включавшей лестничную башню.

Макарий в середине XIX века считал, что София полностью сохранила формы XI века.

В 80-х годах XIX века В. Прохоров писал, что от древней постройки «осталось лишь древнее предание».

А. М. Павлинов в конце XIX века представлял Софию в виде трехнефной постройки с лестничной башней, подобно соборам Юрьева и Антониева монастырей, а галереи позднейшими пристройками.

В. В. Суслов вначале считал поздними не только галереи с лестничной башней, но и четыре угловых барабана. В 1893—1900 годах под руководством В. В. Суслова были проведены крупные реставрационные работы, позволявшие ответить на многие вопросы древнего облика собора.

В неопубликованных материалах, хранящихся в Музее Академии художеств⁷, встречаются указания на «древние» конструкции обеих этажей западной и южной пристроек и полукруглой стены Рождественского придела. О «несомненной» древности («судя по кладке») верхнего этажа южной галереи говорится в акте от 17 июня 1895 года «О разборке ветхих позднейших сводов 2-го этажа южной паперти Софий-

² См. П. Соловьев. Описание новгородского Софийского собора. СПб., 1858, чертеж реконструкции плана Софии, подписанный Ф. Солнцевым.

³ Макарий. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, ч. I. М., 1860, стр. 49.

⁴ В. Прохоров. О новгородских и псковских церквях. — «Христианские древности», кн. I. [М.], 1872, стр. 18.

⁵ А. М. Павлинов. История русской архитектуры. М., 1894, стр. 23.

⁶ В. В. Суслов. Материалы к истории древней новгородско-псковской архитектуры. — «ЗРАО», т. III, вып. 2, 1887, стр. 240, 254.

⁷ Всего 310 рукописных листов под № 21-В-9 и 600 листов зарисовок и чертежей.

⁸ Тетрадь № 10 «Описание помещений хор и чердака» Л» 21-В-9.

ского собора», подписанном академиками В. Сусловым и Г. Котовым⁹. Однако результаты наблюдений были опубликованы в виде кратких информации, в которых исследователь все же не дал прямого ответа на основной вопрос о первоначальной объемной композиции памятника¹⁰, что в последующем привело к целой серии новых ошибок и дополнительных исследований. Н. Кондаков указывал, что Сулов пришел к выводу о «низких полуоткрытых нартексах», окружавших пятинефное ядро¹².

Сам И. Кондаков считал, что галереи появились лишь в начале XIII века¹¹.

А. Новицкий, М. Красовский, В. Никольский и А. Некрасов и в начале XX века продолжали считать древнее ядро Софии трехнефным.

Н. Врунов в 30-х годах XX века представлял Софию пятинефным храмом без наружных галерей¹⁴. С этой реконструкцией согласен был и А. И. Некрасов¹⁵. В 1944 году Н. И. Бруновым была выдвинута новая гипотеза, согласно которой древнейшей частью является пятинефный объем (также без дестницы) с тремя притворами, примыкающими к центральным делениям фасадов¹⁶.

А. Монгайт поддерживал гипотезу Н. Брунова, но признавал, что по Новгородской Софии данные археологии не дают возможности сделать бесспорные выводы¹⁷.

В связи с этим в послевоенные годы натурные изыскания исследователей сосредоточивались на галереях: южной и частично западной. По северной галерее серьезных исследований не проводилось в связи с одним из указаний В. В. Суслова на то, что древних частей там не обнаружено. А. Л. Монгайт, заложивший раскоп в западной части северной галереи, писал: «Сулов отметил, что ему во время реставрации XIX века не удалось на северной стороне под стенами галереи обнаружить фундаменты Софии XI — XII веков. Наши раскопки подтвердили безнадёжность таких поисков. Перестройки коснулись этого участка так глубоко, что уничтожили все следы древних фундаментов»¹⁸. Н. И. Врунов предполагал даже, что разобранные в первой половине XIX века стены северной паперти были построены только в XVI веке и что до этого времени на этом месте не было более ранних пристроек¹⁹, хотя П. Соловьев

⁹ ЛОНА, ф. 1, 1893, 54, лл. 70—71. О существовании этого документа мне любезно сообщила Т. А. Славина, работающая над книгой о творчестве В. В. Суслова.

В. В. Сулов. Краткое изложение исследования Софийского собора в г. Новгороде за время работ по реставрации его с 1 июня 1893 г. по 4 марта 1894 г.— «Зодчий», 1894, вып. XI—XII; он же. Новгородский Софийский собор (доклад). — «Труды X археологического съезда в Риге (1896 г.)». т. III. М., 1900, протоколы, стр. 71—72; «АИЗ», IV; 1896, № 9—10, стр. 304—306; он же. О сводчатых перекрытиях в церковных памятниках древнерусского зодчества.— «Труды II съезда зодчих в Москве». М., 1889, стр. 128—151.

¹¹ И. Толстой, Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. IV. Памятники Владимира, Новгорода и Пскова. СПб., 1889, стр. 105.

¹² Там же.

¹³ А. Новиков. История русского искусства с древнейших времен, т. I. М., 1903, стр. 70 п. рис. 44; М. Красовский. Планы древнерусских храмов. Пг., 1915, стр. 195, рис. 81; В. Никольский. История русского искусства, т. I. М., 1915, стр. 21, рис. на стр. 24; А. Некрасов. Византийское и русское искусство. М., 1924, стр. 73; он же. Великий Новгород и его художественная жизнь. М., 1924, стр. 7.

¹⁴ Н. Врунов. Очерки по истории архитектуры, т. П. М.—Л., 1935, стр. 523; рис. 352; он же. К вопросу о самостоятельных чертежах русской архитектуры. Доклады, прочитанные в связи с декадами по русской архитектуре в Москве в апреле 1939 г. М., 1940, рис. 8.

¹⁵ А. И. Некрасов. Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVII вв. М., 1936, стр. 138. и рис. 16.

¹⁶ И. Брунов, Н. Травин. Собор Софии в Новгороде. — «Сообщения Института истории и теории архитектуры Академии архитектуры СССР», вып. 7. М., 1947; он же. Отчет о работе по исследованию Новгородской Софии в сентябре 1945 г., стр. 51—68; Н. Брунов. О последних исследованиях архитектуры собора Софии в Новгороде. М., 1946, стр. 11, 18.

¹⁷ А. Л. Монгайт. Софийский собор в Новгороде в связи с новейшими исследованиями.— «Архитектура СССР», вып. 16. М., 1947, стр. 34—37; он же. Доклад на заседании сектора истории русской архитектуры в Академии архитектуры СССР 6 января 1948 г.

¹⁸ А. Л. Монгайт. Отчет об археологических раскопках в Софийском соборе в Новгороде в 1946—1948 гг.— Архив НСНCRПМ, Р-25.

¹⁹ И. Врунов, Н. Травин. Собор Софии в Новгороде, стр. 23.

писал: «В 1832 году... вся северная сторона собора, в которой находятся приделы Иоанна Богослова и Иоанна Предтечи, и часть восточной и западной стены, до самой северной стены собора, вновь перестроены без малейшего отступления от прежнего плана и фасада сей части на старом фундаменте»²⁰. Фундаменты домонгольского времени придела под северной стеной Иоанна Богослова были обнаружены в 1956 году М. Х. Алешковским.

А. П. Удаленков считал галереи первоначальными, однако представлял их себе в виде системы двухъярусных аркбутанов. При этом нижний ярус аркбутанов, по мнению Удаленкова, был объединен сводами и аркадой в открытую галерею, а аркбутаны верхнего яруса стояли отдельно в виде совершенно открытых конструкций²¹. Апсиды восточных приделов А. П. Удаленков в расчет не принимал как более поздние пристройки.

Ю. Н. Дмитриев считал галереи первоначальными двухэтажными замкнутыми помещениями и также не предполагал изначальность придельных апсид²².

М. К. Каргер до раскопок 1955 года считал галереи поздней пристройкой XII века²³, но в результате археологических исследований отнес их к первоначальному строительству и представлял в виде открытых папертей-галерей. Восточный²⁴ придел, по М. К. Каргеру, появился несколько позднее — где-то в конце XI века²⁵.

На основании натурных исследований и метрологического анализа в 1953 году К. П. Афанасьев пришел к выводу об одновременности с пятинефным объемом лестничной башни и замкнутых одноэтажных галерей. Верхний этаж с открытой аркадой, по мнению К. Н. Афанасьева, был выстроен позднее, в XII веке, другим зодчим²⁶.

П. Н. Максимов определенного мнения не высказывает: он предполагает, как и К. Н. Афанасьев, одноэтажные, замкнутые галереи с плоской крышей, но не исключает возможности возникновения сразу двухэтажных галерей²⁷.

К настоящему времени, пожалуй, не осталось сомнений в том, что к пятинефному основному объему уже в глубокой древности примыкали пристройки. Но общего мнения об их объемах и характере архитектуры еще нет, хотя стало ясно, что мнение Н. И. Брунова о трех притворах, типа притворов новгородской церкви Параскевы Пятницы, — ошибочно. Из-за вертикальных швов, отделявших галерею от основного объема, еще можно было сомневаться, входило ли строительство галерей в первоначальный авторский замысел. А если входило, оставался спорным вопрос, были ли галереи вначале одноэтажными, как считал К. Н. Афанасьев, или двухэтажными. Если они были одноэтажными, то когда был надстроен второй этаж? Были ли галереи первого этажа на всем протяжении замкнутыми, как мыслилось Ю. Н. Дмитриеву? Или открытыми, как доказывает М. К. Каргер? Закрытыми или с открытыми аркадами были галереи второго этажа, или здесь стояли отдельные открытые аркбутаны, как предполагал А. П. Удаленков? И, наконец, действительно ли восточные приделы появились позднее в результате перестроек восточных участков галерей, как думали все ученые? Вот перечень важнейших вопросов, на которые нам в результате проведенных исследований предстоит дать ответ. При знакомстве с ре-

²⁰ П. Соловьев. Описание новгородского Софийского собора, стр. 25.

²¹ А. Удаленков. О мировом значении русского национального зодчества. — «Архитектура и строительство», 1948, № 10, стр. 5 — реконструкция Софийского собора.

²² Ю. Н. Дмитриев. Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование (работы 1945—1948 гг.) — «Практика реставрационных работ». М., 1950, стр. 148.

²³ М. К. Каргер. Новгород Великий. — «Сокровища русского зодчества». М., 1946, стр. 17—18.

²⁴ М. К. Каргер. Отчет об археологических раскопках в новгородском Софийском соборе в 1955 году. — Архив Новгородской СНРПМ, Р-274.

²⁵ К. Н. Афанасьев. Новый вариант реконструкции храма Софии в Новгороде. — «Сообщения института истории искусств», 2. М., 1953, стр. 91—111; он же. Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. М., 1961, приложение 1, стр. 215—235, рис. 123, 124, 130.

²⁶ «Всеобщая история архитектуры». М.*—Ш., 1966, стр. 549.

зультатами изучения Новгородской Софии предыдущими исследователями стало ясно, что А. Л. Монгайт прав — традиционными методами археологии установить бесспорную истину, в которую поверили бы историки архитектуры, учитывая многостороннюю сложность изучения памятника, невозможно²⁷. Нужно было найти новые пути исследования и новые данные.

Возможность такого изучения Софии первоначально определилась при поисках следов предполагаемого парапетного ограждения террасы-крыши одноэтажной галереи — для подтверждения мнения К. И. Афанасьева. Первый зондаж сделан в месте примыкания восточной стены северной галереи (кладка 30-х годов XIX века) к основному объему собора. Следов парапета не было найдено. Но здесь нас и ожидала важная находка, давшая в руки исследователя путеводную нить. Речь идет о сквозных каналах в кладке стен (известных еще В. В. Суслову) от выгоревших древних деревянных связей, которым соединялись галереи с основным объемом храма. В восточной стене основного объема, с севера, на глубине 0,56 м от пола второго этажа галерей обнаружен канал от деревянных связей сечением 25 X 28 см, в котором оказалась тонкая стальная связь, заведенная в более позднее время. Самой интересной особенностью оказались ниши-подвышения в каналах связей, увеличивавшие их сечения в местах выхода на поверхность стен. Их первоначальность не вызывает сомнений благодаря единству с отделкой стен и отпечатком мастерка древнего строителя на растворе. Глубина ниш-подвышений 80 см, высота 37—38 см при высоте сечения связей 22—24 см.

Находка обратила на себя внимание и заставила предположить специальное устройство для удобства сращивания в процессе возведения галерей деревянной связи галерей со связью основного объема. Второй зондаж в месте примыкания восточной стены западного помещения южной галереи дополнил картину (*стр.* 35). В месте примыкания этой стены в лопатке основного объема оказалась вертикальная щель 18 см шириной, заполненная поздней кирпичной кладкой. По-видимому, в один из пожаров обрушившиеся полукоробовые своды второго этажа южной галереи²⁸ отклонили к югу наружную и поперечную стены. Под закладкой щели на высоте предыдущего зондажа северной галереи в массиве основного объема было обнаружено аналогичное устройство. Напротив ниши в поперечной стене галереи оказался канал сечением 24 X 28 от выгоревшей связи, чего не было в предыдущем случае, так как ныне существующая стена северной галереи возведена в XIX веке. Подобная картина была и в третьем зондаже у второй с запада лопатки южной галереи.

Четвертым зондажем у западной стены восточного помещения галереи над Рождественским приделом (*стр.* 38) удалось решить несколько задач:

а) детально исследовать характер пиши и каналы от связей в стене основного объема и галерее;

б) установить конструкцию и форму врубки середины XI века, делавшихся для сращивания брусьев — в данном случае соединения связей основного объема и галерей;

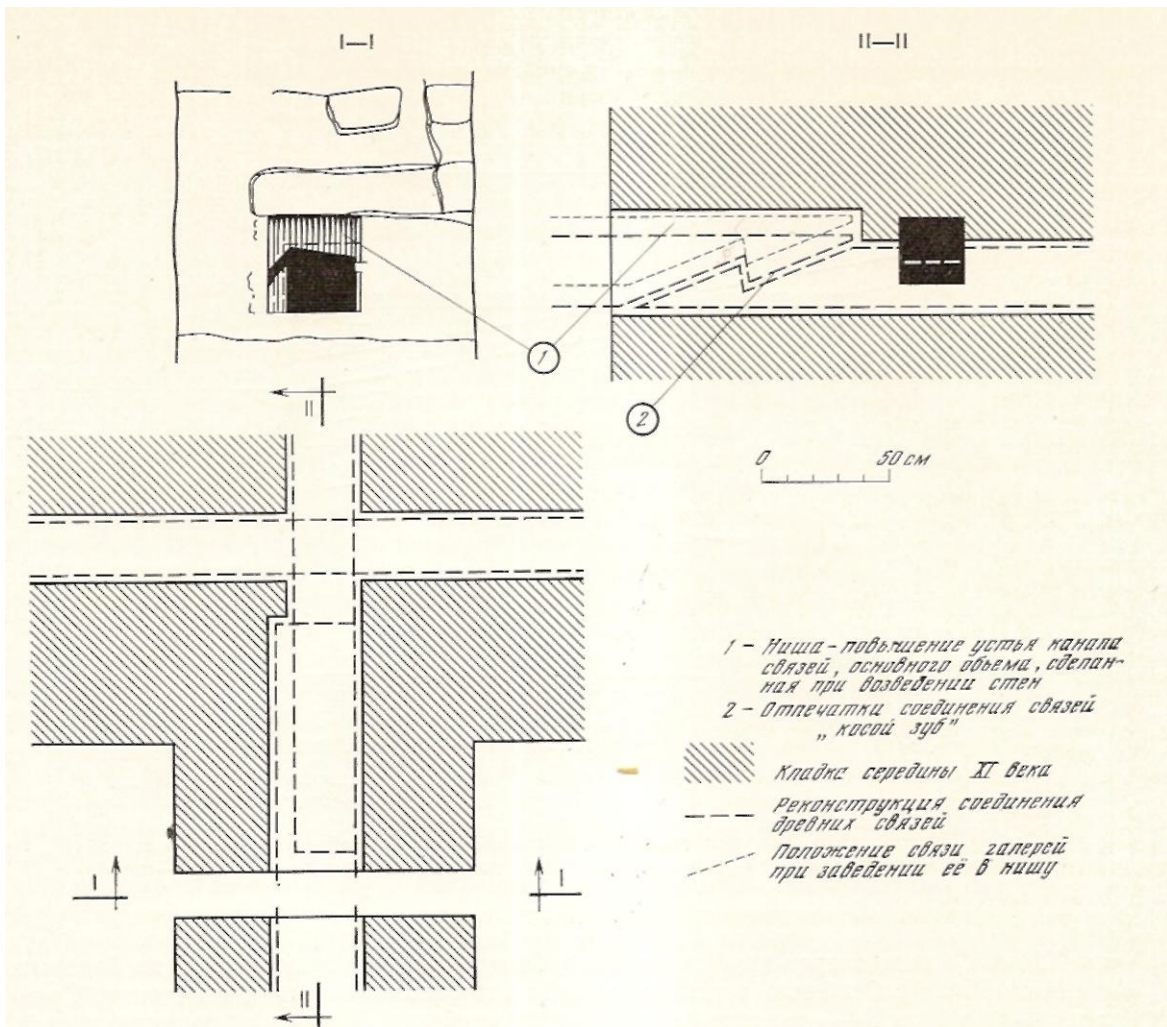
в) попытаться решить спорную проблему западных стен восточных приделов²⁹ сдвинутых к западу от оси предалтарных столбов собора (принято считать, что западные стены восточных приделов отнесены к западу в более позднее время, при устройстве приделов на месте восточных участков галерей³⁰).

²⁷ А. Л. М о н г а й т. Доклад на секторе русской архитектуры в Академии архитектуры СССР в январе 1948 года.

²⁸ Пять сводов хорошо сохранились на многих участках южной стены галереи.

²⁹ Полагаем, что северо-восточный придел имел формы, аналогичные юго-восточному. Подтверждением могут служить исследования А. Л. Монгайта (Отчет об археологических раскопках в Софийском соборе в Новгороде в 1946—1948 гг.— Архив ИСН СРПМ, № Р-25).

³⁰ К. Н. А ф а н а с ь е в. Построение..., стр. 225—226. На основании раскопок 1962 года мы полагаем, что Рождественский придел в юго-восточной и юго-западной частях сохранил свои основ-

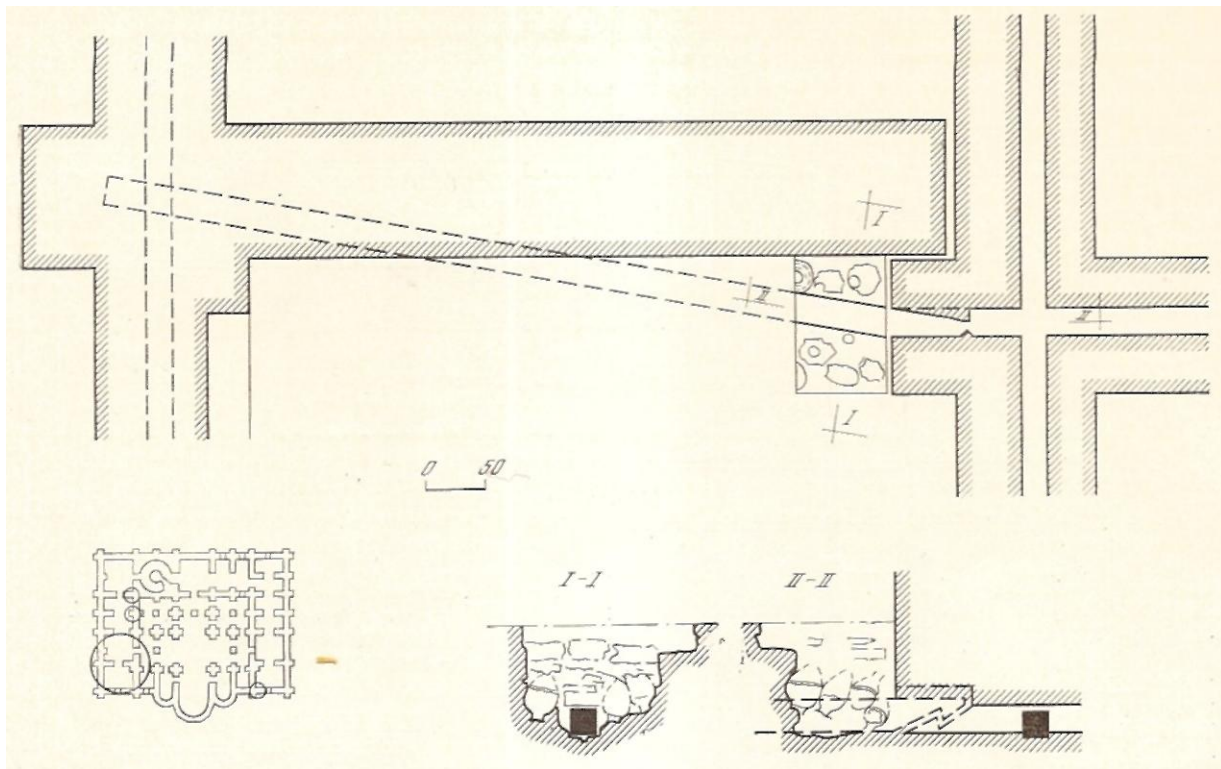


София Новгородская. Южное устье канала связи в западной стене основного объема в уровне пола хор

В канале от связи в стене основного объема обнаружена ниша, подобная предыдущим. При сечении бревенчатой связи 22 X 23 ширина ниши 23, высота 37, а глубина 80 см. При этом и здесь увеличенная высота ниши по отношению к высоте связи осуществлена за счет подъема верхней части — «потолка». Величина подъема «потолка» ниши примерно равна высоте «зуба» врубки для заведения связи придела на связь основного объема. После того как связь галереи была заведена в нишу и опущена на связь основного объема, освобожденное пространство верхней части ниши заполнилось кладкой с цемяночным раствором для закрепления положения связей.

Конструкция продольного соединения (сращивания) бревенчатых связей середи-

ные конструкции, относящиеся к первоначальному строительству, и не является результатом перестроек, следов которых обнаружено не было. Следы фрески, о которой пишет К. Н. Афанасьев, якобы «найденной на стене храма и впоследствии заложеной торцом рассматриваемой нами западной стены придела», при незначительном расширении зондажа оказались налетом плесени на цемяночной затирке.



София Новгородская. Канал от стыкованных связей основного объема (справа) и южной галереи, расположен на линии предалтарных столпов в направлении север — юг

ны XI века в виде следов врубки «косым зубом» полностью отпечталась на боковых стенках ниши³¹. Особенно четкий отпечаток сохранился на западной стенке. Сюда в шель размером 3—4 см, оставшуюся между врубками брусьев от расклинки (для натяжения связей), попал цемяночный раствор, зафиксировавший форму врубок и положение связей.

Нужно отметить, что вначале зондаж был сделан в западной стене юго-восточного помещения галереи в месте примыкания ее к южной стене основного объема: предполагалось пересечь канал, который, казалось, должен проходить в поперечной стене галереи. Однако ни ниши, ни канала обнаружено не было, поэтому был сделан зондаж восточнее стены (по оси лопатки основного объема). Зондаж заключался в разборке кирпичной камеры caloriferного отопления XIX века и расчистке оставшейся в полу ямы.

На глубине 0,40 м от современного пола обнаружена облегченная кладка из гончарных сосудов ленточной техники, установленных горлом книзу, широкой частью вплотную друг к другу. Высота сосудов 30—35 см, наибольший диаметр 25 см, диаметр горла—8 см. Тесто в изломе алого цвета, плотного замеса без дресвы (подобно тесту плинф). Обжиг хороший. Все пространство между сосудами заполнено цемяноч-

³¹ Для детального изучения боковых стенок ниши была использована система зеркал с направленным пучком света (предложение Л. М. Шуляк).

ным раствором. Горшки были разбиты при устройстве калориферной камеры. Между сосудами сохранился примыкающий к нише основного объема канал от связи, уложенной в междуэтажном перекрытии галереи. Интересной особенностью является направление канала. Он расположен не параллельно стене галереи, как следовало ожидать, а под некоторым углом в направлении наружной лопатки галереи — южного окончания поперечной стены. Обнаруженная поперечная связь соединяла продольную связь в наружной стене галереи со связью основного объема, расположенной по оси предалтарных столбов (стр. 36).

Положение поперечной связи под углом к оси предалтарных столбов подтверждает изначальность смещения западной стены восточных приделов к западу. Подтверждением также является однородное заполнение горшками перекрытия галереи на оси предалтарных столбов, т. е. там, где предполагалось первоначальное размещение стены или аркбутана. Подобные горшки попадались нам в заведомо древнейших частях перекрытий средней и западной части той же южной галереи, средней части западной галереи и, наконец, в юго-западной части хор основного объема. Свод здесь также сохранился без переделок. Уместно обратить внимание на аналогию в восточной части северной наружной галереи Киевской Софии, где западная стена восточного членения точно также отнесена к западу³². Цель смещения стены с основных осей соборов, вероятно, одинакова — увеличение пространства восточных членений боковых галерей.

Для того, чтобы подтвердить предположение о древности лестничной башни, был применен простой, но эффективный и, можно сказать, изящный способ, основанный на изучении каналов связей.

Места выхода связей, заложенные кирпичной кладкой, при реставрации В. В. Сулова были отмечены желтыми квадратами, равными сечению связей. Поэтому достаточно было, даже не отбивая штукатурку, с помощью электродрели тонким сверлом просверлить кирпичную закладку каналов на западной стене выше хор, против северной стены башни, чтобы выяснить, связана ли была башня со связями основного объема. В канал через просверленное отверстие было заведено более шести метров стальной проволоки. Следовательно, одна из деревянных связей башни была соединена со связью основного объема; значит, башня возводилась полностью в комплексе всей Софии, а о том, что она была задумана сразу на всю высоту, говорит отсутствие окон в верхней части западной стены основного объема, в месте примыкания башни, и поперечное расположение юго-западного свода основного объема возле башни, в отличие от продольного — северо-западного (это отмечал еще Н. И. Врунов), и, наконец, отсутствие лопаток вверх на восточной стене западной галереи, в местах примыкания северной и южной стен башни.

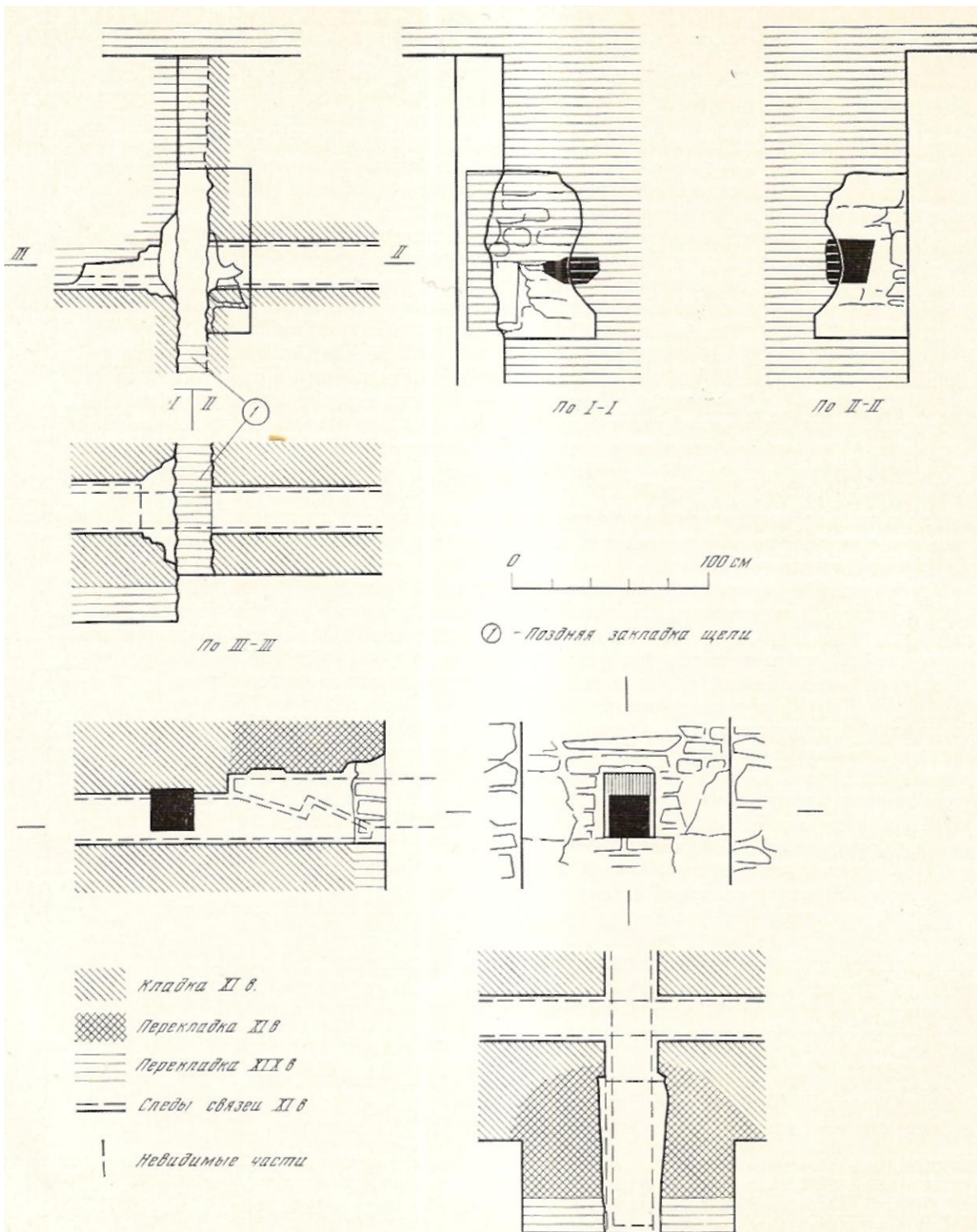
После того, как нами был изучен прием соединения связей основного объема и галерей, подтвердилась точка зрения К. Н. Афанасьева, суждения которого в основной своей части близки нашим выводам об истории памятника, что первый этаж галерей был задуман сразу, являясь органической частью «проекта». Но мы полагаем, что второй этаж галерей, хотя и возведен в нарушение первоначального замысла, также сооружен одновременно, а не в XII веке, как считал К. Н. Афанасьев³³.

О характере архитектуры нижнего этажа галерей имеются две точки зрения: 1) В. В. Сулов, И. Толстой и Н. Кондаков, А. Капустина, А. П. Удаленков, М. К. Каргер считали, что галереи были открытыми³⁴. 2) Ю. Н. Дмитриев, П. Н. Максимов

³² М. К. Каргер. Древний Киев, т. П. М.—Л., 1961, рис. 38; стр. 164; М. И. Крестьянин. Софийский заповедник в Киеве. Киев, 1960, рис. 596, стр. 224.

³³ К. Н. Афанасьев. Построение..., стр. 223—234.

³⁴ Мнение В. В. Сулова см.: И. Толстой, Н. Кондаков. Указ. соч., стр. 205; А. Капустина. Указ. соч.; Н. Н. Воронин, М. К. Каргер. Указ. соч., стр. 262.



София Новгородская. Канал от стыкованных связей третьего яруса на месте примыкания к основному объему восточной стены западного помещения южной галереи. Канал связи верхнего яруса на второй западной лопатке северной стены основного объема.

считали их замкнутыми³⁵. К. Н. Афанасьев полагал, что этот вопрос еще нуждается в специальных исследованиях³⁶. Наши исследования в разных галереях выявили различный подход древнего мастера. С юга галерея была открытой на сильно выступающих аркбутанах, с севера замкнутой, с полуциркульными арками, опирающимися на плоские лопатки (в связи с расположением здесь первоначально северо-западного придела), с запада — полуоткрытой.

Вопрос о верхнем этаже оказался не менее сложным. Выше отмечалось, что некоторые исследователи полагали одноэтажные галереи-паперти по аналогии с Киевской Софией, позднее переделанными в двухэтажные. Детальное изучение второго этажа удалось провести Н. И. Брунову³⁷. Внимательное исследование принадлежит К. Н. Афанасьеву³⁸. На основании материалов исследований В. В. Суслова, Н. И. Брунова, А. Л. Монгайта³⁹, геометрического и типологического анализа⁴⁰, а также на основании раскопок Ю. Н. Дмитриева⁴¹, К. Н. Афанасьев, как мы уже говорили, пришел к выводу о первоначальном построении одноэтажных галерей, но строительство второго этажа и устройство приделов в нижнем он отнес к XII веку. Верно мнение К. Н. Афанасьева о том, что полукоробовые своды второго этажа галерей неудачно сочетались с верхними окнами основного объема, частично перерезая некоторые из них⁴². Примерно то же утверждал А. П. Удаленков: «Наличие третьего яруса окон в Софийском соборе исключает всякую возможность предположения, что эти пристройки первоначально были двухэтажными»⁴³. Хотя, по его мнению, покрытие второго яруса галерей появилось значительно позднее и было позакоробным с помощью коробовых сводов между аркбутанами как на западной галерее⁴⁴. В действительности боковые галереи были перекрыты продольным полукоробовым сводом. Пологая ползучая линия, начертанная из двух-трех центров, и большой пролет, в отличие от односторонних полуциркульных линий заведомо первоначальных форм, не только дали К. Н. Афанасьеву основание предположить более позднее происхождение этих сводов, но и возможность утверждать, что строительство второго этажа проведено в XII веке и руководил им другой зодчий, с другим отношением к материалу и конструкциям⁴⁵.

Покамест трудно сказать, чем вызвана идея продольных полукоробовых сводов галерей. Зато представляется объяснимым характер начертания кривой свода. Кривая полукоробового свода действительно была весьма пологой, но причиной этому, как увидим ниже, является не столько изменившиеся взгляды на архитектуру, сколько конкретно обусловленные ограничения объекта. Еще В. В. Суслов отмечает не получившие объяснения загадочные древние надкладки над полукоробовыми сводами восточных «палаток»⁴⁶, которые возвышались над зубчатыми карнизами и были им разобраны, хотя получили отражение в чертежах реставрации южного и восточного

¹³ Ю. П. Дмитриев. Указ. соч.; П. П. Максимова. Всеобщая история архитектуры, т. 3. М.—Л., 1965, стр. 549.

³⁶ См. также: К. Н. Афанасьев. Построение..., стр. 235.

³⁷ Н. Брунов, Н. Травин. Собор Софии в Новгороде, стр. 25.

³⁸ К. Н. Афанасьев. Построение..., стр. 216—235.

³⁹ Там же, стр. 216.

⁴⁰ Там же, стр. 230—234.

⁴¹ Там же, стр. 235.

⁴² Там же, стр. 226.

⁴³ А. П. Удаленков. София Великого Новгорода. Доклад, прочитанный в апреле 1946 года на Ученом совете Главного управления по охране памятников Комитета по делам архитектуры при ЦМ СССР, стр. 44.—Архив Новгородской СП РИМ. Р-5/а.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ К. Н. Афанасьев. Указ. соч., стр. 230.

⁴⁶ В. В. Суслов. Описание проекта наружной реставрации Новгородского Софийского собора. СПб., 1899.

фасадов⁴⁷. Надкладки достигают верха лопаток. Крыши восточной и западной частей южной галереи подходят под уровень зубчатого карниза. Если их соединить, то в средней части они пересекут все четыре окна третьего яруса. Чтобы подобного не случилось, верхняя пята полукоробового свода галереи была максимально поднята до верха лопаток. В результате только два окна трансепта пересеклись сводом, так как оказались ниже. Таким образом, на втором этаже верхние и нижние окна боковых стен основного объема оказались под продольным полукоробовым сводом и дали освещение не основному объему, а, наоборот, осветили галереи вторым светом от барабанов основного объема. Декоративный зубчатый карниз оказался закрыт сводом, и пришлось сделать ранее необъяснимые, разобранные В. В. Сусловым надкладки. Следовательно, во время возведения основного объема предусматривались одноэтажные галереи. Здесь мы присоединяемся к выводам К. Н. Афанасьева, предполагавшего изначально существование храма с одноэтажными галереями.

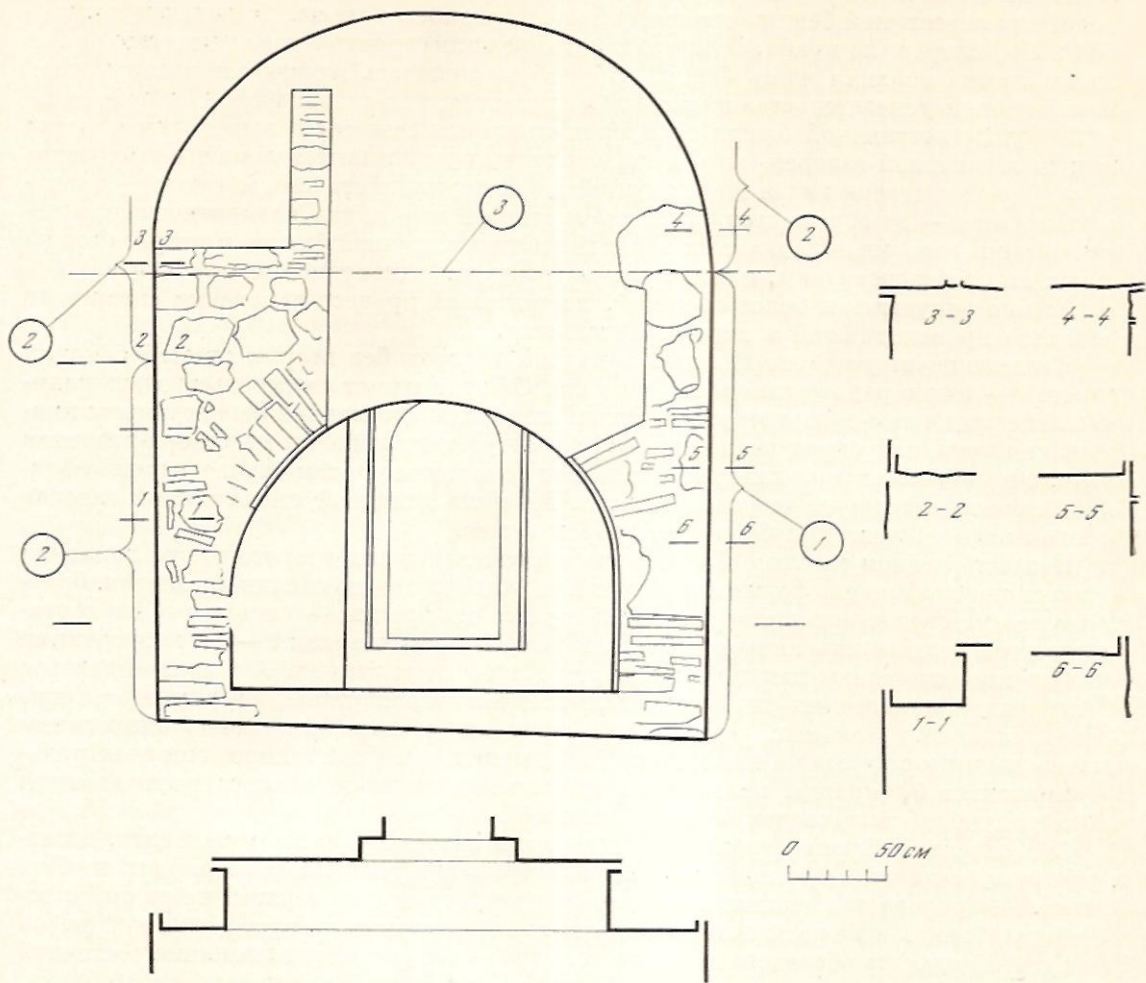
Из сказанного видно, что верх лопаток и ендовы сводов основного объема, ограничивающие высоту примыкавшего к ним полукоробового свода галерей, не давали возможности сделать одноцентровый свод в четверть окружности; для этого верхнюю пята свода нужно было поднять на 2 м выше основных сводов или нижнюю пята опустить, отчего она оказалась бы у самого пола. Таким образом, осуществить возведение верхних полукоробовых сводов галереи можно было только при пологом начертании кривой. Оно было вынужденным и не задуманным заранее, но сделанным в процессе возведения здания без перерыва в строительстве (последнее будет доказано ниже).

Еще одним доказательством участия в строительстве второго этажа галерей другого мастера К. Н. Афанасьев считает наличие под полами частично закрытых стенами гончарных сосудов. «Такое решение исключалось бы, конечно, если бы эти стены воздвигались тем же зодчим, который осуществлял строительство первого яруса», — отмечает автор⁴⁸. Нам думается, что в данном случае — это результат технологии строительства, а не его разновременности, и нет основания для столь категорического заключения. При устройстве отопления в юго-западной части хор основного объема нам удалось установить, что пол, как и в галереях, заходил под западную стену второго этажа основного ядра собора, а в лопатки западной стены частично заходили гончарные сосуды. Дело в том, что междуэтажное перекрытие с полом хор представляет собой единую конструкцию из сводов, гончарных сосудов и кладки известняковых плит поверх сосудов. Как единая система, междуэтажное перекрытие выполнялось полностью по мере возведения стен, а не после их окончания. Мы считаем, что в древнейшей части основного объема стены второго этажа снова приходилось размечать, начиная их возведение от каменного пола хор. В этом случае неудивительно, что горшки, скрытые сплошной известняковой кладкой пола, могли оказаться под стеной второго этажа.

В отношении лестничной башни, по-видимому, исследователь прав: примыкание башни к одной стене основного объема собора действительно можно объяснить первоначальным замыслом строить одноэтажные галереи с непосредственным попаданием из лестницы на хоры, минуя открытую террасу-крышу галереи, так как в непогоду неудобно при переходе с первого этажа на второй выходить на улицу. Для попадания из лестницы на хоры при возведении западной стены основного объема был сделан дверной проем, но, как показали наши исследования, он был заложен (заполнен) кладкой стены лестничной башни сразу при возведении ее выше уровня хор-полатей. Надо думать, что верхняя часть лестничной башни была задумана сразу на всю высо-

⁴⁷ А. В. Сулова. Некоторые данные к характеристике деятельности академика архитектуры В. В. Суслова в области реставрации и охраны новгородских памятников (1891—1900 гг.). — «Новгородский исторический сборник», 9. Новгород, 1959, стр. 199, 203.

⁴⁸ К. Н. Афанасьев. Указ. соч., стр. 230.



София Новгородская. Характер стыкования поперечной и продольной стен южной галереи. Второй этаж. На нижней части перевязи нет. В верхней части шов перевязи

ту с выходом на крышу. Как уже отмечалось, об этом свидетельствует отсутствие окон в верхней части западной стены основного объема только в месте примыкания башни⁴⁹. поперечное расположение юго-западного свода, а также отсутствие лопаток в месте примыкания северной и южной стен верхней половины лестничной башни, хотя внизу лопатки были. Но отчего дверной проем из лестницы на хоры был заложен при возведении неоконченной лестничной башни? Почему он оказался ненужным, излишним еще в процессе строительства собора? Ответ на этот вопрос мы сможем получить, если внимательно разберемся со временем возведения второго этажа галерей.

Дверной проем должен был стать ненужным с возведением второго этажа западной и южной галерей: через интерьер западной галереи попадают на хоры и сейчас, а древняя дверь из лестницы на южную галерею заложена. Как уже отмечалось, про-

ем на западную часть хор был не просто заложен, а одновременно с кладкой верхней половины лестничной башни, вернее, заложен кладкой ее стены. Следовательно, второй этаж галерей (по крайней мере западной) решили строить тогда, когда еще не была выстроена верхняя часть башни. Попробуем поискать доказательства в других местах.⁵¹ Такие доказательства имеются. Оказывается, юго-западный⁵⁰ и северо-западный углы лестничной башни во втором этаже перевязаны с западными стенами южной и западной галереи, хотя в первом этаже здесь имеются лопатки и перевязь отсутствует: с севера виден шов, идущий до междуэтажного свода, с юга — значительно выше — до обреза стены над полом второго этажа, так называемого «парапета». Иными словами, кладка стен верхней части лестничной башни и второго этажа обеих галерей перевязаны, и потому, нам кажутся, одновременными.⁵²

Можно допустить и более сложный, постепенный процесс изменения авторского замысла, происходивший в ходе строительства.

Возведение второго этажа лишь западной галереи без вторых этажей боковых галерей — самое раннее изменение замысла. Об этом может свидетельствовать наличие лопатки на юго-западном углу верхней половины лестничной башни в месте примыкания западной стены южной галереи и отсутствие лопатки на северо-западном углу, с которым западная галерея составляет одно целое. В этом случае приштроблением при строительстве можно объяснить перевязь западной стены южной галереи с юго-западной лопаткой башни во втором этаже.

Подтверждением мысли о более раннем происхождении второго этажа западной галереи может служить форма и конструкция верхних сводов западной галереи, близких системе сводов основного объема; западные диафрагмы — четвертные «аркбутаны» с чуть позднее вписанными в них полуциркульными арками — по конструкции совершенно одинаковы как в верхнем, так и в нижнем этажах. А в южной галерее конструкция поперечных диафрагм различна: внизу аркбутаны, вверху либо арки, либо полуарки. Наконец, аркосолия основного объема совершенно аналогичны аркосолиям второго этажа только западной галереи, в южной галерее они значительно приземистей (правда, последнее могло произойти из-за низкого расположения пяты полукоробовых сводов боковых галерей).

Относительное время строительства верхних галерей удалось установить, исследуя в натуре характер стыкования связей в третьем ярусе. На фотографиях и обмерах В. В. Суслова над верхними сводами северной галереи в верхней части стены основного объема, в каждой лопатке видны открытые каналы связей, выходящие на фасад. Нам удалось обследовать два места: одно — на участке примыкания восточной стены юго-западного помещения галереи к лопатке южной стены основного объема,⁵³ другое — на второй с запада лопатке северной стены основного объема (смр. 38).

В обоих местах обнаружены следы соединения связей основного объема и галерей второго этажа. В восточной стене юго-западного помещения галереи оказался канал от деревянной связи почти квадратного сечения (21 X 20—24 см), непосредственно примыкавший к каналу связи основного объема. Здесь, к сожалению, сохранилась лишь нижняя половина канала (верхняя утрачена при перестройке в один из поздних ремонтов). Поэтому следы врубки для стыкования связей не обнаружены. Однако

⁵⁰ К. Н. Афанасьев принял вертикальный разрыв-трещину, произошедшую от деформации подобно разрыву в месте примыкания восточной стены юго-западного помещения галереи к основному объему, за шов вдоль пилястры башни (указ. соч., стр. 223). Однако, если сравнить нижнюю часть до верха «парапета» с вышележащей кладкой, то можно легко увидеть разницу: если внизу четкий вертикальный шов, то вверху бесформенная трещина в монолите стен, заложенная в позднейшее время.

⁵¹ В месте, отмеченном К. П. Афанасьевым (указ. соч., стр. 224), шва не оказалось.

⁵² Если перевязь (приштробление) не сделано несколько позднее.

⁵³ Во время ремонта кровли в 1963 году.

удалось установить различие в сечении каналов: поперечная связь основного объема имела округлое сечение, а примыкающая связь галереи — квадратное. Следовательно, здесь была не одна общая связь, а стыкование двух различных с соединением, очевидно, как и внизу, врубкой «косым зубом». Тем не менее, картина здесь оказалась не такая, как в нижнем ярусе. Если там заранее устраивались специальные ниши для увеличения каналов, то здесь, несмотря на утрату верхней части канала, ясно видно, что при возведении стен уширения не были сделаны, так как бревно связи с боков было плотно обложено кладкой стены (сохранились отпечатки волокон дерева па растворе). Выступал ли торец связи из лопатки основного объема, выяснить не удалось, так как самый край канала на протяжении 10 см утрачен. Во всяком случае, полное совпадение каналов от связей галереи и основного объема, когда одна как бы являлась продолжением другой, при их разном сечении, дает основание предполагать их стыкование. При внимательном обследовании места зондажа удалось установить, что лопатка, к которой примыкает поперечная стена галереи, имеет зашлифованную поверхность раствора с фасками, обрамляющими камни. Торцы стены, примыкающей к лопатке, явился как бы обратным слепком лопатки. На всем протяжении поверхность оказалась гладкой, по в верхней части возле связи отпечаток стены имеет значительные неровности (бугристость). Здесь отпечаталась кладка, существовавшая до перестройки лопатки в XIX веке. Этот отпечаток дает основание предполагать следующее. Ниши для стыкования связей, а следовательно, заранее подготовленной врубки в дереве основного объема, не было. При возведении поперечной стены галереи в лопатке над связью основного объема была выломана кладка, а в бревне сделана вырубка для соединения связей «косым зубом»⁵⁴, затем уложена состыкованная связь галереи. Пролом в лопатке уже был заложен небрежно, и при возведении поперечной стены галереи выше связи на ее торце отпечаталась небрежная поверхность закладки пролома.

Во второй с запада лопатке северной стены, несмотря на значительные утраты древней кладки, раскрытый канал напоминал ситуацию предыдущего зондажа: верхнюю часть древней кладки у входа канала, как и в предыдущем случае, перекладывали (стр. 38).

Поздняя кирпичная облицовка лопатки и закладка гнезда канала смазала четкость общей картины. Поэтому проследить границы пролома в глубине канала не удалось, вероятно, из-за однородности древних строительных материалов массива стены и закладки пролома.

Двумя последними зондажами, казалось, была подтверждена одна из высказанных ранее гипотез (К. Н. Афанасьев) о первоначальности возведения одноэтажных галерей и последующей достройке (в XII веке) вторых этажей. Однако, думается, речь может идти не о строительстве, а лишь о первоначальном замысле храма с одноэтажными галереями, так как, по нашему мнению, замысел уже в процессе строительства видоизменился. Поэтому попытаемся определить время, последовательность и характер изменений первоначального замысла на материалах исследования некоторых архитектурных форм второго этажа галереи с предварительными замечаниями о некоторых особенностях архитектуры хор: пола, окоп и аркосолиев.

⁵⁴ Круглое сечение связи основного объема менее удобно для устройства стыковой врубки, чем прямоугольное, из-за уменьшенной площадки сопротивления на растяжение. Это подтверждает мысль, что при укладке связи основного объема не было предусмотрено ее стыкование со связью галереи. В нижнем ярусе все связи основного объема, предусмотренные для стыкования, — прямоугольного сечения.

ПОЛЫ ЮГО-ЗАПАДНОЙ ЧАСТИ ХОР

Под полом в юго-западном углу хор по проекту отопления собора предполагалось ус-тройство канала для подачи кондиционированного воздуха в южную галерею. Раскрытие современного пола хор было произведено по всей юго-западной части (до южной стены) шириной 1,75 м и дало возможность исследовать древние конструкции междуэтажного перекрытия.

На участке к югу от входа на хоры (у первой южной лопатки) под плитами современного пола оказалась засыпка толщиной до 60 см из строительного мусора XIX века. Под засыпкой открылась кладка свода из плинф — 24,5 X 3,5—4 (третий размер неизвестен), с шельгой, расположенной в направлении север — юг. В западной пазухе сохранились два горшка, уложенных горизонтально. От первой южной лопатки на восток к столбу идет кладка шириной 86—90 см из известняковых камней, которая, вероятно, закрывала деревянный брус-связь. К югу от указанной кладки над сводом обнаружена облегченная кладка в виде забутовки из керамических сосудов (горшков), расположенных дном кверху. Высота горшков 33—35 см, диаметр широкой части 15—20 см, диаметр «горла» 9—9,5 см. Глиняное тесто плотное, без дресвы, напоминает тесто плинф. Отчетливо видна спирально-ленточная конструкция стенок. На дне некоторых горшков имеются клейма от гончарного круга в виде двух выпуклых концентрических кружков. Пространство между горшками заполнено цемяночным раствором. У первой южной лопатки сделано существенное наблюдение: горшки заходят под стену второго яруса основного объема.

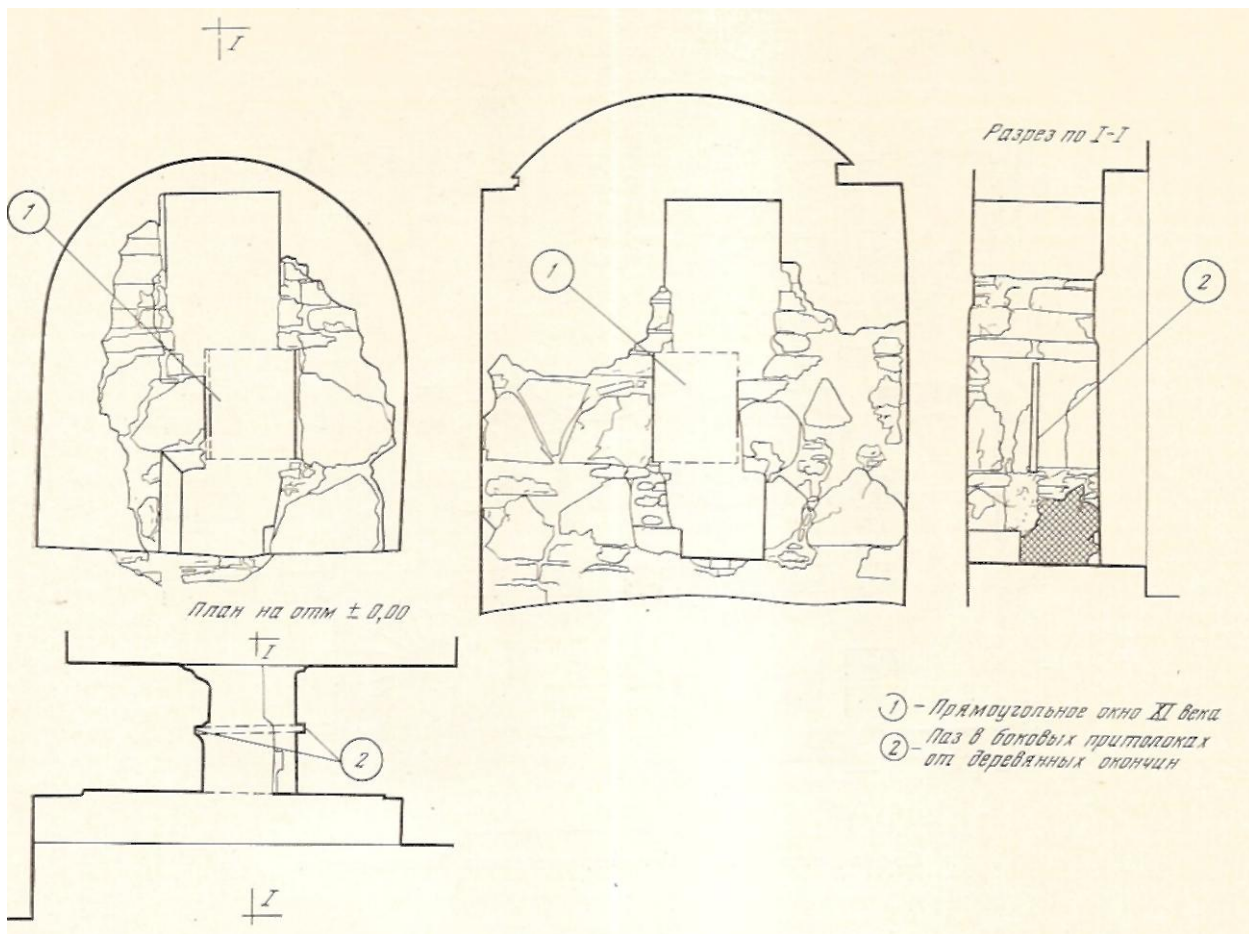
Над горшками расположен слой кладки толщиной 10—12 см из камня известняка и плинфы, которые укладывались одновременно с горшками. Верхний слой толщиной 23 см — 24 см из камня-известняка является непосредственной кладкой пола. Его верхняя поверхность выполнена из плашмя уложенных камней. Поверх была сделана гладко отполированная сплошная стяжка из цемяночного раствора, разрушенная в процессе эксплуатации. Мозаичных или изразчатых наборов не обнаружено. Поскольку забутовка из горшков заходит в глубь кладки западной стены второго этажа основного объема, стены второго этажа основного объема возводились уже после укладки пола хор. То же самое наблюдается и в галереях.

ЗАПАДНОЕ ОКНО ХОР ЮЖНОЙ СТЕНЫ ОСНОВНОГО ОБЪЕМА

Для прокладки через южную стену основного канала была частично использована трасса предыдущего отопления.

При раскрытии обнаружен остаток древнего прямоугольного окна высотой 70 см, шириной 54 см, при толщине стены 80—82 см с прямым перекрытием. Полностью сохранилась западная притолока и средняя часть восточной. Над западной притолокой сохранился фрагмент плиты горизонтальной перемычки окна. В средней части притолок остался вертикальный паз от окончины, а в нижней части западного паза сохранился фрагмент обгорелой деревянной окончины. Фрагмент представляет собой часть вертикально поставленной доски шириной 11,5 см, толщиной 4—4,3 см, с пазом со стороны узкой части. Глубина паза 4,5 см, ширина 1,6 см. В нижней части паз окончины имеет скос вглубь доски. Паз в доске либо является частью шпунтованного соединения вертикальных досок, либо служил для связи в углах обвязки окончины по периметру.

Наличие деревянной окончины подтверждает, что галереи были задуманы одноэтажными, так как эти окна должны были выходить на плоскую крышу галерей, в открытое, ничем не защищенное пространство. В то же время оконный проем между помещением придела Иоанна Богослова и основным объемом храма окончины не имел,



София Новгородская. Западное окно в южной стене хор основного объема

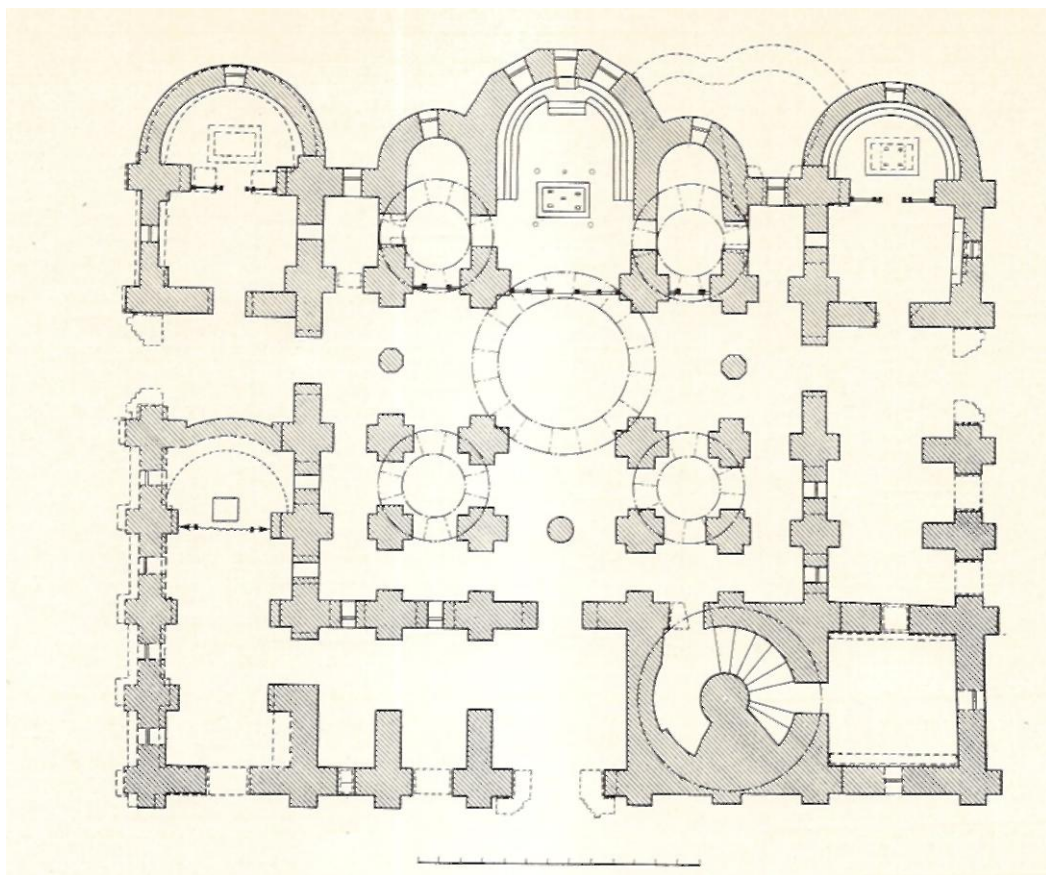
так как соединял два закрытых помещения и был внутренним. Это является существенным подтверждением мысли о том, что закрытые восточные приделы были задуманы сразу, а галереи — одноэтажными.

АРХИТЕКТУРА ВТОРОГО ЭТАЖА ГАЛЕРЕЙ

До сих пор нет единого мнения о характере древней архитектуры второго этажа галерей. Остановимся на четырех основных концепциях:

1. Открытые, отдельно стоящие аркбутаны, превращенные впоследствии во второй этаж галерей (А. П. Удаленков).
2. Первоначально три притвора, к которым в XII веке пристроены объединившие их галереи с открытой аркадой во втором этаже (Н. И. Врунов).
3. Глухие замкнутые помещения (Ю. Н. Дмитриев).
4. Открытые аркады во второй строительный период (XII век), так как вначале существовали одноэтажные галереи (К. И. Афанасьев).

Проанализируем высказанные гипотезы и рассмотрим данные наших исследований.



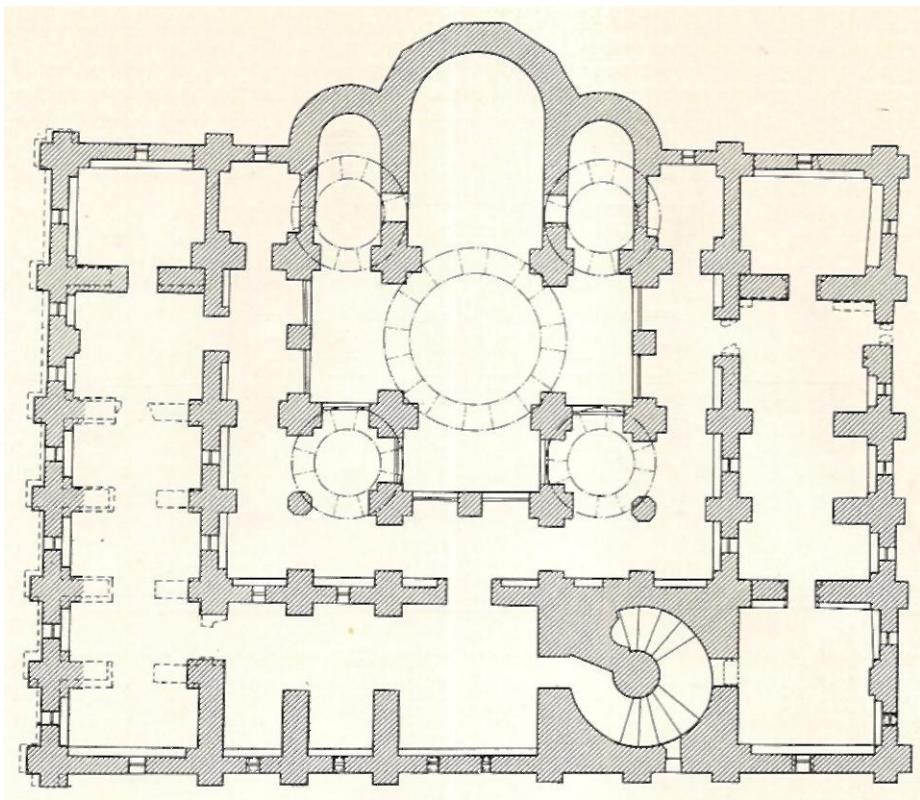
София Новгородская. План первого этажа. Реконструкция

1. А. П. Удаленков считал, что первоначально были сделаны двухъярусные аркбутаны, по пяти с южной и северной сторон и три с западной. При этом «аркбутаны в нижнем ярусе были связаны между собой открытыми галереями»⁵⁵, а в верхнем этаже аркбутаны были отдельно стоящими и открытыми. По А. П. Удаленкову, они были конструктивно необходимы «как предупредительное мероприятие от обрушения выложенных из валунов по способу забутовки стен храма. Нужны они были для этой цели до момента полного обращения стен собора в монолитные каменные массивы»⁵⁶. Хотелось бы отметить, что в действительности валуны встречаются в ничтожном количестве, а в основном применялся подтесанный известняк. Стены выкладывались слоями высотой 0,9—1,2 м. При этом каждый следующий слой выкладывался после отвердения нижнего. При быстром твердении цементного раствора не было необходимости в специальных приспособлениях⁵⁷. Подтверждением могут служить указанные выше, заранее подготовленные расширения каналов — ниши для соединения связей галерей с основным объемом. Они свидетельствуют о том, что галереи (по А. П. Удаленкову аркбутаны) строились не одновременно, как было бы необходимо, согласно

⁵⁵ А. П. Удаленков. София Великого Новгорода, стр. 29.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Г. М. Штендер. Восстановление Нередицы.— «Новгородский исторический сборник», вып. 10. Новгород, 1961, стр. 183—184; о нем же. Декоративные особенности строительной техники Новгородской Софии.— «Древнерусская культура» (сборник в честь 70-летия М. К. Каргера). Л. (в печати).



София Новгородская. План второго этажа (по хорам). Реконструкция с двухэтажными галереями

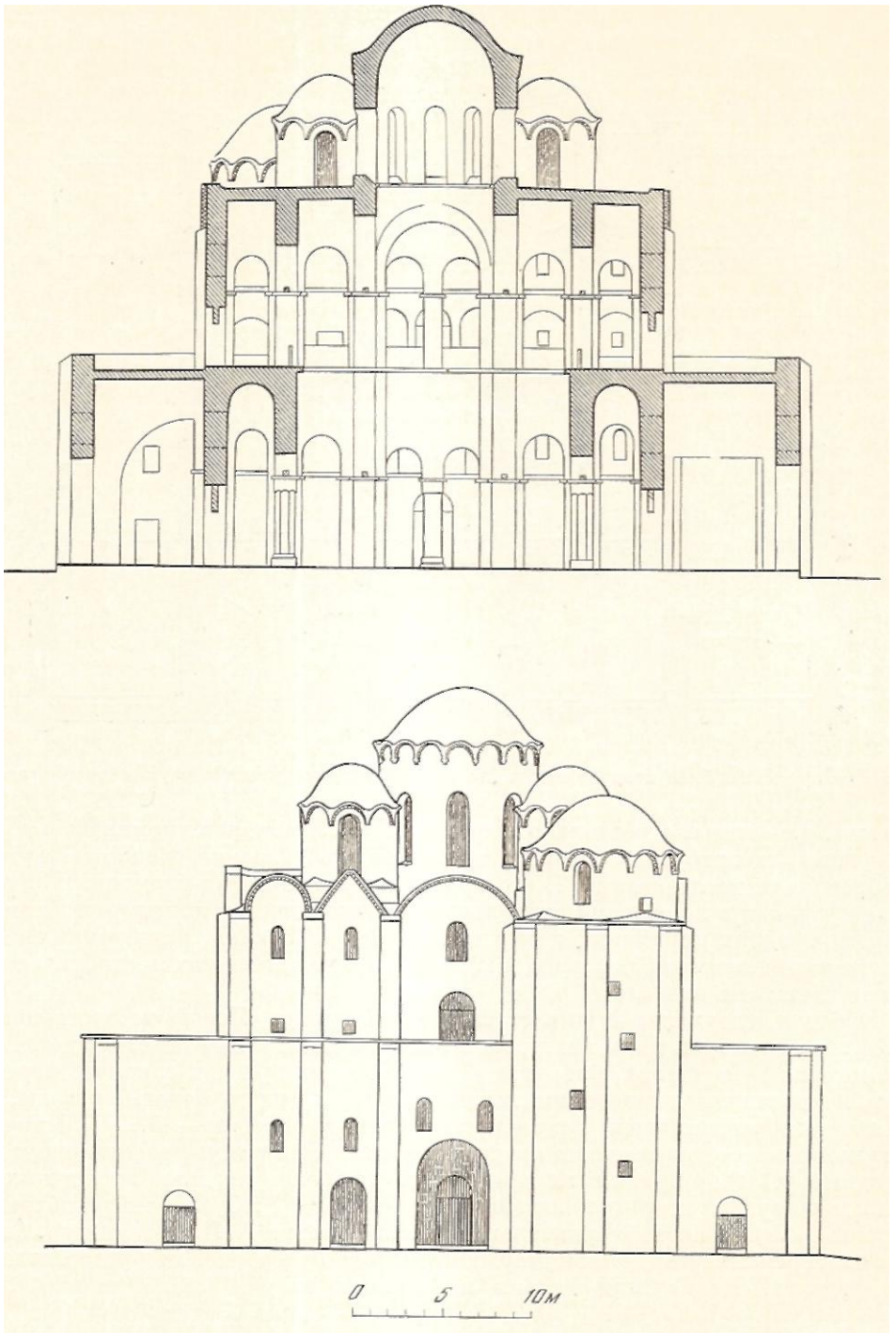
гипотезе Удаленкова, а несколько позднее. А. П. Удаленков упоминает о сохранившихся остатках аркбутанов второго яруса. Но его указания свидетельствуют лишь об небрежности исследований. В его труде сказано: «Остатки сломанных аркбутанов сохранились как в помещении придельных церквей, так и в помещении над ними»⁵⁸. Но кроме поздних кирпичных камер воздушного отопления, разобранных под непосредственным нашим наблюдением в 1961—1962 годах, в местах предполагаемых аркбутанов ничего не оказалось.

Такое же недоумение вызывает следующий тезис: «Ясной иллюстрацией того, что открытые галереи были надстроены впоследствии, в XII веке, является... наличие имеющихся на стенах четверика следов бывших древних закомар, перекрывавших вторые этажи над галереями (вероятно, имеются ввиду боковые фасады, так как на западном древние своды сохранились почти полностью.— Г. Ш). Причем, эти следы перерезают окна верхнего яруса, а пята закомар режут проемы аркбутанов»⁵⁹. По-видимому, автор принял за древние следы более поздних кирпичных сводов боковых галерей, которые показаны в чертежах В. В. Сулова и разобраны им⁶⁰. Коробовые своды с позакомарным покрытием, по мнению А. П. Удаленкова, были сломаны одновременно с выломкой вторых от востока аркбутанов при устройстве восточных приделов. «Какие были сделаны перекрытия второго этажа вместо сломанных

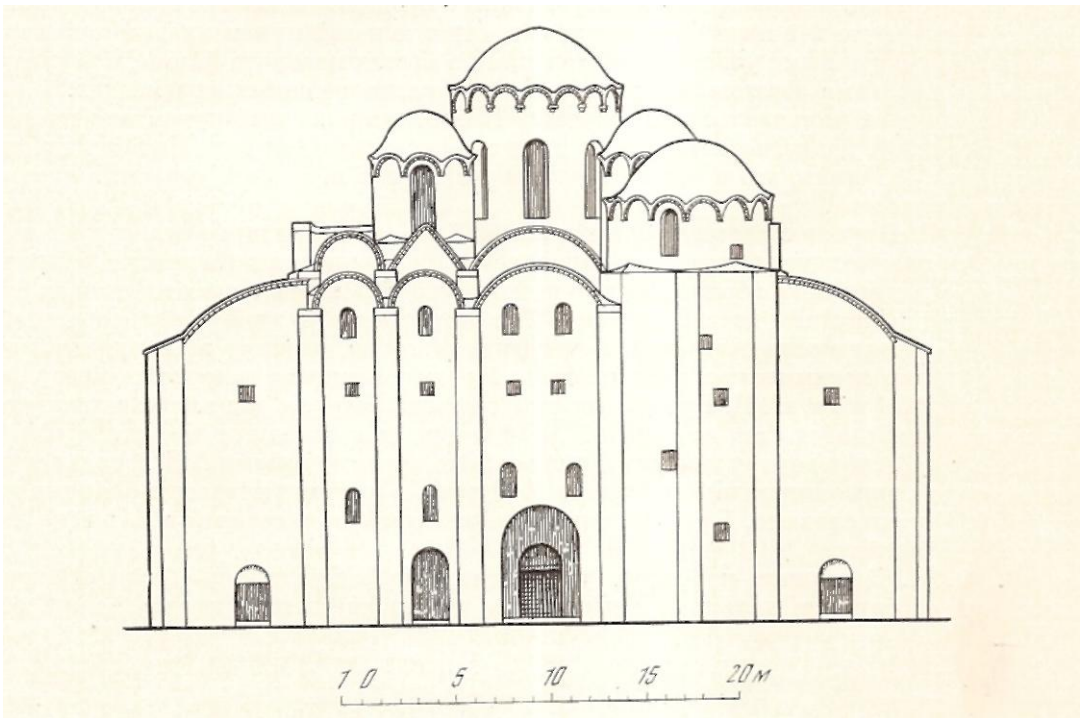
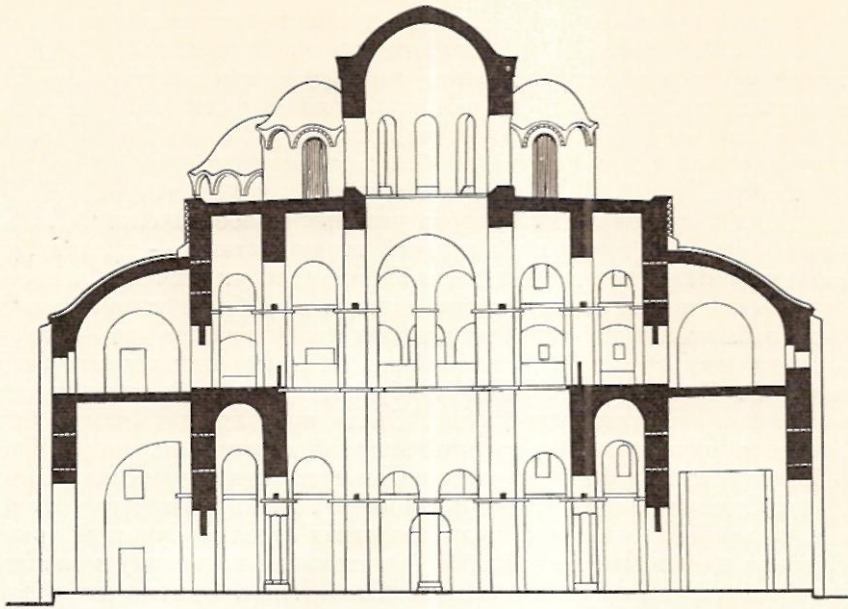
⁵⁸ А. П. Удаленков. Указ. соч., стр. 47.

^{59a} Там же, стр. 36.

⁶⁰ Разрез по южной галерее с видом на север.



София Новгородская. Центральный поперечный разрез и западный фасад с одноэтажными галереями. Замысел (проект) зодчего



София Новгородская. Центральный поперечный разрез и западный фасад с двухэтажными галереями. Изменение замысла зодчего, осуществленное в период первоначального строительства

коробовых сводов с позакомарным покрытием, для определения этого материалов не имеется»⁶¹. А. П. Удаленков не заметил, что тут же на значительном участке южной стены сохранилась ясно видимая нижняя часть древнего полукоробового свода, поэтому совершенно очевидно, что второй этаж южной галереи перекрывал продольный полукоробовый свод подобно восстановленному В. В. Суловым в западном помещении южной галереи и конечно, это был самый древний свод галереи. В опровержение основного тезиса А. П. Удаленкова к сказанному следует добавить следующее: на чертежах разрезов В. В. Сулова условными обозначениями ясно показано, что поперечные стены — диафрагмы галерей второго этажа — древние, а существующие широкие проемы растесаны позднее и облицованы кирпичом. Следовательно, и в древности здесь были четыре поперечные стенки, но с более узкими арочными проемами. Две из этих стенок покоятся на нижних аркбутанах, а две — западная и восточная — на нижних стечах⁶². В юго-западном помещении второго этажа галерей в месте, где В. В. Суловым устроен аркбутан, на южной стене прослеживается древнее основание, вероятно, аркбутана. Стена вряд ли здесь могла быть, так как северным торцом она закрыла бы древний дверной проем на лестницу. Кроме того, ее пришлось бы опереть на свод междуэтажного перекрытия, поскольку внизу под ней стены не было. Однако об аркбутане в этом месте Удаленков ничего не говорит. Предположение Удаленкова о втором ярусе открытых отдельно стоящих аркбутанов, вероятно, вызвано вертикальными швами (отсутствием перевязи) в местах примыкания продольных наружных стен к поперечным стенам. Однако детальное изучение участков никаких отдельно стоящих конструкций не подтвердило. В нескольких местах швов не обнаружено. А там, где он есть (во втором от запада помещении южной галереи), шов идет не на всю высоту стены, верхние части обеих (восточной и западной) поперечных стенок оказались перевязаны с продольной южной стеной (ср. 41). Здесь тот же, что и в нижней части храма, строительный прием кладки стен вертикально ограниченными участками-захватками в местах поворота формы, с последующими перевязками вертикальных швов и выше расположенных фрагментах. В других памятниках домонгольского зодчества Новгорода подобный прием не встречается. Это лишний раз убеждает в том, что верхний этаж галерей делался в тех же строительных традициях, что и остальная часть памятника и, как мы думаем, в процессе его строительства.

2. Н. И. Врунов в составе верхних галерей усматривал вторые этажи трех притворов, примыкающие к торцам центрального пространственного креста, и присоединенные к ним с боков более поздние пристройки⁶³. Мнение о трех притворах было опровергнуто другими исследователями, с которыми мы в этой части согласны⁶⁴, а также нашими исследованиями, приведенными выше, поэтому на вопросе о притворах нет необходимости останавливаться. Но, рассматривая галереи как результат переделки XII века, Н. И. Врунов писал: «Картина, которую дают на хорах внутренние части наружных стен помещений, пристроенных к западу от южного притвора, та же самая, что и внутри южного притвора. Это арочные проемы XII века с парапетами,⁶⁵ заложенные кирпичными стенами XVI века, в которых устроены оконные проемы». Иными словами, Врунов считал, что верхний этаж галерей в XII веке имел открытую аркаду.

3. Ю. Н. Дмитриев, наоборот, утверждал, что «двухэтажные галереи новгородского собора не только в верхнем, но и в нижнем этаже представляли собой

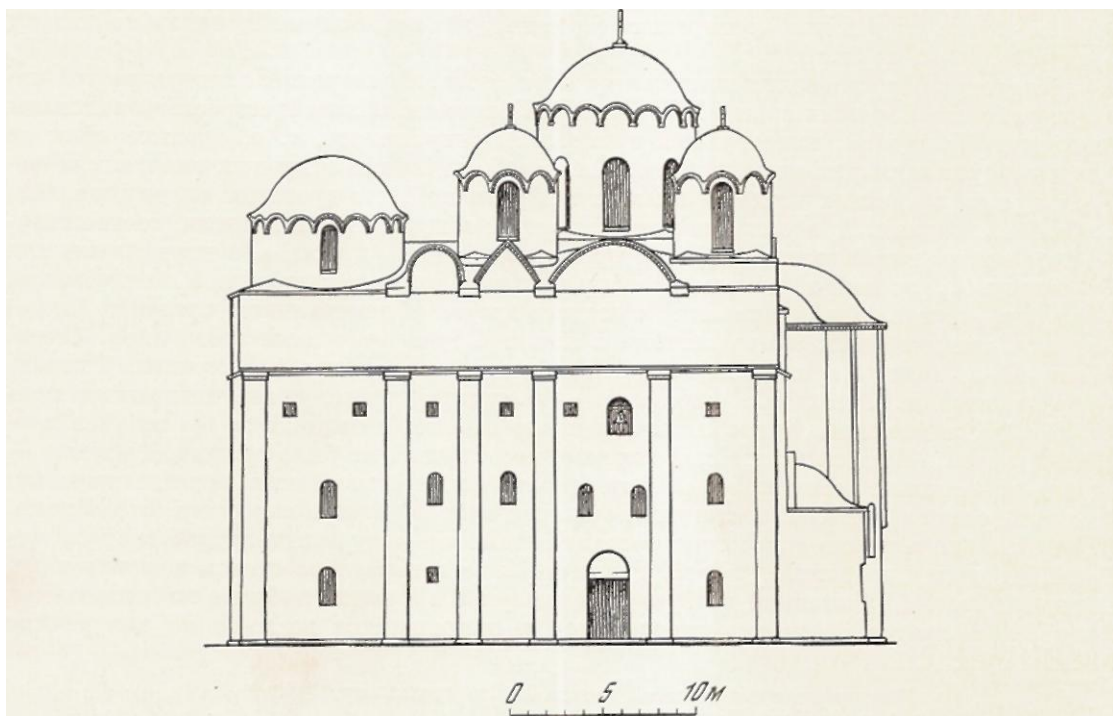
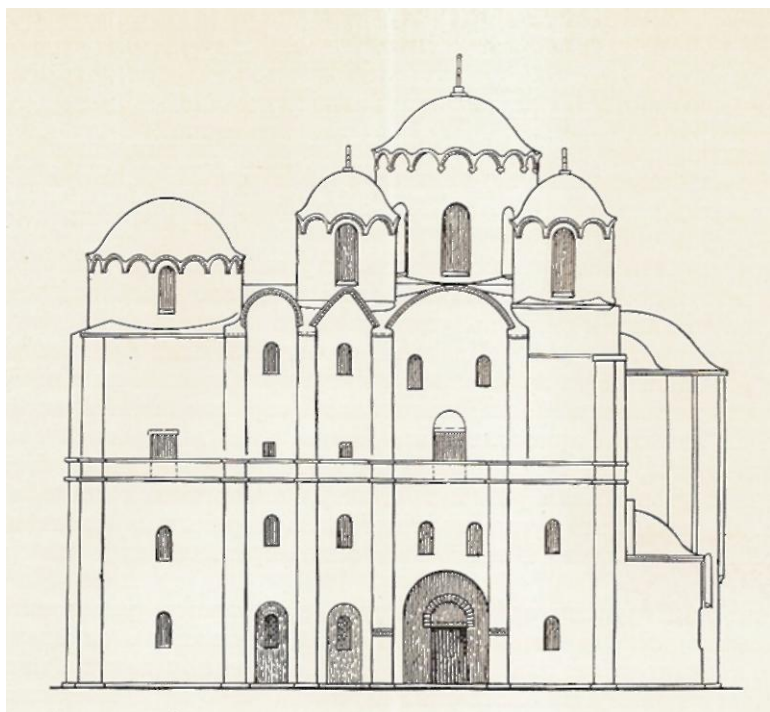
⁶¹ А. П. Удаленков. Указ. соч., стр. 47.

⁶² В условных обозначениях на чертежах В. В. Сулова одинаково обозначена домонгольская кладка галереи обеих этажей.

⁶³ Н. Брунов, Н. Травин. Указ. соч., стр. 26, 27.

⁶⁴ Исследования А. П. Удаленкова, 10. П. Дмитриева, К. П. Афанасьева, М. К. Каргера.

⁶⁵ Н. Брунов, Н. Травин. Указ. соч., стр. 35, черт. 21.



София Новгородская. Южный фасад с фактурой стен и кровель с одноэтажными галереями — замысел зодчего. Его изменение в процессе первоначального строительства с двухэтажными галереями

замкнутые помещения»⁶⁶. Следовательно, по Ю. Н. Дмитриеву, верхний этаж был закрытым, т. е. с небольшими остекленными окнами.

4. К. Н. Афанасьев, несмотря на то, что разделял мнение Ю. Б. Дмитриева о закрытых галереях нижнего этажа⁶⁷, очевидно, не обратил внимания на его утверждение о замкнутых помещениях верхних галерей и, как Н. И. Брунов, считал, что галереи второго этажа, выстроенные в XII веке, были открытыми, т. е. с открытой аркадой⁶⁸.

Нам удалось изучить оба древних оконных проема южной стены западного помещения и обследовать остальные. Западное окно заложено и сейчас представляет собой прямоугольную нишу в стене полуциркульного аркосолия. Восточное окно раскрыто и функционирует (стр. 47). Удаление незначительных фрагментов штукатурного намета в западной части аркосолия в месте примыкания их тимпанов к аркам дало возможность установить последовательность строительного процесса и систему кладки этих мест. Тимпаны аркосолия выложены в той же древней системе кладки и из того же материала, что и стены галереи (известняк на цемяночном растворе). Арки выложены с утопленным рядом из плинф, аналогичных плинфам основного объема Софии. В западном прямоугольном окне перемычка древняя из толстой плиты, опертой на притолоки. В восточном окне перемычка переложена на цементном растворе.

Исследование конструкции аркосолия дало возможность установить последовательность их выкладки. Это явилось решающим моментом и в определении формы. Оказалось, что вначале выкладывались не арки, как предполагалось, а их «закладка», вернее, тимпаны с прямоугольными окнами, после чего впритык к тимпанам, а не внахлест, что удивительно, возводились арки. Об этом говорит заглаженная мастерком поверхность тимпанов в местах, закрываемых арками, и отпечатки кладки тимпанов на торцах последних. Поскольку вначале были возведены «закладки», а уж потом к ним прижались «отверстия» (аркады), значит, открытых аркад на втором этаже никогда не было.

Аналогичные аркосолия имеются во всех отсеках галереи. Несмотря на то, что с устройством больших окон в XVI или XVII веках тимпаны перестроены и заменены кирпичной кладкой, конструкция аркосолия сохранилась, т. е. древние арки не идут в глубь закладки на толщину стены, как было бы при открытых галереях, а выглядят как в древних конструкциях, с той разницей, что древнюю кладку тимпана заменяет поздняя. Аркосолия западной галереи сохранились в делении, соответствующем центральной западной ветви пространственного креста и в двух членениях к северу. Аркосолия во втором к северу членении заложены кирпичной кладкой, так как окна переделаны (увеличены) в позднее время. В центральном членении сохранились древние окна, превращенные в ниши. Форма аркосолия здесь иная. Очень большой по величине, он имеет пониженный центр начертания, т. е. лучковый характер перемычки. Остальные аркосолия — полуциркульные, с вертикальными притолоками, аналогичны аркосолиям основного объема (в отличие от аркосолия южной галереи). И здесь в западной галерее, несомненно, не было открытой аркады — лишь аркосолия с небольшими окнами прямоугольного очертания, подобными окнам южной галереи, древней лестничной башни и второго этажа хор основного объема. Но не только в форме аркосолия состоит различие между архитектурой вторых этажей боковых и западной галерей. Различие было в характере сводов и поперечных стен-диафрагм. В западной галерее позакомарное покрытие набрано из нескольких коробовых сводов, расположенных рядом и опирающихся на высокие поперечные

⁶⁶ Ю. Н. Дмитриев. Стенные росписи Новгорода..., стр. 148.

⁶⁷ К. Н. Афанасьев. Построение..., стр. 235.

⁶⁸ Там же, стр. 226, рис. 125 (реконструкция южного фасада с двухъярусными папертиями и апсидами приделов).

диафрагмы, прорезанные полуциркульными арками, хотя, в отличие от боковых галерей, диафрагмы западной значительно выше и над полуциркульными арками больших проемов имеются конструктивные полуарки, так называемые «аркбутаны». В боковых галереях, как отмечалось, верхний этаж был покрыт НИЗКИМ полукоробовым сводом, а внутреннее пространство разделялось поперечными стенками-диафрагмами, превращавшими единое пространство в анфиладу комнат со сравнительно небольшими проемами, которые позднее были растесаны до современных размеров (стр. 47).

Мы уже говорили и подчеркиваем еще раз: второй этаж галерей не был задуман вначале, но его построили, мы полагаем, в процессе общего строительства собора (возможно, одновременно были заложены открытые арочные проемы в нижнем ярусе галерей). Таким образом можно объяснить и единство кладки обоих ярусов галерей⁶⁹ и верхней части основного объема, как по системе, так и по материалам, включая плинфу.

Можно думать, что воля заказчика в первоначальном замысле проявилась в разном архитектурно-конструктивном решении первого этажа галерей, где с севера вместо открытых папертей с аркбутанами был сделан замкнутый интерьер придела, отчего аркбутаны пришлось заменить лопатками с поперечными полуциркульными арками. Если иметь в виду государственную важность затеянного строительства, станет ясно, что оно находилось под постоянным надзором. Здесь могли сталкиваться интересы заказчиков (князя и церкви), и различная корректировка могла быть навязываема зодчему в тот или иной период строительства. Участвовал ли в окончании строительства другой зодчий (мысль К. Н. Афанасьева), заменивший первого, сказать трудно. Это тема будущей работы с детальным анализом всех архитектурных форм собора в свете новых открытий.

Итак, наши исследования и наблюдения можно свести к следующим выводам:

1. С пятинефным ядром были задуманы одноэтажные, несимметричные открытые галереи (К. Н. Афанасьев). Однако с одноэтажными галереями София Новгородская не существовала, так как в процессе строительства замысел изменился, и второй этаж галерей, вначале западной, а затем остальных, появился без какого-либо значительного перерыва в строительстве. Причем, мы считаем убедительным доказательством следы системы древних деревянных связей, соединявших галереи с основным объемом храма (при строительстве почти во все стены и столбы были уложены деревянные брусья — связи, соединенные между собой). При укладке связей первого этажа основного объема в местах их выходов были устроены специальные ниши для возможности соединения со связями чуть позднее возводимых галерей.

Во втором этаже заранее подготовленных ниш в каналах не обнаружено, следовательно, соединения связей не предусматривалось. Тем не менее при возведении второго этажа галерей на лопатках главного объема в местах выхода связей были растесаны проломы и сделаны врубки в ранее уложенных связях, к которым были присоединены связи возводимых галерей второго этажа.

Доказательством одновременности возведения второго этажа по крайней мере западной галереи является перевязка наружных стен с еще не законченной в то время лестничной башней, а также закладка подготовленного дверного проема западной стены в месте выхода из лестницы на хоры кладкой лестничной башни в процессе ее дальнейшего строительства. В результате выход на хоры был устроен через второй этаж крытой западной галереи.

⁶⁹ Обмерные чертежи В. В. Сулова.

⁷⁰ В самых ранних постройках после Софии (начала XII века) мы встречаем плинфу, совершенно иную, но глиняному тесту, размерам и особенно по форме, отличающейся особой небрежностью. Археологические исследования северной и частично западной галереи и восточной части собора, давшие обильный и разнообразный материал по истории памятника, будут опубликованы отдельно.

2. Первоначальность восточных приделов (Рождественского и Богословского) нам удалось доказать при помощи следов стыкования связей и археологических раскопок в восточной и западной части юго-восточного придела. Мы думаем, что западная стена приделов, смещенная с оси предалтарных столбов к западу, была заложена первоначально (вероятно, для увеличения площади приделов). Предыдущими исследователями предполагалось, что это результат поздних перестроек. Сохранившаяся апсида юго-восточного придела одновременна с остальной кладкой галерей.

3. Конструктивно верхний этаж боковых галерей (южной и северной) был решен при помощи поперечных стенок-диафрагм с полуциркульными арочными проемами, опирающимися одной пятой на лопатки основного объема. Однако были исключения. Так, во втором этаже южной галереи имелись два аркбутана с арками в четверть окружности — против дверных проемов. Один — в западной части против выхода из лестничной башни на южную галерею (этот аркбутан восстановлен В. В. Суловым в несколько искаженной форме). Второй аркбутан находился против центрального выхода из хор на южную галерею. Аркбутаны здесь явление вынужденное, так как другая конструкция в этом месте закрыла бы дверные проемы.

4. На основании изучения исследовательских материалов В. В. Сулова удалось установить, что в обоих этажах западной галереи вначале были устроены аркбутаны с арками в четверть окружности. А затем, вследствие их деформаций, под них подведены полуциркульные арки. Это было сделано, по нашему мнению, до общего окончания строительных работ.

5. При археологических исследованиях северной галереи нами было обнаружено функциональное и архитектурное различие интерьеров первого этажа северной и южной галерей. Если с юга была открытая паперть и лишь один с востока придел, то с севера вся галерея за исключением входа была закрытой и представляла собой два придела — с востока (современный Иоанна Богослова) и с запада — Иоанна Предтечи, появившиеся в середине XI века. При этом, если в южной галерее были два аркбутана, то здесь их не было вовсе. Здесь были поперечные полуциркульные арки. Но и они не врезались пятами на стены основного объема, а опирались на специальные прикладки, что подтверждает мысль К. Н. Афанасьева о скользящих опорах галерей.

6. Интересно отличие системы кладки стен и их декоративной обработки между нижней частью основного объема, с одной стороны, и верхней его частью и обоими этажами галерей — с другой⁷², плинфы везде одинаковы. Но в первом случае постельная кладка с двухслойной почти сплошной затиркой поверхности. Непосредственно по ней в отдельных местах интерьера встречена роспись.

Во втором случае чередуются камни, положенные горизонтально «на постель», с камнями, поставленными вертикально «на образок». И отделка кладки коренным образом отличается. На поверхности стены пространство между открытыми камнями заполнено тщательно заполированным цемяночным раствором, а камни обрамлены косоугольными фасками.

Таким образом, единая конструктивная система кладки и декоративная обработка стен верхней части основного объема (в отличие от нижней) и обоих этажей галерей согласовывается с нашей основной мыслью, что оба этажа галерей относятся к единому строительному периоду, хотя как мы видели, верхний этаж не входил в авторский замысел.

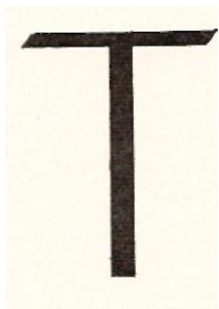
Мы надеемся, что путь, избранный нами в изучении Новгородской Софии, может дать плодотворные результаты при исследовании и других ранних памятников средневекового зодчества.

⁷² К. Н. Афанасьев. Построение..., стр. 229.

⁷³ Г. Штендер. Декоративные особенности строительной техники Новгородской Софии. — «Древнерусская культура» (Сборник в честь 70-летия М. К. Каргера). Л., (в печати).

АЛТАРНЫЕ ПРЕГРАДЫ В ТРЕХ НОВГОРОДСКИХ ХРАМАХ XII ВЕКА

В. М. КОВАЛЕВА



ЕМПЛОНАМ алтарных преград христианских памятников посвящены многочисленные исследования отечественных и зарубежных авторов¹. Тем не менее архитектура или иконологические типы древнерусских

преград изучены далеко еще недостаточно. Причиной тому недостаток натуральных данных, почти полная археологическая неизученность, а также, и нередко, поверхностность самих наблюдений. Сказанное прежде всего можно отнести к новгородским памятникам, среди которых следует сделать исключение для Софии. Архитектура малых форм ее интерьера была исследована Г. М. Штендером (в том числе и темплон), и материалы опубликованы².

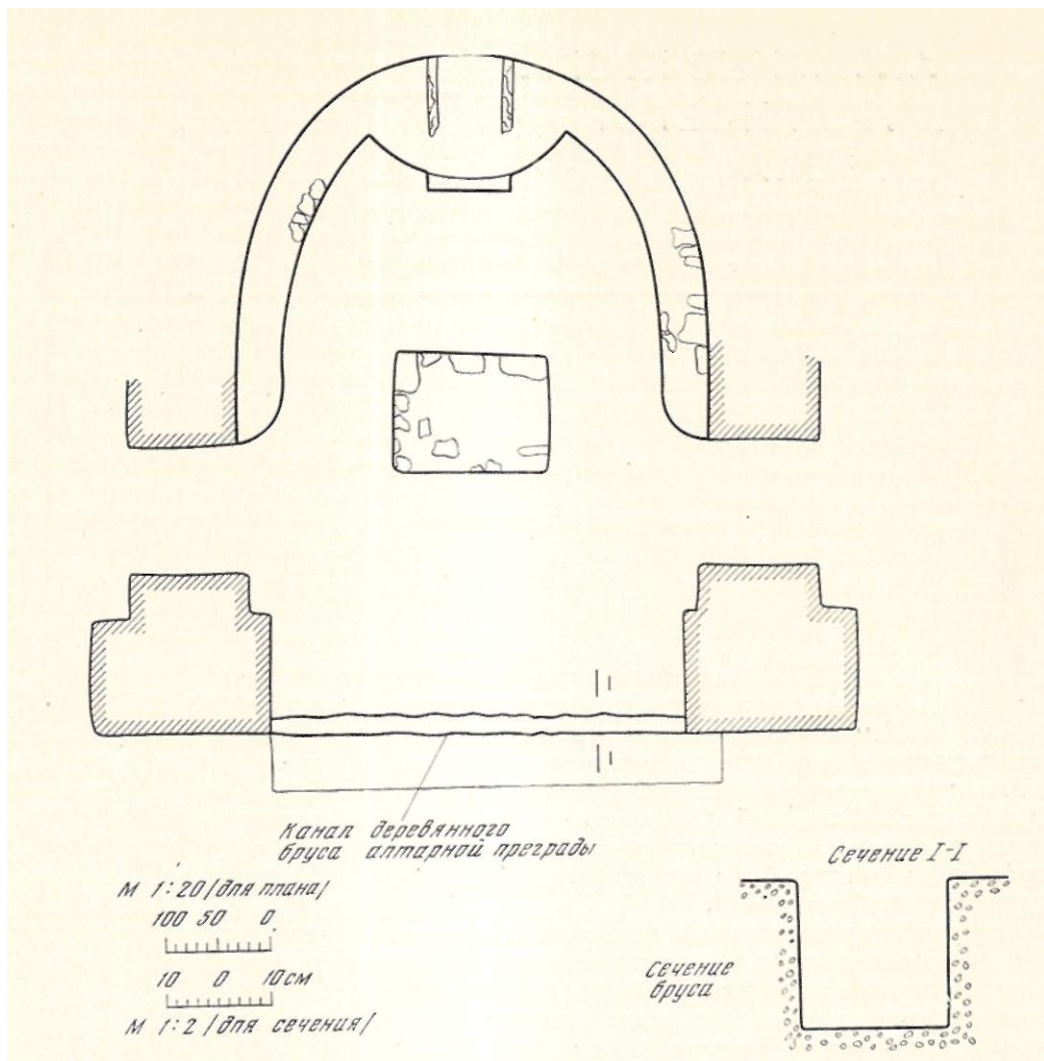
Рассматривая архитектурные композиции алтарных преград в древнерусских храмах, авторы, как правило, ограничиваются ссылками на письменные источники, многочисленные аналогии (византийские, грузинские, балканские), располагая при этом весьма узким кругом конкретных данных.

В последние два года Новгородским музеем были заложены шурфы и проведены археологические раскопки в трех памятниках XII века: в церкви Благовещения на Мячине, церкви Спаса на Нередице, церкви Рождества в Антонове³. В настоящем сообщении представлены материалы об алтарных преградах, полученные при архитектурно-археологических исследованиях названных памятников.

¹ Е. Е. Голубинский. История русской церкви, т. I, вторая половина. М., 1904, стр. 195—215; Г. В. Филимонов. Церковь Святого Николая чудотворца на Липне. 1859, стр. 34; Н. Сиеровский. Старинные русские иконостасы. СПб., 1893; В. Н. Лазарев. Два новых памятника русской станковой живописи.— В. Н. Лазарев. Русская средневековая живопись. М., 1970, стр. 128; о и же. Три фрагмента расписных эпистилий.— В. Н. Лазарев. Византийская живопись. М., 1971, стр. 110; Л. В. Бетин. Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов.— «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств». М., 1970, стр. 41—56; Е. Е. Голубинский. История алтарной преграды или иконостаса в православных церквях.—«Православное обозрение», т. П. М., 1872, стр. 586.

² «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода». М., 1968, стр. 83—107.

³ Археологические раскопки, материалы которых использованы в настоящем собрании, проводились Новгородским музеем при непосредственном участии автора работы, консультациях и наблюдении архитекторов СНРПМ Л. Е. Красноречьева и Г. М. Штендера. Обмерные чертежи выполнены автором. Автор приносит глубокую благодарность Л. Е. Красноречьеву и Г. М. Штендеру за помощь, советы и указания.

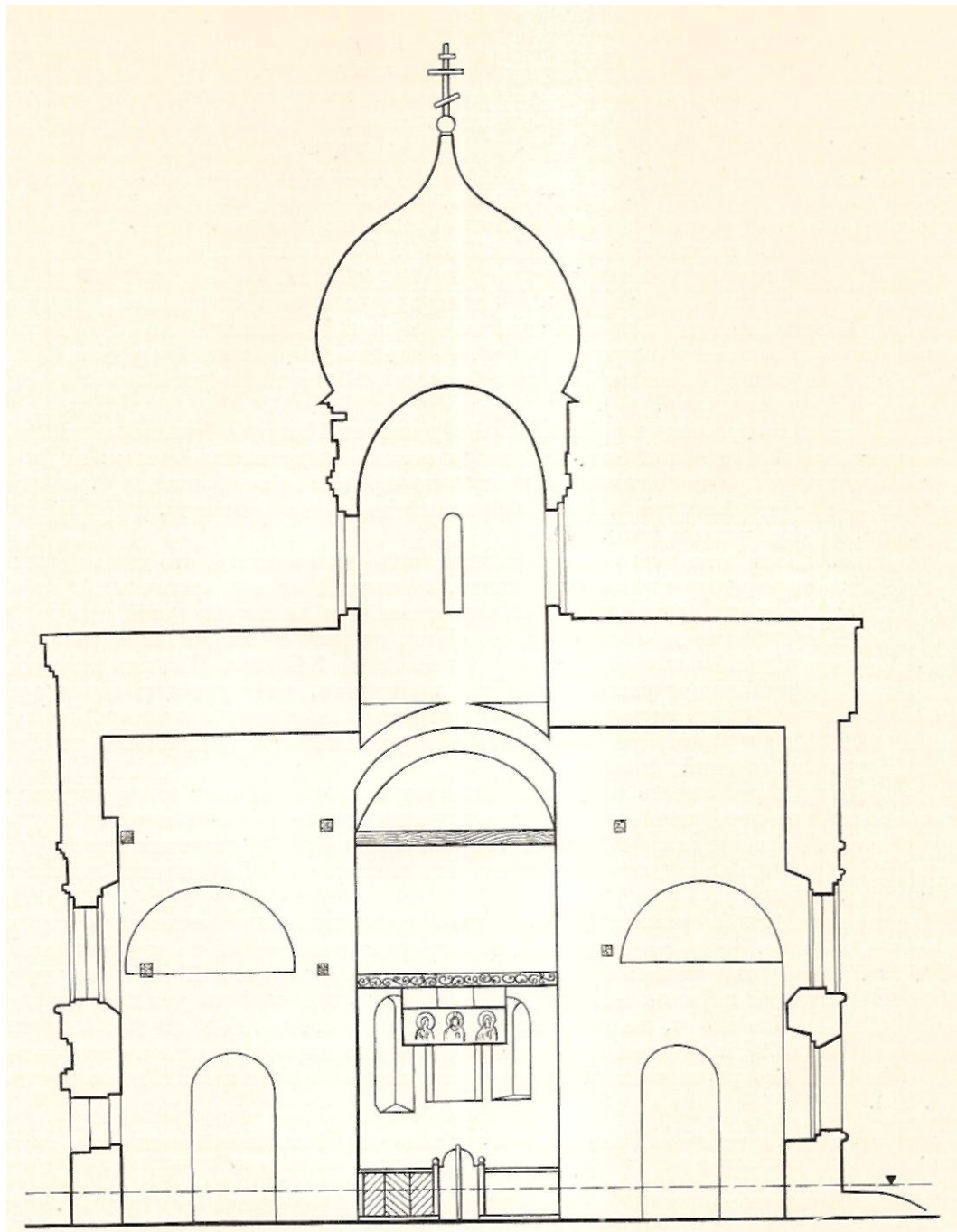


Церковь Благовещения на Мячине. Раскоп алтарной части (обмер автора) между алтарными столпами, в уровне пола XII века расположен канал деревянного бруса алтарной преграды

В церкви Благовещения на Мячине археологические раскопки были произведены на всей площади центральной апсиды. Западный борт раскопа прошел в 50 см от внешней (западной) линии алтарных столбов. На глубине 35—36 см от уровня существующего пола под слоем песка и щебенки были вскрыты фрагменты плит пола, относящегося к ремонтным работам 1682—1684 годов⁴. Не исключено, что при этом использовали старые сохранившиеся плиты более ранних полов XIV—XV веков⁵.

⁴ Макари и. Археологическое описание церковных древностей. М., 1860, стр. 536. О датировке пола XVII века см.: Л. Е. Красноречье в. Отчет о реставрации ц. Благовещения на Мячине. Новгород, 1962.— Архив СИРПМ, инв. № Р-458.

⁵ Макарий пишет о том, что памятник пострадал во время похода Дмитрия Донского на Новгород в 1386 г., после чего в нем, вероятно, были произведены ремонтные работы (Макари и. 56 Указ. соч., стр. 536).



Реконструкция алтарной преграды церкви Благовещения на Мячине
(показан уровень современного пола)

Ниже под слоем песка и штукатурной крошки на отметке 55 см⁶ по всей площади апсиды открыт цемяночный пол XII века. По внешней (западной) линии алтарных столбов между ними был вскрыт и расчищен канал прямоугольный в своем первоначальном сечении (14—15 X 14 см), использовавшийся для укладки деревянного бруса алтарной преграды. На бортах канала местами сохранились отпечатки фактуры древесины, а на дне его русла слой золы, угля и сгнившего дерева. Перед нами очевидный след нижнего горизонтального бруса деревянной алтарной преграды, устройство которой следует считать одновременным с цемяночным полом. Следы вертикальных стоек преграды нами обнаружены не были⁷. Высота парапета (1,10—1,15 см) была определена при постановке зондажей на внутренних, обращенных в алтарь, гранях восточных столбов по гнездам, выбитым в кладке, расположенным соответственно на указанной высоте от уровня цемяночного пола. Если нижний брус своими концами не был заведен в кладку столбов, то верхняя горизонтальная доска (или брус) парапета своими концами входила в гнезда, обеспечивая устойчивость конструкции последнего (ср. 56).

Итак, алтарная преграда в церкви Благовещения на Мячине с большей или меньшей степенью точности может быть реконструирована следующим образом; царские врата, традиционно расположенные в центре по продольной оси апсиды⁸, по сторонам их — парапет высотой 1,15 см, забранный досками, возможно, украшенный декоративным орнаментом (ср. 57).

О существовании темплона можно предположить, если считать, что для подвески икон использовался деревянный брус связи, сдвинутой от оси восточных столбов в сторону их западных граней, т. е. непосредственно к линии алтарной преграды. Брус связи, идущий между алтарными столбами, отстоит от их западной грани на 15 см. Он расположен на высоте 4,78 см от уровня пола XII века. Под ним проходит горизонтальная пихтия отгранка орнамента полилитии, разделяющего вертикальные изображения святых, размещенных на внутренних (выходящих в алтарь) гранях восточных столбов и арки. Все остальные связи расположены традиционно по центру поперечных сечений столбов.

Все это дает возможность высказать гипотезу о существовании икон темплона, укрепленных или подвешенных к брусам восточной алтарной связи первого яруса. К сожалению, древняя связь XII века была заменена в XVII столетии новой, уложенной в старые гнезда, и поэтому установить точно систему крепления темплона невозможно.

С совершенно иной организацией алтарной преграды мы встречаемся в церкви Спаса на Нередице. Здесь в помещении диаконника на высоте 4,55 см от уровня пола XII века хорошо сохранились брус древней связи (XII век) и в 13 см к западу от последнего, идущий параллельно ему еще один брус, который мы условно назовем здесь тяблом⁹. Это тябло, имеющее прямоугольное сечение (16 X 19 см), сохранилось в длину на 2,97 м на участке от южной стены до северной грани юго-восточного столба. Тябло было установлено в процессе строительства стен и столбов памятника (ср. 59).

⁶ Здесь и далее замеры даются относительно уровня современного пола. В апсиде вдоль ее восточных стен были открыты горнее место и ситрон, а в центре апсиды участки нижней кладки престола.

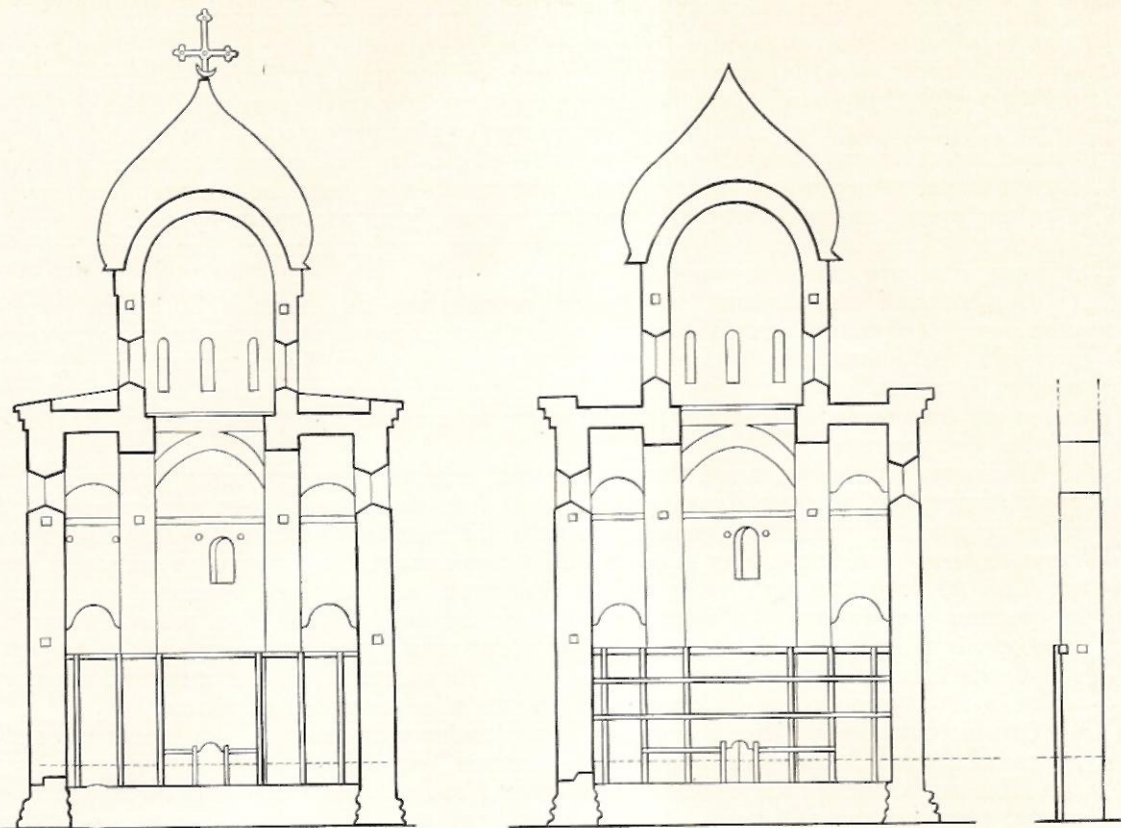
⁷ Уже в XII веке после пожара был заменен парапет алтарной преграды, о чем свидетельствует изменившееся сечение канала нижнего бруса (см. стр. 56). Затирка цемяночным раствором, выполненная после укладки нового бруса, приходится поверх слоя угля и сгнившей древесины.

⁸ Вертикальные стойки могли соединяться с нижним брусом с помощью шипов.

⁹ Древней цемяночной обмазки и фресковой живописи на указанных частях столбов не сохранилось.

¹⁰ Именно здесь по оси расположения царских врат можно видеть значительные утраты цемяночной поверхности пола XII века.

¹¹ Датировка Г. М. Штендера. Приношу благодарность Г. М. Штендеру, показавшему мне эту конструкцию.



Церковь Спаса на Нередице. Реконструкция по материалам архитектурно-археологических исследований. Несущие элементы алтарной преграды; реконструкция алтарной преграды с полками для икон. Количество рядов (полок-тябл) и их размеры даны произвольно

Западная грань тябла, заглубленного в кладку алтарных столбов, находится в одной плоскости с западными гранями последних. Не исключен вариант, что оно было расписано вместе с кладкой столбов орнаментом полилитуи и ничем не обозначено на их поверхности. Тябло не было стесано; первоначальность его сечения подтверждается линией красной опуши — обводки его гнезда на южной стене.

При реставрации памятника тябло было реконструировано полностью¹². Оно проходило от южной стены к северной по наружной линии алтарных столбов (стр. 59).

В уцелевшей древней его части на боковой грани, обращенной в южный неф, остались гнезда для двух вертикальных стоек, одна из которых вплотную примыкала к юго-западному углу алтарного столба, а вторая находилась в 30 см от южной ступи диаконника (расстояние взято по южному гнезду на брус тябла). Наличие левой вертикальной стойки подтверждается дополнительно отпечатком ее в цемяночной обмазке на северо-западном углу столба в диаконнике. По затеку цемяночного раствора, заходившего под вертикальную стойку — брус алтарной преграды, легко прослеживается восточная граница бруса, определяется его местоположение¹³. Он

¹² Проект архитектора С. И. Давыдова.

¹³ Диалогичные отпечатки еще одной вертикальной стойки бруса сохранились на цемяночной обмазке северо-западного угла того же южного алтарного столба. Это заставляет предполагать наличие еще одной вертикальной стойки, расположенной у северной грани юго-восточного столба.

проходил вдоль юго-западного угла южного алтарного столба, входя в гнездо (левое) горизонтального верхнего бруса-тябла.

Размеры прямоугольного сечения гнезда следующие: глубина 4—5 см, ширина 13—14 см, высота 16 см. Если вертикальный брус имел квадратное сечение и грани, равные ширине врубки, т. е. 13—14 см, то при глубине гнезда 4—5 см он должен был выступать за линию алтарных столбов на 9—10 см. Эти наблюдения заставили искать следы нижнего горизонтального бруса алтарной преграды не в интерколумниях, а за наружной линией алтарных столбов, точнее, у их западных граней. Сведения, полученные при закладке шурфа у западной плоскости южного алтарного столба, подтвердили это предположение.

Под нижней живописной отгранкой полилитии на отметке 50 см на затеке цемяночной обмазки столба был зафиксирован хорошо сохранившийся отпечаток волокон древесины, вероятно, нижнего горизонтального бруса предалтарной преграды. Толщина бруса, равная 19—20 см, определяется расстоянием от верхней границы его отпечатка на обмазке столба до строительного слоя, лежащего у столба на обрезе фундамента.

Несмотря на приведенные выше сведения, точная реконструкция алтарной преграды в церкви Спаса на Нередице не может быть выполнена из-за недостатка целого ряда данных. Однако, используя новые сведения и аналогии, можно предположить один из гипотетических вариантов. Высота алтарной преграды с темпლოном равна 4,05 м, если считать, что уровень темплона, его верхняя граница, совпадали с уровнем сохранившегося верхнего горизонтального бруса. При этом вертикальные стойки, расположенные по двум сторонам западных граней алтарных столбов и вдоль северной и южной стен, не поднимались выше своих гнезд в верхнем тябле и не перекрывались каким-либо резным или расписным тяблом.

Вполне возможно, что к вертикальным стойкам крепились (на кронштейнах?) деревянные полки с иконами, своего рода темплон, состоящий из одного или двух ярусов. Несомненным остается лишь факт, что в Нередице была высокая алтарная преграда, темплон которой частично закрывал не только центральную апсиду, но также пролеты жертвенника и диаконника¹⁴. Эта алтарная преграда уже имеет — для XII века едва ли не единственное в своем роде — тябло, идущее сплошной линией от северной стены к южной. Таким образом, пространственная композиция восточной части памятника четко обозначена не только столпами, украшенными фреской, но и горизонталями параллельно расположенных связей и темплона, которые идут в одном уровне и имеют почти такое же сечение, как брус связи.

Для установления количества иконных рядов в этой весьма значительной по высоте (4,78 м) алтарной преграде у нас нет точных данных. Возможно, что она была сквозной, а иконы (традиционный «Деисус» или праздники) находились лишь в архитраве, но в этом случае остается необъяснимой исключительная высота темплона при небольших размерах постройки¹⁵. Во втором варианте реконструкции нередицкой алтарной преграды можно предположить существование икон одного (верхнего)¹⁶ яруса и завес, отделявших восточную треть интерьера от поперечного нефа.

¹⁴ Л. В. Бетин. Указ. соч., стр. 47. Сохранились архитравы алтаря, жертвенника и диаконника в церкви Митрополии в Мистре (G. Millet. Monuments byzantins de Mistra. Paris, 1910, p. 45, 13, 14; L. Vrehier. Nouvelles recherches sur l'histoire de la sculpture. — «Nouvelles archives des missions scientifiques», 9. Paris, 1913, p. 56). Они известны и на Руси (И. Н. Воронин; Зодчество Владимиро-Суздальской Руси, стр. 223—224, рис. 101 я).

¹⁵ Высота алтарной преграды храма в Юрьеве-Польском — 2,5—3 м (Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. М., 1964). Самая высокая из нам известных — алтарная преграда монастыря Хиландар на Афоне (конец XII века) — имеет высоту колонны 3,125 и 3,075 см.

¹⁶ О существовании завес в алтарной арке древних сирийских храмов V века, подвешенных на деревянной основе — брусом, концы которого фиксировались в стенах арки, см.: L. Srgipk. L'art saire en Occident et en Orient. Lion, 1962, p. 80. П. Успенский упоминает о существовании алтарных стенок «во всех египто-коптских церквях с тою однако разницею, что на них нет никаких икон» (П. Успенский. Второе путешествие по святой горе Афонской. М., 1880, стр. 308).

Третьим типом, совершенно новым для XII века, является алтарная преграда в соборе Рождества Антониева монастыря. С этим новым типом алтарной преграды в ее трансформирующемся варианте к иконостасу мы встретимся в новгородском памятнике XIV века церкви Федора Стратилата¹⁷.

Собор Рождества в Антониевом монастыре стоит до некоторой степени особняком в новгородском зодчестве княжеского периода¹⁸. Во первых это не княжеская постройка. Заказчиком его является монах, аскет, прошедший двадцать лет в пустыне. «Тружася и постися... никакого покрова и хижина не имея... мало пищи вкушая от недели до недели... елико ангелом подобен бысть... и зряша умными, сердечными очами из облака пречистую Богородицу»¹⁹. Монах, аскет, миссионер, находящийся в конфликте с властью как светской, так и церковной, Антоний получает игуменство только 25 лет спустя по прибытии в Новгород и устройства здесь монастыря²⁰.

Главную постройку Антония — собор Рождества чаще всего летописец называет не столь уж распространенным для древнерусских церквей термином «божница»: «испсаша божницу Антонову... погоре божница Антонова»²¹. У Срезневского «божница» или «бозница» — церковь, храм²², у Даля «божница», «божничка» — дом для молитвы, моленная, образная, покойник, украшенный иконами с налоем и святыми книгами, киот и т. д.²³

Еще раз обратимся к житию Антония Римлянина, к упоминанию о построении храма и его украшении: «И подписаша чудно и всякими украшениями украси ея, образы и сосуды церковными... ризами и книгами божественными»²⁴. В последнем тексте обратим внимание на «образы и ризы» и попытаемся определить их место в интерьере.

Основным местом расположения икон в христианском храме всегда являлись алтари, темплонь, интерколумнии алтарных преград. На это указывают и литературные источники XI—XII веков, это подтверждают и исследователи²⁵. «Накопленные наукой данные позволяют выделить несколько типов схем темплонь алтарной преграды. Причем есть основание считать, что ими отнюдь не исчерпывается все многообразие живописного декора и росписи алтарных преград»²⁶. Именно на последнее и хочется обратить внимание при рассмотрении алтарной преграды в соборе Рождества в Антоне. В традиции живописного декора восточной части собора Рождества прежде всего кажется необычной система живописной декорации алтарных столбов. А именно их западных граней, обращенных непосредственно в поперечный неф.

В верхних частях столбов, ниже пят подпружных арок помещено традиционное «Благовещение». Фигуры ангела на левом столбе и Марии на правом заключены в красно-коричневую раму опуши. Ниже в следующем ярусе находятся поясные изоб-

¹⁷ В церкви Федора Стратилата сохранились гнезда от тябл на южной и северной стенах в уровне западных плоскостей алтарных столбов. Два ряда тябл были установлены в процессе строительства храма.

¹⁸ Т. Г л а д е н к о, Л. К р а с н о р е ч ь е в, Г. Ш т е н д е р, Л. Ш у л ь к. Архитектура Новгорода в свете последних исследований.—«Новгород. К 1100-летию города». М., 1964, стр. 183.

¹⁹ Житие Антония Римлянина по списку XVI века.— Сборник соловецкой библиотеки, Кз 834, стр. 161.

²⁰ В. Л. Я н и н. Новгородские грамоты Антония Римлянина и их дата.—«Вестник МГУ. История», № 3. М., 1966.

²¹ Новгородская первая летопись старшего извода иод 1125 годом.—«Новгородская летопись старшего и младшего изводов». М.—Л., 1950, стр. 21—22.

²² И. И. С р е з н е в с к и й. Материалы для словаря древнерусского языка, т. I. М., 1958, стлб. 141—142.

²³ В. Д а л ь. Толковый словарь, т. I. М., 1955, стр. 107.

²⁴ Житие Антония..., стр. 315.

²⁵ Е. Е. Г о л у б и н с к и й. Указ. соч.; Г. В. Ф и л и м о н о в. Указ. соч.; Р. Ш м е р л и г. Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тбилиси, 1962; Н. О к у н е в. Алтарная преграда в Нерези. — «Seminarium Kondakovianum», v. III. Prague, 1929; см. библиографию: В. Н. Л а з а р е в. Указ. соч.; Л. В. Б е т и н. Указ. соч.

²⁶ Л. В. Б е т и н. Указ. соч., стр. 43.

ражения святых целителей, расположенных по две фигуры на каждом столбе. Под ними регистровая отгранка отсутствует. И далее до уровня современного пола (вниз по вертикали на 6,14 см) на хорошо сохранившейся цемяночной обмазке, прерываемой на обоих столбах двумя параллельными, горизонтальными поясами обнаженной кладки, мы не находим никаких следов росписи. Лишь при очень тщательном осмотре можно заметить случайные потеки и набрызги краски — следы работы мастеров 1125 года, исполнивших вышеназванные два регистра композиций.

Отсутствие росписи не является случайностью, тем более, что остальные грани столбов, обращенных внутрь алтаря, жертвенника и диаконника, покрыты изображением сверху донизу. Вероятно наряду с фресковой живописью алтарные столбы предусмотрено было украсить иконами или завесами. Археологические шурфы, заложенные у алтарных столбов с целью изучения следов алтарной преграды, дали неожиданный результат. На западных гранях столбов от современного пола до древнего (XII век) были открыты очень редкие для этого времени орнаменты декоративных полотенец (размер композиции по вертикали — 1,12 см). На гранях столбов, обращенных внутрь алтаря, кроме квадрата опуши и плохо читаемых граффити, никаких изображений или орнаментов не было. Следы парапета преграды XII века обнаружены не были, вероятно по причине переделок, относящихся к XIV—XV векам, а может быть и потому, что ее просто не было. К XIV—XV векам относятся отпечатки узкого бруса (возможно, даже доски) парапета, расположенного между алтарными столбами.

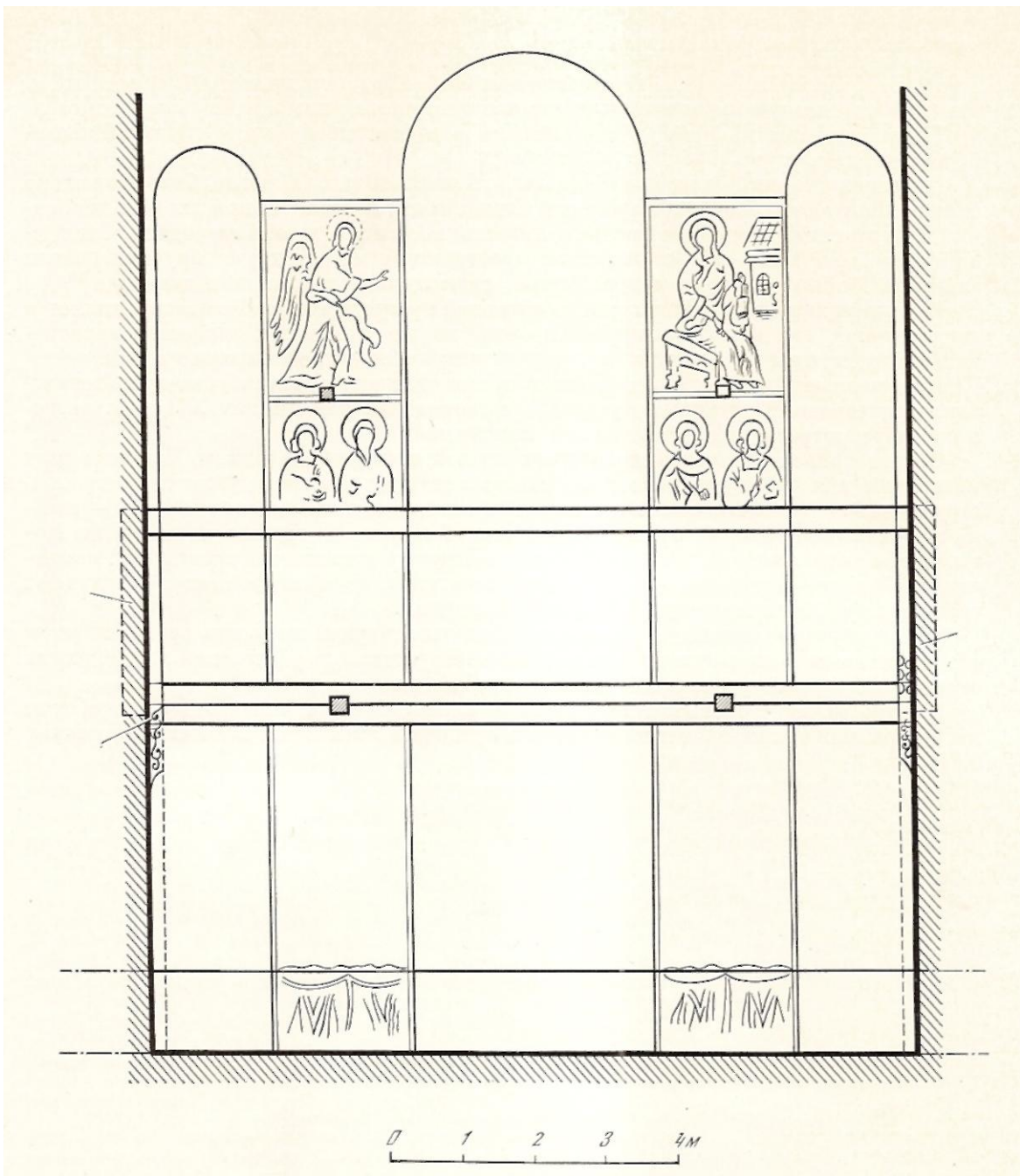
Лишь условно можно реконструировать парапет алтарной преграды XII века (стр. 63), если считать, что его формы и размеры были повторены в несколько искаженном варианте в XIV—XV столетиях. Высота его, вероятно, соответствовала верхней полосе коричневой опуши, находящейся на высоте 1,05—1,07 к уровню пола XII века. На отметке 1,12 были обнаружены отдельные фрагменты плит древнего пола, уложенных на цемяночном растворе.

Осмотр параллельных полос кладки, не затертых цемяночной обмазкой на западных гранях алтарных столбов, дал следующий результат: 1) они расположены на разных столбах на одном уровне и одинаковы по ширине; 2) их размеры по вертикали почти равны: ширина верхнего пояса 23—30 см, ширина нижнего, по центру которого расположены гнезда связей, — 53—55 см; 3) в 2—3 см от краев обрыва цемяночной обмазки толщина ее постепенно уменьшается к границе обрыва; здесь же видны резкие следы мастерка, движению которого при затирке цемянки мешала какая-то горизонтальная конструкция (брус, тябло, архитрав); 4) в двух местах на случайных затеках раствора были обнаружены отпечатки древесных волокон, возможно, бруса (тябла); это не могли быть отпечатки пальцев строительных лесов, так как последние никогда не обстесываются²⁷; 5) обнаружить первоначальные гнезда тябл в стенах не удалось, так как в XVI веке при устройстве нового иконостаса в северной и южной стенах были пробиты вертикальные штробы; 6) никаких следов вертикальных стоек или колонн нами обнаружено не было, что, конечно, не является утверждением их абсолютного отсутствия.

Все перечисленные наблюдения заставляют предполагать существование какой-то конструкции темплона, составными элементами которой были два горизонтальных бруса, установленные в процессе кладки столбов, о чем свидетельствовали отпечатки фактуры бруса не на цемяночной обмазке, выполненной позднее, а на растворе кладки. Эти два бруса-тябла были использованы, вероятно, для крепления настоянных икон, а также темплона, и, возможно, завес²⁸.

²⁷ Наблюдение принадлежит архитектору СНРПМ Л. Е. Красноречеву.

²⁸ Г. Филимонов (указ. соч., стр. 29) упоминает о существовании завес с штыми изображениями праздников и символов па их поверхности. По словам Анастасия, папа Григорий IV принес в дар завесу с двенадцатью фазанами в 825 году в церковь Георгия в Велабро и другую, огромную, с изображением посередине «Благовещения» и «Рождества Христова» в базилику св. Павла, что за Римской стеной.



Собор Рождества в Антониевом монастыре. Реконструкция несущих элементов алтарной преграды
(показан уровень современного пола)

Упоминание о пеленах под иконами мы находим в Лаврентьевской летописи в связи с сообщением о пожаре во владимирском боголюбовском храме²⁹. Именно поэтому нам кажется неслучайным изображение полотенец в нижних частях алтарных столбов, возможно под иконами, укрепленными или подвешенными к горизонтальным брусам-тяблам, примыкавшим к столбам.

Пространство иптерколумниев до высоты первого тябла могло быть украшено большой шитой пеленой в центральной апсиде и двумя малыми при входе в диаконик и жертвенник, подобные которым Антоний мог видеть у себя на родине. Следующий ярус темплона, соответствующий пространству между двумя брусами, могли занимать иконы «Деисуса» и праздников, размещенные в один или два ряда³⁰.

Предлагаемая здесь реконструкция алтарной преграды собора Рождества является гипотетичной, так как сохранившиеся следы только отдельных элементов первоначальной конструкции темплона могут дать лишь общее представление о ней.

Изложенные в настоящем сообщении новые сведения архитектурно-археологических исследований алтарных преград в новгородских памятниках XII века позволяют пересмотреть ряд устоявшихся положений.

Обследование новгородских построек первой и второй половины XII века дает материалы для воссоздания трех вариантов алтарных преград, различных по конструктивному решению, но объединенных одним принципиальным сходством — весьма значительной высотой, что не имеет аналогий в ранее изученных памятниках. Повышенное расположение темплона свидетельствует о развитии вертикальной композиции алтарной преграды, традиционные византийские образцы которой получают своеобразную интерпретацию на русской почве.

Таким образом, тенденция увеличения высоты алтарной преграды приводит затем к возникновению иконостаса, который на новгородской и московской почве достиг своего расцвета на рубеже XIV—XV и XVI веков.

Именно этими особенностями, т. е. вертикальной своей композицией, особенно интересны найденные элементы алтарных преград в трех новгородских памятниках XII века.

²⁹ Е. Е. Г о л у б и н с к и й. История русской церкви, т. Т, ч. II, стр. 215 (и прим.).

³⁰ О типах иконологических схем алтарных преград см.: Л. В. Б е т и н. Указ. соч., стр. 43—44.

ВОПРОСЫ ОБЛАСТНОГО АТРИБУИРОВАНИЯ ПАМЯТНИКОВ ДРЕВНЕРУССКОЙ МЕЛКОЙ КАМЕННОЙ ПЛАСТИКИ

Н. Г. ПОРФИРИДОВ

ПРОИЗВЕДЕНИЯ мелкой пластики обычно публикуются или попутно в отчетах о раскопках археологических экспедиций¹, или выборочно в связи с какими-либо исследовательскими темами² и изредка в специальных монографических статьях³.⁴ Можно назвать всего два обзора цельных музейных собраний данного материала⁵ и лишь одну недавно вышедшую посвященную ему книгу⁶. Произведения мелкой пластики очень скупо включались в общие обзоры русского искусства⁷.

Справедливо было отмечено, что «историю русской пластики очень трудно изложить последовательно, так как большинство вещей не поддается точной датировке». Но можно сказать, что еще большей трудностью является атрибуция памятников этого вида искусства, отнесение их к определенным культурно-художественным центрам.

¹ А. В. Арциховский. Раскопки на Славне в Новгороде.— «МИА», № 11, М., 1949; он же. Новгородская экспедиция.— «КСИИМК», XXVII, 1949; он же. Раскопки 1951 г. в Новгороде.— «СА», XVIII, 1953; А. Ф. Дубынин. Работы московской экспедиции.— «КСИИМК», ф. 57, 1955; А. В. Никитин. О начальном периоде истории города Вологды.— «КСИА», вып. 81, 1964; П. А. Раппопорт. Археологические и архитектурные заметки.— «КСИА», вып. 96, 1963; П. Ф. Лысенко. Каменная иконка из Пинска.— «СА», 1968, № 2.

² Г. К. Вагнер. Легенда о семи спящих ефесских отроках и ее отражение во владимиро-суздальском искусстве.— «Византийский временник», XXIII, 1963; А. В. Рындина. Влияние творчества Андрея Рублева на древнерусскую мелкую пластику («Ветхозаветная Троица»).— «Древнерусское искусство. XV — начало XVI века». М., 1963; она же. Особенности сложения иконографии в древнерусской мелкой пластике («Гроб господень»).— «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода». М., 1968.

³ Е. С. Овчинникова. Резная каменная икона с изображением св. Тимофея.— «СА», 1974, № 2; Т. В. Николаева. Каменная иконка, найденная в Новгороде.— «Памятники культуры. Новые открытия». М., 1975; А. В. Рындина. Об одной группе каменных икон XIV в.— Там же.

⁴ Т. В. Николаева. Произведения мелкой пластики XIII — XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог. Загорск, 1960; В. Г. Пущко. Каменные иконки и кресты в Ростове Великом.— «Byzantinoslavica», т. XXXII, 1974, fasc. I.

⁵ Т. В. Николаева. Древнерусская мелкая пластика XI — XVI веков. М., 1968.

⁶ А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, рис. 57, 58, 59; «История русского искусства», т. I. М., 1953, рис. на стр. 282, 283, 286, 296, 297; т. II. М., 1954, рис. на стр. 280; т. III. М., 1955, рис. на стр. 214. «История культуры древней Руси», т. II. М., 1951, рис. 227, 229.

⁷ Б. А. Рыбаков. Прикладное искусство и скульптура.— «История культуры древней Руси», т. II. М., 1951, стр. 444.

В отличие от всех других видов искусства древней Руси — икон, художественно украшенных книг, вышивок, изделий прикладного искусства, которые в той или иной мере содержат, чаще всего в виде надписей, данные о времени и месте изготовления, заказах, а иногда и о мастерах,— произведения мелкой скульптуры полностью лишены такого рода драгоценных отметок. Среди сотен известных памятников есть одно единственное исключение: каменная иконка с изображением Константина и Елены, содержащая надпись о том, что ее «резал Истома на Вологде»⁸.

По своему характеру произведения мелкой пластики предназначены не для общественного, а для личного употребления, поэтому они почти никогда не попадали и на страницы летописей, как то бывало с произведениями, сооружавшимися для украшения городских соборов, например с торжественными «золотыми дверями». За отсутствием эпиграфических и исторических данных атрибуция каменных иконок и выявление определенных мастеров пока невозможна вовсе, большие трудности вызывает проблема определения местных школ и центров. Исследователь вынужден черпать сведения о каждом отдельном памятнике лишь из него самого.

В составе дореволюционных частных и музейных собраний, отразившихся в их печатных каталогах, нет указаний на место происхождения предметов. Немногое добавляет и непосредственное обращение к архивной документации — музейным инвентарным книгам и книгам поступлений: инвентаризаторы и хранители лишь в редких случаях отмечали место происхождения или находки покупаемого предмета. Советские музеи унаследовали обезличенность материалов, поступивших из бывших общественных и частных собраний. Исключение составляют вошедшие в состав музейных фондов находки археологических экспедиций.

Как разобраться в этой формально обезличенной массе и какие могут быть пути прежде всего к локализации памятников, отнесению их к определенным местам происхождения?

Еще не столь давно древнерусские каменные иконки членились на две группы: южнорусскую, условно киевскую, и северную. Успехи археологии значительно изменили эти обобщенные представления. Раскопками последних десятилетий каменные иконки найдены во многих местах и южной, и средней, и северной, и западной Руси: в Киеве, Любече, Изяславле, Белгороде, Новогрудке, Шумске, Пинске, Полоцке, Новгороде, Вологде, Москве. Презумпция множества культурно-художественных центров древней Руси, видимо, и в данном отношении остается несомненной. Хотя раскопками и не было обнаружено специальных мастерских мелких каменных резных изделий, представление о распространении их только из двух-трех центров, очевидно, отпадает. Трудно предполагать, что они не производились в таких крупных культурно-художественных центрах, как, например, Рязань, Тверь, Смоленск, а может быть, и более второстепенных. Это, однако, отнюдь не снимает вопроса и о возможности миграции подобного рода материала. Если произведения крупной скульптуры, каковы, например, каменные памятные и поклонные кресты, можно думать, оставались в большинстве на местах их происхождения, мелкие иконки уже в силу своей портативности, а также других обстоятельств (о них ниже) были подвержены перемещениям.

⁸ Собрание ГИМ, инв. № 1820-Щ, ок. 9135.

«Описание памятников древности церковного и гражданского быта русского музея П. Коробанова», составлено Г. Филимоновым. М., 1849; «Каталог музея древнерусского искусства имп. Академии художеств», составил В. Прохоров. СПб., 1879; «Каталог христианских древностей, собранных московским купцом Н. М. Постниковым». М., 1888; «Сборник снимков с предметов древности, находящихся в Киеве в частных руках», сост. Н. Леопардов и Н. Чернев. Киев, вып. 1, 1890; вып. 2, 1891; «Опись русских древностей, составлявших собрание В. А. Прохорова». СПб., 1896; «Каталог украинских древностей коллекции В. В. Тарановского». Киев, 1898; «Каталог собрания древностей гр. А. С. Уварова», отд. VIII — XI. М., 1908; «Собрание М. П. Боткина». СПб., 1911; «Божница из резных и литых образков от XI по XVIII век», собраны и описаны Е. В. Барсовым, изданы С. С. Ермолаевым. М., 1912.

Произведения мелкой каменной пластики рассматриваются нами как один из видов искусства древней Руси. Но они, памятники в основном XI—XV веков, наряду с другими категориями древностей, извлекаемых из земли, являются вместе с тем предметом археологии. В соответствии с этой двойственностью аспекта к изучению их применимы как методы собственно искусствоведения, так и археологии. На данной стадии изучения этого материала без совмещения тех и других обходиться нецелесообразно.

Для атрибутирования каменных иконок по месту их создания, как произведений искусства, в первую очередь должны учитываться такие важные признаки, как особенности художественного стиля, свойственные данному местному центру. Затем учитываются особенности самих изображений: местно принятые иконографические изводы (варианты) общеупотребительных композиций; сюжеты и единоличные святыне, принадлежащие по фольклорным или историческим причинам к местночтимым или местнораспространенным; художественный образ, носящий иногда неповторимую местную окраску.

Однако не менее важны и другие стороны, с которых иногда приходится начинать изучение памятника: технические приемы обработки лиц, частей тела, одежды, архитектуры; характерные приемы и мотивы орнаментации; местные особенности языка и диалектов, сказавшиеся в надписях; иногда самый материал, порода камня, употребленная на изделие. Наконец, самое главное — место находки предмета.

Итак, первое, что, очевидно, будет интересовать искусствоведа в каменной иконке, это ее стилистический тип, по которому он будет заключать о принадлежности памятника к известной художественной школе.

Вопрос о местных художественных школах не сейчас встал на очередь в истории древнерусского искусства. Владимиро-Суздальская, новгородская, псковская, московская школы стали привычными терминами, однако относящимися больше к искусству живописи, чем к другим видам искусства, свойственным данному историческому центру. Не везде даже в перечисленных центрах этот комплекс складывается в цельный местный тип, как, например, новгородский. Но и в отношении новгородского можно ли утверждать, что распространенная его характеристика — как сугубо простого, лаконичного, мужественного, чуждого утонченности, особо демократического — достаточно всеобъемлюща и, главное, применима ко всем его памятникам и во все времена? Для большинства местных центров локальный тип искусства не приобрел еще и такой условно узнаваемой характерности. Разве можно это сказать, например, о Твери, Ярославле, Рязани, Смоленске? Положение немногим меняется и для тех центров, которые славны дошедшей до нас развитой крупной архитектурной скульптурой.

Произведения мелкой пластики, по-видимому, пока не укладываются в общую линию развития с теми. Может быть, потому, что мы еще не располагаем достаточным их количеством и разнообразием. Может быть, причина в том, что те и другие работали мастерами разных специальностей, хотя черты сходства крупной и мелкой каменной скульптуры в некоторых отношениях, например, в приемах разделки лиц, одежды, проследить как будто возможно. Но в целом для большинства местных центров устанавливать принадлежность к ним произведений мелкой пластики по одним стилистическим признакам рискованно. Это значило бы неизвестное определять неизвестным.

Если иметь в виду отражение местного типа в произведениях искусства, то, может быть, иногда плодотворнее искать его в особенностях художественного образа, когда он счастливо вобрал в себя отличительные черты культуры данного центра, как они рисуются из совокупности всех его сторон, включая общественную жизнь, идеологию, литературу. Так нельзя не указать как на особенно удачный пример отнесения к новгородскому искусству каменного образа архангела Михаила с князьями Бо-

рисом и Глебом по сторонам¹⁰ в «Истории древнерусского искусства»¹¹, а еще до того в книге В. Н. Лазарева о новгородском искусстве¹². Паспортных сведений, связывающих происхождение образка с Новгородом, в музейной документации нет, но можно ли представить его в условиях иной местной культуры, кроме новгородской? Имеется в виду не иконография как таковая, но именно художественный образ.

В произведениях древнерусской живописи, стенной и станковой, давно известно существование местных иконографических особенностей, которые не раз привлекались в литературе и для целей атрибуции. Закономерны поиски их в произведениях и других видов изобразительных искусств, в том числе в мелкой пластике. Они, особенно в сочетании с другими сторонами произведения, могут приводить к ценным выводам. Однако исключительная опора при атрибуции только на эту сторону памятника при настоящем уровне знания материала, возможно, преждевременна. Атрибуция по иконографическим типам такой распространенной в мелкой пластике композиции, как «Гроб господень», не приводит лучших знатоков этого вида искусства к окончательным результатам¹³.

Но если в особенностях иконографии многофигурных композиций, равно как и отдельных святых, как будто трудно еще проследить устойчивые местные особенности, то выявление склонности отдельных местных центров к выбору некоторых композиций и особенно святых для изображения, по-видимому, вполне возможно и плодотворно. Объясняется это отчасти историческими, отчасти фольклорно-бытовыми обстоятельствами, обусловившими особое почитание в определенных центрах некоторых избранных святых. Если культы таких святых, как Георгий или Никола, имели в древней Руси всеобщий характер, то особое почитание, например, Ипатия, патрона новгородских посадников, Козьмы и Дамиана, покровителей ремесленников, Параскевы, покровительницы торговли, невольно обращает мысль к Новгороду: эти святые с ранних пор имеют здесь храмы, изображаются на иконах. Почитание и изображение Меркурия сразу же вызывает мысль о Смоленске. Наблюдения в этом направлении по поводу некоторых памятников Загорского собрания, сделанные автором каталога,¹⁴ и выводы атрибуционного плана, представляются оправданными и убедительными.

Нам приходилось по другому поводу касаться значения каменных иконок как предметов личного заказа и пользования, роли их как личных оберегов в пути, в болезни, в войне, поэтому, нам представляется, предположения и искание в них связи с конкретными историческими лицами более закономерны, чем в иных видах искусства. Но как бы эти связи ни казались заманчивыми и соблазнительными, без веских к тому оснований в истории памятника, исходя только из одного совпадения изображенного святого с христианским именем предполагаемого заказчика или владельца, устанавливать их весьма рискованно. Сколько вариантов, поправок и изменений предложено по поводу соотнесения с историческими лицами соименных святых, изображенных даже на таких знаменитых памятниках, как шлем Ярослава Всеволодовича¹⁵. Совсе отрицать законность подобного рода соотнесений и догадок нельзя. Но даже в счастливо устанавливаемых случаях они не всегда могут служить для определения места изготовления предмета.

¹⁰ Г Ш, инв. № 74423, ок 9133.

¹¹ «История русского искусства», т. II, стр. 283.

¹² В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М., 1947, стр. 132, табл. 136.

¹³ А. В. Рындина. Особенности сложения иконографии в древнерусской мелкой пластике. «Гроб господень». — «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода», стр. 223 и сл.; Т. В. Николаева. Произведения мелкой пластики XIII — XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог, стр. 35—39.

¹⁴ Т. В. Николаева. Указ. соч., № 25 (инв. № 2), № 30 (инв. № 312) и др.

is. «СА», 1972, № 3.

¹⁵ В. Л. Янин. Еще раз об атрибуции шлема Ярослава Всеволодовича. «Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси». М., 1972, стр. 235 и сл.

Е. С. Овчинникова. Указ. соч.

Памятники искусства, документы идеологической и художественной жизни, каменные иконки вместе с тем — предметы материальной культуры. Их материальные признаки, кстати менее подверженные субъективному и иногда предвзятому истолкованию, в свою очередь бывают полезны целям атрибутирования памятников. Так, не безразличен самый материал, порода камня, употребленного на изделие. Известно, например, что такой удобный для резания материал, как привозной стеатит, заменивший в византийском искусстве слоновую кость, был применяем в южнорусских, условно киевских, изделиях, хотя, по-видимому, имелись случаи употребления этого сырья и на севере, в Новгороде. Из местных пород для юга характерно употребление так называемого литографского камня, иногда розового шифера. Для северных и средних частей древней Руси — местных сланцевых пород, реже песчаника, мергеля и известняка.

Для еще более узкого определения мест происхождения памятника могут служить частности в обработке его деталей, например лиц, одежд, архитектуры, а также мотивы орнаментации. Выявление определенных излюбленных приемов, веками повторяемых унаследованных мотивов, когда они прослеживаются как нечто устойчивое, может быть немаловажным средством для установления работы какого-либо местного центра, иногда мастерской или даже мастера. Так, рискуя встретить возражения, позволяем себе указать на употребление косых крестиков по каймам одежд на деталях архитектуры в новгородских каменных иконках. Этот мотив настолько широко и систематически прослеживается в памятниках разных видов новгородского искусства XII—XV веков — в монументальной¹⁸ и станковой¹⁹ живописи, в книжной миниатюре²⁰, в скульптуре²¹, в прикладном искусстве²², что мы готовы придать ему значение атрибуционного признака и в области мелкой пластики.

Каменные иконки — это индивидуальные, единичные изделия. Если и существуют редкие случаи «буквальных повторений», то они не результат механического использования одних форм, а результат ручного копирования. Условия и техника их производства, естественно, не позволяют простирать далеко, а тем более применять полностью методы, пригодные для установления мест производства, путей и границ распространения таких видов художественных археологических памятников, как, например, подвески, бляшки, кольца, браслеты или даже более близкие к ним иконки же, энколпии, змеевики, литые в формах. Для каменных резных, очевидно, исключено производство «на рынок», они исполнялись только «по заказу», притом не столь уж частому. Раскопками еще не были открыты мастерские по производству каменных резных иконок. За сравнительной редкостью заказов на них, возможно, таких специальных мастерских камнерезных иконок и не существовало, а спорадические заказы на них выполнялись мастерами близкого профиля, например, резчиками по кости. Попутно заметим, что не непременно в монастырях и монахами.

В связи с замечанием об атрибуционном значении технических приемов и орнаментальных мотивов представляется уместным упомянуть о серебряных рамках и окладах на иконках. Если они современны самим иконкам, то могут многое дать как раз в этом плане.

¹⁸ Роспись церкви Георгия в Старой Ладого, фрески: Давид, Соломон, Никола и др. (В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладого. М., 1960, табл. 33, 34, 35, 48, 49 и др.).

¹⁹ Икона «Успение» из Десятиного монастыря, XIII век, ГТГ (подножие ложа Богоматери) (см. В. И. Антонова, Н. Е. Мневая. Каталог древнерусской живописи [ГТГ], т. I. М., 1963, табл. 29).

²⁰ Новгородская Псалтирь, XIV век.— ГПБ, I, № 3 (края рамки внутри фронтисписа) (см. «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова». М., 1968, рис. на стр. 90).

²¹ Боровничский каменный крест (дуга, соединяющая края перекрестий) (см. «Древнерусское искусство, XV — начало XVI века». М., 1963, рис. на стр. 185).

²² Кратир Флора, ризница новгородского Софийского собора, XII век (серебро, украшение рукояти) (см. Г. И. Бочаров. Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1969, табл. 20). Напрестольный крест той же ризницы, XII век (дробница с эмалью) (см. там же, табл. 26).

Несколько особняком стоит вопрос о языковых признаках в надписях на каменных иконах, которые могут иметь крайне ограниченное значение, поскольку развернутых надписей на произведениях этого вида искусства не находится. Эпиграфика каменных иконок исчерпывается обычно лишь обозначением названий изображенных сюжетов и имен святых. Не исключается, что в редких случаях местные диалектные особенности в произношении личных имен, отразившиеся в их написаниях, могут оказаться ценными для установления места происхождения памятника.

Что касается собственно графики надписей, имеющей столь важное значение для датировки памятников, и в отношении их локализации она может дать наводящие указания в отдельных случаях характерного совпадения с графикой надписей на точно известных памятниках других видов искусств, чем пренебрегать не следует.

Обратимся наконец к моменту, обычно полагаемому в основание атрибуционных определений,— месту находки памятника. Это обстоятельство по справедливости относится к числу главных. Однако не всегда им можно руководствоваться как всеобщим и решающим. Известны случаи, когда памятники, найденные в точно известном пункте, заведомо не могут считаться принадлежащими ему в интересующем нас аспекте. Типичны в данном случае находки каменных иконок в городище Увек на нижней Волге²³, находящие себе единственно правильное объяснение²⁴ в выводе русских людей из Руси в места татарских кочевий и ставок в XIII веке²⁴. Можно привести и другие, менее очевидные, случаи нахождения произведений, характерных для одного какого-либо культурно-художественного центра, вне его, в других местах, случаи, объяснимые исторически известными фактами перемещения населения и самих художественных произведений из одних мест Руси в другие. Так, в XV веке (1484 и 1485 годы) и в XVI веке (1569 и 1571 годы) новгородские бояре и торговые люди в значительных количествах были выселены в Москву и поволжские города²⁵. Тогда же, в XV веке (1476—1478 годы) великим князем Иваном III были вывезены из Новгорода в Москву 300 возов «перел, злата и сребра»²⁶.

«Место происхождения» понимается в разных смыслах; 1) находка предмета в культурном слое того или иного пункта, обнаружение его раскопками или случайным так называемым подъемным способом; 2) существование предмета в каком-либо пункте в течение долгого времени в живом личном употреблении или чаще в ризничном хранении местного монастыря или церкви. Тут возможны следующие вариации: памятник стал впервые известен в одном пункте и принят в науку за изделие этого пункта, позднее такой же или очень близкий в нему найден в другом месте. Так, в литературе известна каменная иконка «Борис и Глеб», XIII век, относимая по месту первого ее обнаружения в рязанском Солотчинском монастыре к художественному наследию Рязани²⁷. При раскопках Археологической экспедиции Академии наук в Новгороде в 1972 году найдена чрезвычайно близкая к ней по ряду признаков иконка «Симеон столпник и Ставракий», того же времени. Чему отдать предпочтение в смысле определения места производства: давнему нахождению первой в Рязани или последнему извлечению второй непосредственно из новгородской земли? Положение осложняется тем, что оба памятника выглядят несколько непривычно в кругу

²³ «Известия имп. Археологической комиссии», Прибавление к вып. 52. Хроника и библиография, вып. 25. СПб., 1914, стр. 137—138. АС. Новые приобретения Саратовского музея.—«Известия имп. Археологической комиссии», вып. 53.— СПб., 1914, стр. 100;

²⁴ Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси. М., 1948, стр. 529—530.

²⁵ Н. М. Карамзин. История государства Российского. Изд. 5, т. IX, прим. 282 и 398; А. П. Пронштейн. Новгород Великий в XVI веке. Харьков, 1957, стр. 200 и др.

²⁶ К. В. Базилевич. Имущество московских князей в XIV—XVI веках.—«Труды Гос. Исторического музея», вып. 3. М., 1926, стр. 40.

²⁷ А. Л. Монгайт. Рязанская земля. М., 1961, стр. 304, рис. 141; Г. К. Вагнер. Рязань. М., 1971, стр. 14, илл. 13.

других известных и рязанских, и новгородских. В таких случаях необходимо специальное исследование с помощью всех возможных методов.

Вообще же, несмотря на возможность таких коллизий, за местом находки памятника приходится оставить значение основного, во всяком случае исходного момента в вопросах местной атрибуции. В области нашего материала им обычно²⁸ пользовались старые издатели и исследователи, выводы которых остались в науке. Он же лежит в основе атрибутирования отдельных памятников и целых групп в работах советских авторов²⁹. Взятый за исходный момент, он проверяется разными другими и чем больше будет согласия в результатах, тем положение будет идеальнее, тем надежнее будет определение местного центра, включение памятника в местную художественную среду. Устанавливаемые при этом местные признаки, имея на первых порах рабочий характер, по мере их повторения, проверки и накопления будут приобретать значение устойчивого критерия и сами служить к выделению местной группы из депаспортизированной массы памятников старых собраний.

²⁸ Н. П. Лихачев. Историческое значение итало-греческой иконописи. СПб., 1911, стр. 152—153, рис. 354 и Указатель рисунков, стр. 47, стр. 189, прим. 1, рис. 413 и 414; Д. В. Айналов. Две каменные новгородские иконки.—«Труды Новгородского церковно-археологического общества», т. I. Новгород, 1914, стр. 67; В. К. Мясоедов. Каменный образок Новгородского епархиального древлехранилища.— Там же, стр. 189.

²⁹ Б. А. Рыбаков. История культуры древней Руси, т. П. М.—Л., 1951, стр. 450; он же. Прикладное искусство Киевской Руси IX — XI веков и южнорусских княжеств XII — XIII веков.—«История русского искусства», т. I. М., 1953; стр. 296; А. Л. Монгайт. Рязанская земля. М., 1961, стр. 304—305; Т. В. Пиколоева. Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея, рис. 1а; она же. Древнерусская мелкая пластика XI—XVII веков, стр. 12, № 4; Г. К. Вагнер. Рязань, стр. 14, илл. 13, 15, 16.

ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ МОТИВОВ В ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ XI—XV ВЕКОВ

А. В. Б А Н К



АТИРОВКА и локализация произведений малых форм представляет особые трудности. Впрочем, эти вопросы не всегда легко разрешить и исследователям икон. Мы встречаемся здесь с крайностями, одинаково рискованными: приписывание широкого круга памятников Византии без должных к тому оснований и отрицание византийского происхождения многих предметов—исходя из места их бытования или археологического происхождения. Даже анализ надписей (греческих, славянских или русских) не дает уверенности, поскольку греческие длительное время наносились на предметы культового назначения, созданные мастерами разных стран; с другой стороны, имеются случаи позднейшего нанесения надписей на готовые вещи в местах их бытования. Выяснение же времени возникновения и уровня развития определенных центров в той или иной стране, в частности художественного производства, имеет безусловное историческое значение.

Хотелось бы остановиться на некоторых группах или отдельных памятниках, при исследовании которых пришлось встретиться с подобными трудностями.

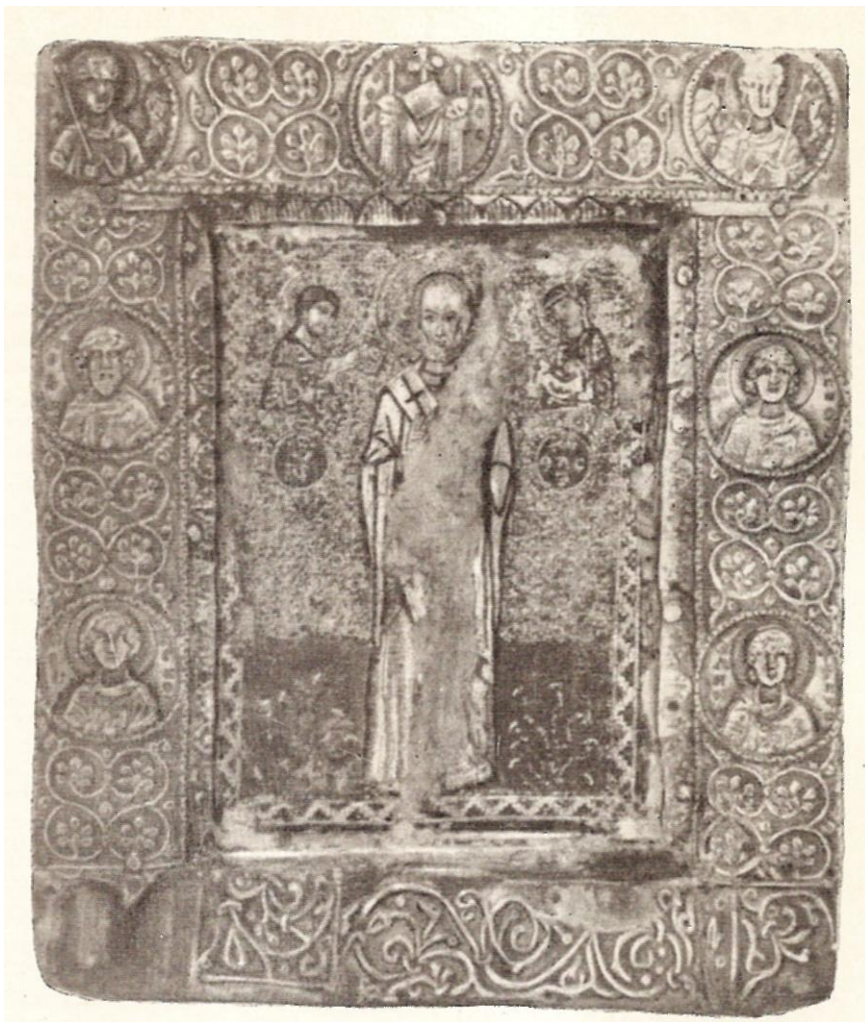
В двух вышедших в свет статьях мне пришлось рассмотреть некоторые красноречивые факты, свидетельствующие о прямом воспроизведении византийских образцов местными мастерами .

Бесспорны случаи копирования грузинскими чеканщиками византийской иконки «Богоматери Одигитрии». Является ли найденная в Волковыске часть костяного складня русской копией широко известных византийских триптихов из слоновой кости, или провинциальной византийской работой, окончательно установить не удалось. Подобного рода трудности встречаются и при изучении средневековой глиптики, где очевидна, например, зависимость камей Италии от хранившей непрерывную традицию камнерезного искусства Византии.

Специфический византийский цветочный орнамент ², имевший широкое распро-

¹ А. В а н к. Les modèles de Constantinople et les copies locales. (D'après les objets d'arts mineurs du X-e — XII-e ss).—«Actes du XXII-e congrès international d'histoire de l'art. Budapest, 1969», t. I. Budapest, 1972, p. 177—184; t. III. Budapest, 1972, tab. 42—45; А. В. Б а н к. Константинопольские образцы и местные копии.—«Византийский временник», т. XXXIV, 1973, стр. 190—195.

² А. В. Б а н к. Византийские серебряные изделия XI—XII вв. в собрании Эрмитажа.—«Византийский временник», т. XIII, 1958, стр. 211—221 и т. XIV, 1958, стр. 234—242; о н а ж е. Опыт классификации византийских серебряных изделий X—XII вв.—«Византийский временник»,



Мозаичная икона св. Николая в серебряном окладе XI века.
Монастырь св. Иоанна на Патмосе

странение в книжной миниатюре, типичен также для чеканных, главным образом (но не исключительно) серебряных изделий XI—XII веков. С течением времени он претерпевает известную эволюцию в деталях, но сохраняет свой основной характер. Чаще всего этот орнамент включается в обрамления реликвариев, ставротек и других предметов. В последние годы стали известны и отдельные предметы светского назначения с таким орнаментом.

К сожалению, единичны дошедшие до нас оклады византийских икон, хотя письменные источники свидетельствуют об их достаточно широком применении уже в XI—XII веках. Одним из немногих примеров является оклад мозаичной иконы св. Николая, происходящий из монастыря св. Иоанна на Патмосе. Датировка этого

т. XXXII, 1971, стр. 131—141; A. B a n k. L'argenterie byzantine des X-e—XV-e siècles. Classification des monuments et méthodes de recherches.—«Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina». Ravenna, 1970, p. 335—353.



Серебряный оклад иконы «Благовещение» (Архангел Гавриил). XI век. Охрид, Национальный музей

произведение византийского искусства XI века [стр. 74, 75].

Для системы убранства окладов обеих частей «Благовещения» характерно сочетание погрудных изображений в медальонах на верхнем (и, вероятно, на нижнем, где изображения утрачены) поле и фронтальных фигур в рост на четырехугольных пластинах, размещенных на боковых полях. До нашего времени дошли не все де-

памятника XIII—XIV веками, предложенная А. Мараба-Хадзиниколау³, явно ошибочна; к этому позднему времени можно отнести лишь пластинку, восполнившую утрату на нижнем крае оклада. Исполнение изображений и орнамента указывают скорее всего на XI век. Отрезки цветочного орнамента на этом окладе чередуются с медальонами, в которые заключены оплечные изображения Федора, Георгия, Прокопия и Димитрия в облике мучеников. Вверху в центре «Уготованный престол», по сторонам его архангелы Михаил и Гавриил. Все фигуры представлены в фас. По скосу иконы — вертикально расположенные листья (стр. 73).

Вопрос о точной дате и месте создания оклада двухчастной иконы «Благовещение» из церкви Климента в Охриде решается исследователями не однозначно. Едва ли не ближе всех к истине был их первый исследователь — П. П. Кондаков, относивший этот памятник к Византии XI—XII веков⁴. К такому определению склоняется и большинство современных югославских ученых. Не совсем ясна лишь позиция специалистки по серебрodelию Б. Радойкович, включившей «Благовещение» в свое исследование, посвященное сербскому ювелирному делу⁵; она склоняется к дате: XII — первые годы XIII века. Значительно убедительней все-сторонний анализ С. Радойчича, определяющего этот памятник как

³ А. Мараба-Хадзиниколау. «Η ψηφιδωτή εικόνα της Πάτμου. Δεῦτιον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, περ. Δ', τ. Α'. Ἀθήνα, 1959, σελ. 127—134 πιν. 52—53; «L'art byzantin — art Européen». Athènes, 1964, № 161, p. 235—236.

⁴ Н. П. Кондаков. Македония. Археологическое путешествие. СПб., 1909, стр. 262—270; табл. XI—XII, рис. 178 и 183.

⁵ Б. Радойкович. Старо српско златарство XVI и XVII века. Нови Сад. 1966, стр. 22—23, сл. 18—19; см. также; A. Grabar. Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge. Venise, 1975, p. 35—37. Датировка около 1300 года представляется убедительной.

⁶ S. Radóčič. Zur Geschichte des silbergetriebenen Reliefs in des byzantinischen Kunst.— «Tortulae». Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten.— «Römische Quartalschrift», 3 supplementheft. Rom — Freiburg — Wien, 1966, S. 231—234.

тали, воспроизведенные и описанные П. П. Кондаковым, пострадали преимущественно правые поля окладов.

В обрамлении Богоматери —верху «Деисус» (Христос, Богоматерь и Иоанн Предтеча), в левом углу — Анна, в правом — ныне не сохранившийся Иоаким. На боковых полях представлено по пять фигур пророков в рост, с развернутыми свитками. Расположенные под ними медальоны (на левом поле с изображением св. Андрея и примыкающим к нему фрагментом с надписью, указывающей на изображение св. Стефана; на правом поле с изображением св. Власия) едва ли относятся к первоначальному убранству: они отличаются от других стилистически и по исполнению надписей.

На окладе Гавриила сверху, согласно описанию Н. П. Кондакова, были «Гетимасия», серафимы и херувимы; ныне можно различить лишь следы четырех медальонов. На боковых полях — фигуры архангелов разных типов, по пять с каждой стороны, одетые в воинские одежды чередуются с одетыми в лоратные одежды. Почти все держат в руках лабарумы и сферы, лишь у двоих — правая рука прижата к груди, а один, нижний справа, сопровождаемый надписью, представлен с обнаженным мечом и ножнами. Одна фигура на левом поле и изображения на нижнем утрачены. Промежутки между лицевыми изображениями заполнены отрезками цветочного орнамента, обычного для византийских серебряных изделий, скорее XI, чем XII века⁷. На скосах икон — традиционные вертикально расположенные листья.



Серебряный оклад иконы «Благовещение» (Богоматерь). XI век. Охрид, Национальный музей

Сильно пострадали центральные части обоих окладов. Если около архангела Гавриила есть основания видеть остатки первоначального убранства с традиционным цветочным орнаментом, то около фигуры Богоматери оклад полностью возобновлен.

Число дошедших до нас собственно византийских памятников такого рода очень невелико. Отмечу, однако, что для средневизантийского периода сочетание медальонов с погрудными изображениями и фигур в рост на четырехугольных пластинках мне более не известно. Стоит подчеркнуть также, что перед нами редкий по величине оклад (111. X 68 см каждый), и украшение его одними медальонами было бы не ор-

⁷ Это предполагает и С. Радойич, см. *Op. cit.*, S. 232.

⁸ А. В. Банк. Опыт классификации византийских серебряных изделий X — XII вв., стр. 134, рис. 4, 5, 8, 11; А. В. Банк. *L'argenterie byzantine...*, p. 341, fig. 1, 11.

ганично. Изысканный характер орнамента в известной мере обманчив и объясняется именно этими большими размерами.

Некоторую близость охридским окладам «Благовещения» представляют оклады еще больших размеров (236 X 147 см) известных новгородских икон «Петра и Павла» и «Корсунской Богоматери» (стр. 78). Эти оклады, бегло описанные разными исследователями, привлекли, пожалуй, наибольшее внимание Н. Е. Мневой и В. В. Филатова при изучении иконы «Петра и Павла». Авторы заинтересовались, в соответствии со стоявшими перед ними задачами, подбор святых на окладе «Петра и Павла» и надписи, их эпиграфические особенности. Вместе с тем они отметили и стилистические особенности, присущие не только окладу в целом, но и различия в характере исполнения отдельных его элементов, разные руки мастеров.

Надо сказать, что эти различия еще ярственней при сопоставлении данного оклада с окладом «Корсунской Богоматери». Эти два значительных памятника, несомненно, нуждаются в монографическом исследовании, но уже и сейчас можно высказать предположение, что оклад Богоматери ближе к византийским прототипам, чем выполненный, как предполагают исследователи, мастерами из той же артели оклад «Петра и Павла».

Не одинаковы на обоих окладах — пропорции фигур, моделировка лиц, трактовка драпировок, орнаментальные мотивы, использованные для украшения одежд, тип колонн и др. В отличие от охридских окладов здесь нет сочетания медальонов и четырехугольных пластин: все фигуры расположены под арками. Подобное оформление имеется на византийском окладе Евангелия в Лавре св. Афанасия на Афоне¹², но оно особенно типично для бронзовых врат¹³, изготовленных в Константинополе в конце XI века, встречается на эмалях, в резьбе по кости, на мраморных рельефах¹⁴. Фигуры архангелов в лоратных одеждах (необычность которых для деисусной композиции отметили И. Е. Мнева и В. В. Филатов), как бы воспроизводят в несколько огрубленной форме аналогичные образы на охридском окладе Гавриила.

Большое место в чеканном уборе обоих новгородских памятников занимает традиционный цветочный византийский орнамент, получивший столь широкое распространение в различных связанных с Византией странах. Он занимает не только пространство между фигурами на полях, но и нимбы Петра и Павла, Богоматери и младенца. Заметим, что орнаментация нимбов в Византии появляется, по-видимому, в XII веке. Необычно для византийских памятников включение в этот орнамент крупных розеток; однако сама форма этих розеток очень типична для разных видов византийского прикладного искусства. Наконец, сохраняется на обоих окладах и традиционный прием оформления скосов икон (так называемой лузги) вертикально расположенными листьями.

⁹ Н. Е. Мнева, В. В. Филатов. Икона Петра и Павла новгородского Софийского собора. — «Из истории русского и западноевропейского искусства». М., 1960, стр. 81—102; об окладе стр. 88, 98—102; см. также: А. G r a b a r. Op. cit., p. 23—25.

¹⁰ Тем более досадно, что в книге Г. Н. Бочарова «Прикладное искусство Новгорода Великого» (М., 1969) воспроизведенные детали (вкладка к стр. 36 и илл. 23) ошибочно приписаны окладу «Петра и Павла», тогда как они относятся к окладу «Корсунской Богоматери».

¹¹ Н. Е. Мнева, В. В. Филатов. Указ. соч., стр. 98.

¹² Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, табл. XXVI; А. G r a b a r. La précieuse croix de la Lavra Saint Athanase au Mont-Athos. — «Cahiers archéologiques», XIX, 1969, fig. 18—19.

¹³ G. M a t t h i a e. Le porte bronzee bizantine in Italia. Roma, 1971, tav. 1—3, 34, 36, 38, 40—41, 43, 45—48, 75—84, 86—112; M. E n g l i s h F r a z e r. Church Doors and the Gates of Paradise. — «Dumbarton Oaks Papers», XXVII, 1973, fig. 1—4, 10, 17, 20—21.

¹⁴ «Il tesoro di San Marco. Opera diretta da, H. Hahnloser», I. Firenze, 1965; «La Pala d'oro» tav. I — IV. XXIII — XXVII; A. G o l d s c h m i d t, K. W e i t z m a n n. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen, Bd. I. Berlin, 1930, Taf. LI, № 42—45; Bd. II. Berlin, 1934, Taf. LVIII — LIX, № 99; R. L a n g e. Die byzantinische Reliefkone. Recklinghausen, 1964, № 7, 25, 27.

¹⁵ A. G o l d s c h m i d t, K. W e i t z m a n n. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen, Bd. I; Bd. II, Taf. XXIX, XXXI, № 75a, 78b; A. В. Б а н к. Византийские серебряные изделия



Серебряный оклад иконы «Петр и Павел». XII век. НГМ

При всей близости произведений новгородского чеканного искусства византийским образцам, при несомненном знании местными мастерами подобных оригиналов, совокупность признаков, перечислять которые нет необходимости (отнюдь не только последовательное применение русских надписей), исключает возможность отнести эти оклады к числу собственно византийских произведений. Несмотря на это, спор, некогда возникший между Н. П. Кондаковым и Н. В. Покровским¹⁶, не исчерпан и поныне, как это явствует из недавнего замечания А. Грабара¹⁷.

Данный пример иллюстрирует процесс трансформации византийских образцов на местной почве, причем здесь речь идет не о воспроизведении (подобно тому, как грузинские мастера изготовляли золотую и бронзовую копии с византийского прототипа), а о значительной творческой переработке с использованием византийских элементов.

Иного рода факт можно наблюдать в оформлении небольшой золотой иконки «Богоматерь Элеуса», в свое время изданной Н. П. Лихачевым и привлечшей интерес В. Н. Лазарева¹⁸. Это произведение, поступившее в Эрмитаж из Русского музея, не имеет данных о своем первоначальном происхождении. Его датировка раннепалеологовским временем имеет ряд оснований; однако в декорировке памятника бросается в глаза нарушение его органичности. Под цветными камнями, заключенными в гнезда, можно разглядеть закрытые ими изображения: сверху «Уготованный престол», а на нижнем поле полуфигуру св. воина. Ю. Д. Аксептон писал о близости оправ этих камней русским памятникам XV века¹⁹. Таким образом, можно констатировать факт бытования иконки на Руси и ее приспособления к местным вкусам.

Византийский художественный металл времени восстановления империи после завоевания крестоносцами представляет интересный сплав, — лицевые изображения явственно отражают черты палеологовского стиля, хорошо известного по произведениям живописи²⁰. Одновременно на них появляются орнаментальные элементы, свидетельствующие о проникновении восточных влияний²¹. Уже Н. П. Кондаков обратил внимание на ближневосточный характер плетения²² и на выпуклые диски, так называемые «кабошоны», которые становятся излюбленным мотивом декорировки не только серебряных изделий, но и резьбы по дереву. Проведенные разыскания дают основания для предположения о том, что такие мотивы проникли в Византию из Средней Азии и Хорасана²³ (где они известны на бронзовых изделиях, украшенных серебром начиная с конца XII века).

Многу была высказана мысль о возможном участии ближневосточных мастеров в возрождении серебрodelия в Византии, в частности в Константинополе, после перерыва традиции в течение шести десятилетий XIII века. Ставшие популярными орнаментальные элементы известны по большому числу балканских памятников; они проникли несколько позднее и на Русь, в резьбу по дереву (царские врата, иконостасы, и др.)²⁵.

XI — XII вв. в собрании Эрмитажа, рис. 4, 7, 9; А. В. Банк. Опыт классификации византийских серебряных изделий X — XII вв., рис. 4.

¹⁶ И. Толстой, Н. Кондаков. Русские древности, вып. 6. СПб., 1899, стр. 154—156; Н. В. Покровский. Древняя Софийская ризница в Новгороде. М., 1914, стр. 84—86.

¹⁷ «Il tesoro di San Marco», II. — «Il tesoro e il museo». Firenze, 1971, p. 25, tav. XXXV; A. Grabar. Les revêtements..., p. 23—25.

¹⁸ См. литературу А. В. Банк. Черты палеологовского стиля в византийском художественном металле. — «Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа». М., 1973, стр. 156—157, стр. 162, прим. 3.

¹⁹ Ю. Д. Аксептон. «Дорогие камни» в древней Руси. Автореферат дисс. М., 1974, стр. 12—13.

²⁰ Sv. Radović. Op. cit., S. 237—241; А. В. Банк. Черты палеологовского стиля в византийском художественном металле, стр. 156—163.

²¹ Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне, стр. 113.

²² А. В. Банк. Новые черты в византийском прикладном искусстве XIV — XV веков. — «Моравска школа и њено доба». Београд, 1972, стр. 55—58.

²³ И. И. Плешанова. Два памятника древнерусской резьбы по дереву в собрании Русского музея. — «Сообщения Гос. Русского музея», X. Л., 1974, стр. 107—114.



Серебряный оклад иконы «Богоматерь Корсунская». XII век. НГМ



Деталь золотого оклада «Владимирской Богоматери». XV век, ГОП

Требует дополнительного исследования вопрос о месте изготовления золотого оклада «Владимирской Богоматери». М. М. Постникова-Лосева убедительно доказала, что его орнаментация, судя по техническим приемам, отличающимся от русской скани и близким византийской ленточной перегордчатой эмали, указывает на византийское, а не русское происхождение оклада²⁴. К сожалению, в последующих изданиях научно-популярного характера оклад по-прежнему приписывается безоговорочно русским мастерам²⁵ без внесения каких-либо новых аргументов.

Место происхождения этого выдающегося памятника остается неуточненным. Характер передачи праздничных сцп (при наличии греческих надписей) имеет некоторые особенности, выпадающие из норм константинопольского искусства. Изготовление огромного оклада из золота вряд ли возможно в Византии в период упадка. Более правомерно предположить работу византийского мастера или разных мастеров — чеканщика и филигранщика — на территории Руси. Хочу лишь остановиться на происхождении отдельных элементов орнаментации этого сложного памятника (стр. 80).

М. М. Постникова-Лосева правильно указала на некоторые ее аналогии. Филигрань, очевидно достаточно распространенная в период, предшествующий 1204 году,

²⁴ М. М. Постникова-Лосева, Т. И. Протасьева. Лицевое Евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV века.—«Древнерусское искусство. XV — начало XVI века». М., 1962, стр. 164—172; А. G r a b a г. Op. cit., p. 70—72 (автор не исключает возможность изготовления оклада в Москве).

²⁵ М. А. Ильин. Декоративно-прикладное искусство.—«Очерки русской культуры XII — XV веков», 2. Духовная культура. М., 1970, стр. 164—172; А. Н. Свирин. Ювелирное искусство древней Руси. М., 1972, стр. 78—81.

известна по довольно значительному числу византийских памятников XIV века. Некоторые из них почти тождественны по элементам орнаментации. Ряд афонских окладов, гонуэзский оклад «Спаса Нерукотворного», оклад «Богоматери Одигитрии» из собора Павла в Льеже и некоторые другие сближает характер филигранны: два-три ряда кружков, внутри которых заключены три сердцевиные фигуры. Во времена Н. П. Кондакова была тенденция датировать один из этих предметов (оклад мозаичной иконы Иоанна Богослова) XII веком²⁷. Ныне эта дата справедливо отвергнута М. Хадзидакисом и оклад (исключая эмалевые медальоны) отнесен к концу XIII — началу XIV века²⁸. На большинстве произведений этой группы имеются элементы плетения (трех-или четырехчастных фигур), которые входят в состав убранства оклада «Владимирской Богоматери».

Как заметила М. М. Постникова-Лосева,²⁹ эти же детали имеются и на ларце, хранящемся в сокровищнице Трирского собора (стр. 82). Этот ларец обычно датируется XIII веком; его определяют то как собственно византийский, то, что более вероятно, как сирийский образец ювелирного искусства эпохи крестовых походов. Судя по фотографиям, не только элементы декорировки, но и технические особенности сближают этот памятник с окладом «Владимирской Богоматери»: характерна, в частности, рубчатая поверхность филигранны, присущая также³⁰ реликварию кардинала Виссариона, хранящемуся в Музее Академии в Венеции. Возможно аналогичного, т. е. сирийского происхождения, небольшой серебряный крест, хранящийся³¹ в Гос. Эрмитаже, приобретенный в свое время на «армянском базаре» в Тбилиси. Он украшен декоративными мотивами в технике, имитирующей филигрань, среди которых имеются близкие окладу «Владимирской Богоматери».

За последние годы в пауку вошел еще дополнительный материал, подтверждающий время интересующих нас деталей, но не упрощающий проблему места их появления. Имеется в виду группа скромных по своему убранству рукописей, происходящих из Синайского монастыря св. Екатерины и изданных К. Вейцманом³². Важно подчеркнуть, что орнаментальные элементы, входящие в состав убранства византийских памятников XIV века и имеющиеся на фотпевском окладе, здесь украшают рукописи, точно датированные концом XIII — началом XIV века, временем, когда, как отмечает К. Вейцман, Синай потерял связь с Константинополем. В эту группу рукописей входят не только греческие, но и сирийские и арабские. К. Вейцман убедительно считает их исполненными в пределах монастырской общины на Синае. По-видимому, и в данном случае можно говорить о проникновении сюда восточных, возможно сирийских воздействий³³.

²⁰ А. В. Банк. Новые черты в византийском прикладном искусстве XIV — XV веков, стр. 54—55, рис. 5—6.

²⁷ Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне, стр. 109, 114—116, табл. XXXIV.

²⁸ M. Ghadzikis. Une icone en mosaïque de Lavra.— «Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik», Bd. 21. Wien, 1972, p. 79—81.

²⁹ М. М. Постникова-Лосева. Указ. соч., стр. 170; А. Спицын. К вопросу о Мономаховой шапке.— «Записки Отделения русской и славянской археологии имп. Русского археологического общества», т. VIII, вып. 1. СПб., 1906, стр. 182—184, рис. 72—74; N. Irgen. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Der Dom zu Trier. Dusseldorf, 1931, S. 324—325; A. Grabar. Op. cit., fig. 107.

³⁰ A. Pasini. Il tesoro di San Marco in Venezia. Venezia, 1885, App. 2, tav. 1; G. Fogolari. La teca del Bessarione e la croce di San Teodoro di Venezia.— «Dedalo», fasc. 3. anno III. Milano—Roma, 1922, p. 139—154.

³¹ А. В. Банк. Серебряный крест из бывшего Музея Штиглица.— «Сообщения Гос. Эрмитажа» XXXVIII. Л., 1973, стр. 60—61, 76.

³² K. Weitzmann. Illustrated Manuscripts at St. Catherine's Monastery of Mount Sinai. St. John's University Press, 1973.

³³ См. также: K. Weitzmann. Islamische und koptische Einflüsse in einer Sinai-Handschrift des Johannes Klimakus.— «Aus der Welt des islamischen Kunst». Festschrift für Ernst Kihnel. SS, 297—316.



Серебряный позолоченный ларец. XIII век. Сокровищница собора в Трире

Возвращаясь к вопросу о филиграні, украшающей фотиевский оклад, хочу напомнить о том, что в некоторых отношениях она может быть сближена и с первоначальным убранством «шапки Мономаха», проблема происхождения которой остается дискуссионной. Любопытно, что некоторые исследователи обратили внимание на ее родственные черты с ларцом из Трира³⁴.

Если «шапка Мономаха» — памятник, бытовавший в России, но, по-видимому, исполненный нерусскими мастерами, то следует подчеркнуть, что декоративные детали, ставшие популярными в Византии палеологовского времени, были быстро освоены не только балканскими славянами, но и на Руси. Уже и сейчас можно указать на отдельные памятники, украшенные «кабошонами» (с несколько видоизмененным по сравнению с византийскими прототипами плетением)³⁵ или с отмеченным на окладе «Владимирской Богоматери» плетением³⁶.

Приведенные примеры взаимопроникновения приемов искусства ряда стран — Византии, древней Руси и стран Ближнего Востока — необходимо дополнить более глубоким исследованием художественного металла, в частности на Балканах.

~ N. I r s c h. Op. cit., S. 325.

³⁵ Например, В. Н. Л а з а р е в. Феофан Грек и его школа. М., 1961, табл. 112.

³⁶ «Les icônes dans les collections suisses». Introduction de M. Cbatzidakis et V. Djuric. Geneve, Musee Rach, 1968, N 167.

ДРЕВНЕРУССКИЕ КРАСНОФОННЫЕ ИКОНЫ

©

Н. В. ПЕРЦЕВ



РЕДИ известных произведений древнерусской живописи имеется значительная группа «краснофонных икон», т. е. изображений с одноцветной киноварной плоскостью фона (по-иконописному—«света»).

В эту группу входят ставшие знаменитыми иконы «Еван, Георгии и Власий» (ГРМ.), «Чудо Георгия» из Пашей (ГРМ), «Илья пророк» из собрания Остроухова (ГТГ) и ряд произведений, еще не имеющих широкой известности.

Киноварный фон является весьма существенным моментом в художественном образе и общем колористическом строе этих произведений. Яркий, пламенеющий алый, всегда чистый цвет фона несет в себе большую функциональную роль, объединяет и подчиняет всю, иногда сложную, цветовую палитру иконы и создает праздничную, мажорную гармонию.

Цвет и тональность фона являются конкретными датирующими и атрибуционными признаками. Фон, исполненный золотом, серебром, оловом или локальными красками разных оттенков, выявляет принадлежность произведений к определенным категориям. Например, фон, раскрытый разбельной охрой, свидетельствует о XIV—XVI веках; золото фона — о парадном, официальном предназначении иконы в торжественном интерьере и т. д. Не меньшую роль в этом смысле играет яркий, алый цвет фона средневековых икон.

В древней иконе живописные приемы при исполнении лица, одежды, стаффажа обычно не зависели от цвета фона. Например, трактовка лица пророка Ильи и его одежды на новгородской иконе XV века будет однозначна как на киноварном, так и на золотом фоне. Это придает еще большую роль фону, так как именно благодаря ему образуется неповторимый характер живописного произведения, вызывающий особое зрительное впечатление.

Несколько слов о самой краске.

По химическому составу киноварь является кристаллической сернистой ртутью. Краска эта известна с глубокой древности. Русские средневековые живописцы пользовались как привозной, так и отечественной киноварью природного и искусственного происхождения, которые между собой почти не отличались. В нашей стране несколько рудных ртутных месторождений, особенно значительное — на станции Никитовка (Украинская ССР). Чистая киноварь имеет много цветовых и тональных оттенков, обусловленных не разницей в химическом составе, а явлениями физическими,

преимущественно дисперсностью¹. По сообщению В. А. Шавинского, киноварь в XVII₂ веке принадлежала к дешевым краскам. Она стоила всего «две деньги за золотник».

Перечислим основные типичные живописные приемы и особенности икон с киноварными фонами.

Подписи на красном фоне икон исполняются белилами.

При киноварном фоне поля сохраняются белыми (XIII—XIV века) или раскрываются желтыми лимонными красками и разбельной охрой.

Золото в совмещении с киноварью фона применялось в редких случаях только для нимбов. Обычное применение золота, а также серебра или олова исключалось. Несовместимость золота с киноварным фоном прослеживается во всех раскрытых произведениях за небольшим исключением (иконы ростово-суздальской школы). Моделировка ассистом, имитирующая золотые плоскости одежды и деталей архитектуры, также исполнялась не золотом, а разбельной охрой. Вряд ли это всегда было продиктовано соображениями, вызванными недостатком драгоценного металла. Здесь, вероятно, в большей степени влияли эстетические нормы.

В житийных иконах с киноварным фоном средника, фоны клейм не повторяют киноварь средника, а исполняются белилами, разбельной охрой или другим цветом.

При киноварных фонах использование киновари в изображениях одежды или архитектурном стаффаже ограничено и составляет исключение.

К настоящему времени выявлено, раскрыто и хранится в собраниях музеев свыше 50 икон с красными (в основном киноварными) фонами. Из них наибольшее число в Гос. Русском музее (около 30), в Гос. Третьяковской галерее (свыше 15), Петропавловске (3) и одиночные произведения в Гос. Эрмитаже, в Музее П. Д. Корина, в музеях Архангельска, Вологды, Великого Устюга, Суздаля, Реклингсхаузена (ФРГ). Значительная часть их (более половины) опубликована².

Не исключена возможность наличия краснофонных икон среди еще не раскрытых произведений, находящихся в фондах музеев. Новые открытия икон с киноварными фонами в последнее время считались маловероятными. Но неожиданная находка и раскрытие в 1971 году иконы Богоматери с младенцем XV века в Пудоже (Музей изобразительных искусств Карельской АССР), фрагмента иконы Богоматери с младенцем и Ильи пророка в рост XV века в Музее изобразительных искусств Архангельска и, наконец, приобретение Гос. Русским музеем еще не раскрытой иконы «Свенской Богоматери» XIV (?) века заставляют изменить это представление.

Самым ранним косвенным свидетельством существования краснофонных икон являются фрески XI века Киевской Софии. На стенах и в арках нефов собора в разных местах сохранилось 30 фресковых краснофонных изображений святых, имитирующих как бы висящие на стенах иконы. Все святые изображены по пояс в обрамлении круглых или прямоугольных медальонов, с собственными и падающими тенями и ковчегом доски³. Данные изображения бесспорно говорят о бытовании на Руси в XI веке краснофонных икон. Наиболее древним сохранившимся станковым произведением является известная выносная икона «Богоматери Знамения» с Параскевой Пятницей на красном фоне на тыльной стороне, датируемая второй половиной XII века (из собрания П. Д. Корина).⁴ В. И. Антонова связывает ее происхождение с новгородским Звериным монастырем⁵.

¹ П. М. Лукьянов. Краски древней Руси.—«Природа», 1956, № 11; С. Ф. Беленький и И. В. Рискин. Химия и технология пигментов. Л., 1960, стр. 412—413.

² В. А. Шавинский. Очерки по истории техники живописи и технологии красок в древней Руси. М.—Л., 1935, стр. 93—95, 122.

³ В настоящей работе имеются в виду только иконы, хранящиеся в музейных собраниях.

⁴ Г. Н. Логвин. София Киевская. Киев, 1971, илл. 207, 208, 236.

⁵ В. И. Антонова. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966, стр. 25—28.

Иконы с киноварными фонами сохранились от всех последующих веков до середины XVI века. Позже неизвестно ни одного памятника этого круга. Датировка некоторых краснофонных икон еще условна и недостаточно аргументирована. Однако существующие данные позволяют убедиться в наличии значительной группы икон XIII века (около 10 вещей) и в преобладании икон, датируемых XIV—XV веками. Количества памятников до середины XVI века сводится к наименьшим (единичным) показателям. Учитывая вероятность прогрессирующей утраты древних икон по мере удлинения срока жизни памятников можно сделать вывод о постепенном спаде количества созданных икон в этот период и полном исчезновении к середине XVI века. Что было причиной исчезновения этих икон? Возможно, несовместимость эстетических норм приближающейся новой стилистической эпохи с уходящим искусством средневековья.

Происхождение вещей является одним из прямых источников атрибуции. В этом смысле краснофонные иконы вызывают затруднения. Почти все произведения, собранные в дореволюционное время, не имеют паспортных данных. Лишь частично известны имена их собирателей. Гораздо полнее сведения об иконах, приобретенных в наше время.

При знакомстве с глухими данными о происхождении, а точнее о месте находок краснофонных икон, обозначаются обширные Приладожские, Присвирские и Обонежские районы, т. е. в прошлом территория северо-восточных новгородских провинций. Почти все иконы с известным происхождением были обнаружены в небольших церквях и часовнях, отдаленных от крупных населенных пунктов. Только три памятника, а именно: упомянутая выносная икона с Параскевой Пятницей XII века (из Зверина монастыря в Новгороде), икона Николы XIII века из Духова монастыря в Новгороде (ГРМ) и икона «Богоматери Одигитрии» XIII₆ века из церкви Николы от Кож (построенной на месте монастыря) в Пскове (ГТГ)⁶ имеют указание на монастырское происхождение и составляют исключение. Вряд ли это обстоятельство можно считать случайным.

Многие памятники неизвестного происхождения по характерным материальным и живописным признакам также связаны с районами новгородских провинций. Видимо, Приладожье и Свирские районы надо связывать с бытованием и происхождением наибольшего числа находок. Это совпадает с наблюдением Ю. Н. Дмитриева, который отметил: «что же касается красных фонов, то такие фоны в XIV—XV веках распространялись в вещах, происходящих из новгородских провинций».

Вопрос о краснофонных иконах в других странах и у других народов остается за пределами настоящей статьи. Эта тема должна стать предметом специального исследования с привлечением большого, часто еще не опубликованного материала.

Не может быть сомнений в наличии краснофонных икон в искусстве Византии. Об этом говорят две византийские небольшие праздничные краснофонные иконы, датируемые концом XII века, из которых одна — фрагмент иконы «Преображения» в Гос. Эрмитаже, другая икона — «Воскрешение Лазаря» в частном собрании в Афинах. Оба произведения написаны несколько примитивно, в колорите, основанном на совмещении киновари с ультрамарином, что было чуждо русской иконе.

⁶ В. И. Антонова, Н. Е. Мневая. Каталог древнерусской живописи [ГТГ], т. I. М., 1963, стр. 181.

⁷ В 1930-е годы Охрана памятников Ленинградской обл. (в то время в нее входили Псковская, Новгородская и часть Вологодской области) занималась преимущественно учетом древних произведений живописи. Дабы не нарушать ансамблей — вывоз древних икон в Ленинград не рекомендовался. Несмотря на это, известный реставратор Ф. А. Калинин совместно с директором Лодейнопольского музея зарегистрировал и вывез в Лодейнопольский музей из ближайших часовен только краснофонных икон свыше десяти произведений. В 1941 году от зажигательной бомбы Лодейнопольский музей сгорел со всем содержимым.

⁹ Ю. Н. Дмитриев. Древнерусское искусство. Путеводитель. ГРМ. Л., 1940, стр. 24.
А. В. Банк. Византийское искусство. Л.—М., 1967, № 233; «Fruhe Ikonen (Sinai, Griechenland, Bulgarien, Yougoslawien)». Belgrad, 1972, № 37.

Упомянутые выше изображения икон в стенописи Киевской Софии также свидетельствуют о возможном бытовании на Руси византийских икон.

Известно о наличии краснофонных икон XV—XVI веков в искусстве Украины (Галиция?) и, в частности, о неопубликованных иконах в собрании Львовского музея, в церкви Драгобыча, в музеях Кракова и Сянок-Скансен (Польская Пар. Республика)¹⁰. Уже эти сведения дают представление о возможно широком распространении краснофонных икон на территории Западной Украины и позволяют сделать вывод о том, что краснофонные иконы не были одиноким явлением только на северо-западе древней Руси. Между тем именно северо-запад был той обширной областью, где развивалось искусство икон с красными фонами, в то время как на остальной территории — во Владимире, Суздале, в Поволжье и Москве — оно не было столь распространенным.

Существенный вопрос о стилистической принадлежности краснофонных икон к конкретным школам и «письмам» осложняется отсутствием достаточно определенных границ и рубежей этих школ и «писем». Стилистические нюансы новгородской живописи с большим многообразием творчества живописцев разных категорий и своеобразии провинциальных течений, рожденных под влиянием Новгорода, дает повод к субъективным толкованиями необоснованным выводам.

Необходимость уточнить стилистическую принадлежность краснофонных икон XIV—XV веков вынуждает отклонить мотивы, по которым Э. С. Смирнова в монографии «Живопись Обонежья» относит краснофонные произведения с явными признаками новгородского искусства в категорию местных северных писем¹¹. Игнорируя предостережение В. Н. Лазарева о том, что «было бы рискованным все иконы подобного типа (т. е. с более примитивным пониманием формы и менее изысканной колористической гаммой) считать не новгородскими, а провинциальными памятниками»¹², автор монографии в качестве доказательств работы местных художников использует чисто индивидуальный почерк живописца, ошибочно принимая его за типичные признаки школы. Иногда эти признаки убеждают в обратном, т. е. именно в новгородском происхождении памятников. К числу таких произведений относятся «Илья Пророк» XV века из Пяльмы¹³, «Никола и апостол Филипп» рубежа XIV—XV веков из Телятникова¹⁴, «Петр и Павел» XV века из Пяльмы¹⁵.

В практической работе до сих пор еще принято считать произведениями Новгорода только иконы высокого, классического мастерства, без всяких отклонений как в отношении образной сущности, так и в смысле живописных приемов и техники. Все, что нельзя отнести к этой классической категории, считается произведениями новгородских провинций или «северными письмами», которые противопоставляются новгородскому искусству.

Однако надо иметь в виду следующее:

¹⁰ Информация о наличии украинских краснофонных икон XV—XVI веков в собрании Львовского музея, в церкви гор. Драгобыча, в музеях Сянок Скансен и в Кракове (Польша) получена от Л. С. Миляевой, за что приношу ей большую благодарность.

¹¹ Э. С. Смирнова. Живопись Обонежья. М., 1967.

¹² В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, стр. 95.

¹³ Икона «Илья Пророк», XV век, из Пяльмы (Музей Кар. ССР) с сохранившимися фрагментами киноварного фона в монографии причислена к местным письмам ввиду отсутствия новгородской «темпераментности и смелости», наличия сложной мягкой живописи, а в образе Ильи «простодушный, скуластый и косматый старик, который свидетельствует о связи мастера с весьма простонародной художественной средой» (см. Э. С. Смирнова. Указ. соч., стр. 30—32).

¹⁴ Икона «Никола и апостол Филипп», конец XIV — начало XV века, изд. Телятниково (ИТ, инв. № 024078) имеет обоснование принадлежности к местным письмам такого же характера (см. там же, стр. 32—33).

¹⁵ Икона «Петр и Павел», XV век, из Пяльмы (Музей Кар. ССР) исключена из новгородского искусства. Мотивы: фигуры апостолов «приземистые и плечистые с большими руками, с острым взглядом резких черных зрачков. Античные хитоны и гиматии кажутся длинными развевающимися рубашками. Художник пренебрег точной передачей классических драпировок» (см. там же, стр. 49).

Как отмечалось в литературе¹⁶, наряду с «владычной» иконописной мастерской (при метрополичьем дворе) в Новгороде и в крупных монастырях были другие мастерские, с разным профессиональным уровнем работающих живописцев. Естественно, здесь создавались произведения различного художественного достоинства, отражавшие воззрения и вкусы как феодальных, так и демократических слоев населения. Однако само существование живописных мастерских в новгородских провинциях с широким масштабом их деятельности до XVI века является пока проблематичным и документально не подтверждается.

Существенное значение имел экспорт разных по уровню художественных произведений из Новгорода в провинцию. Однако этот экспорт был ограничен вследствие больших расстояний, плохих дорог и трудностей перевозок. В большой степени существовала миграция, так сказать «гастроли» мастеров, так как практически работа живописцев на месте более оправдана и рациональна, чем изготовление иконостасов в далекой стационарной мастерской с последующей доставкой на место. Живописцы всех статей, в том числе Феофан Грек и Дионисий, были вовлечены в эту систему иногородних работ.

И в то время (т. е. до XVI века) на Севере, возможно, были местные иконописные мастерские, но об их существовании нет никаких прямых или косвенных свидетельств. Поэтому вопрос о живописи новгородских провинций далеко не ясен, и весь фонд ранних произведений живописи на Севере остается своего рода загадкой. Вряд ли есть основание относить икону, написанную повгородским живописцем для северного погоста, в категорию произведений местных писем, также как недопустимо причисление Дионисия — автора икон и фресок Ферапонтова — к мастерам искусства Севера.

Различный характер и уровень художественной культуры авторов краснофонных икон predetermined большое многообразие живописных форм и средств художественного выражения. Диапазон различий в передаче образной сущности произведений особенно велик в ранние столетия, до того, как новгородское искусство достигло своих классических вершин в конце XIV — начале XV века. Это многообразие иллюстрируют такие близкие по времени новгородские краснофонные иконы, как покоряющий своей примитивностью «Георгий», в житии, начало XIV века (из собр. Погодина, ГРМ), героический «Георгий» из Пашского района, вторая половина XIV века (ГРМ) и изысканный «Апостол Фома», вторая половина XIV века (ГРМ).

Несмотря на большой диапазон художественных уровней и характера произведений, отсутствие атрибуции вынуждает все ранние краснофонные произведения, стилистически близкие к Новгороду, объединять общим понятием «новгородское искусство». В местном искусстве Севера длительное время в той или иной форме проявляются черты новгородского искусства. Поэтому до новых более аргументированных атрибуций в местные северные письма следовало бы относить лишь произведения, лишенные типичных признаков новгородской (или иной) школы и наделенные вполне определенными своеобразными чертами искусства Севера.

В результате далеко не окончательной систематизации русских краснофонных икон складывается убеждение о доминирующем преобладании в них новгородского искусства. Немногочисленные краснофонные иконы северных писем, а тем более псковской и ростово-суздальской школы не имели широкого распространения. Только известная икона «Богоматерь Одигитрия» XV века из церкви Николы от Кож (ГТГ), икона Николы из Виделибья, начало XIII или начало XIV века (ГРМ) и семь небольших икон «Деисуса», XIV век, из собрания Лихачева (ГРМ) говорят о краснофонных иконах Пскова.

¹⁶ В. К. Л а у р и н а. Станковая живопись Новгорода Великого конца XIII — 70 годов XIV веков. Автореферат дисс., 1954, стр. 15—17; она же. Об одной группе новгородских провинциальных царских врат.—«Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода». М., 1968, стр. 172-176.

Три иконы Николы ростово-суздальской школы несколько нарушают общую концепцию, построенную на убеждении в новгородской принадлежности краснофонных икон. Возможно, они являются реминисценцией новгородского искусства.

В тематике краснофонных икон преобладают популярные в народе Никола (20 изображений), меньше изображений Богоматери (9), пророка Ильи (5) и Георгия (5). Среди святых — только одно изображение представителя черного духовенства — на иконе «Еван, Георгий и Власий» (ГРМ).

По существующим сведениям, краснофонные иконы использовались преимущественно в церквях и часовнях на селе, вдали от официальной ритуальной обстановки. Они были рассчитаны на приближенное обозрение в интерьерах на небольшой высоте. Единственный краснофонный псковский семифигурный «Деисус», вероятно, находился в иконостасе на небольшой высоте (порядка 2 м) в деревенской церкви.

О неофициальном непарадном характере краснофонных икон говорит также древняя выносная икона XII века из собрания П. Д. Корина, на лицевой (поклонной) стороне которой имеется изображение «Богоматери Знамения» на золотом фоне, а на тыльной, как бы за кулисами — краснофонная Параскева.

В анализе краснофонных икон «Еван, Георгий и Власий» (ГРМ) и «Спас на престоле» (ГТГ) Н. Г. Порфиридов отмечает, что они «относятся к произведениям новгородской школы и именно того ее направления, которое определяется как наиболее самобытное и народное». Это определение следует дополнить тем, что ярко выраженный народный характер имеют не только две указанные иконы, но и все вообще русские краснофонные иконы.

Роль красного цвета в русском народном искусстве общеизвестна. Красный цвет был символом прекрасного, знаком солнца, добра, света. О народной любви к красному цвету и отношению к нему как средству украшения свидетельствуют интересные описи внутреннего убранства церквей в погостах Вологодского края в XVII веке. Так, например, в писцовой книге Кокшенской четверти Важского уезда с датой 1685 год по Усть-Кулудьской волости значится погост, «а на погосте храм Варламия Хутынского Чюдотворца», а в нем «по правую сторону царских дверей местные иконы... образ... Федора Стратилата, кругом того образа по полям обложено кумачом красным; образ Варлама Хутынского Чюдотворца, кругом того образа по полям же крашениною красною...; у архангела Гавриила... кругом того образа по полям обложено кумачем красным; образ пречистой Богородицы Одегитрии, кругом того образа по полям обложено кумачем красным»¹⁸.

Подобных записей много. Вероятно, здесь идет речь о ныне забытом приеме украшения икон местного ряда кумачом или красной крашениной. Но красный цвет — это не только средство украшения. В нем заложен символический смысл, идея доброго начала. Отголоски этой древней традиции сохранились в народном искусстве вплоть до XIX—XX веков.

Приведенные предварительные сведения о краснофонных иконах помогают раскрыть существо этой группы произведений средневековой живописи, с которой связаны наши историко-познавательные и эстетические интересы. Краснофонные иконы отражают народную любовь к прекрасному и стремление к яркому праздничному украшению жизни, скованной средневековым мировоззрением. Они были близки сельскому населению, отдаленному от больших центров с их официальным укладом. Специфическая декоративность произведений придавала им камерный характер, созвучный интерьерам малых архитектурных сооружений. Вполне вероятно, что в особом развитии краснофонных икон проявился демократический характер культуры древнего Новгорода и ее глубокие народные традиции.

¹⁷ Н. Г. Порфиридов. Два произведения новгородской станковой живописи XIII века. — «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода». М., 1968, стр. 141.

¹⁸ ГПБ, ф. 550, № IV. 630, лл. 410, 410 об. Благодарю М. И. Мильчик за сообщение о данных записях.

ПЕРЕЧЕНЬ ДРЕВНЕРУССКИХ КРАСНОФОННЫХ ИКОН В СОБРАНИЯХ МУЗЕЕВ СССР

1. «Параскева Пятница» на тыльной стороне выносной иконы «Богоматерь Знамение». XII век. 78 X 66. Музей П. Д. Корина.
2. «Еван, Георгий, Власий». XIII век. 109 X 67. ГРМ, инв. № 2774.
3. «Спас на престоле», с избранными святыми на полях. XIII век. 106 X 73. ГТГ, инв. № 22938. (Каталог ГТГ*, № 14).
4. Царские врата из с. Кривого. XIII век. 137 X 35; 139 X 32. ГТГ, инв. № 12876, 12877. (Каталог ГТГ, № 15).
5. «Богоматерь Свенская». XIII — XIV века (?). ГРМ, акт. № 4045.
6. «Никола», поясной, с житием в двенадцати клеймах из с. Любони. XIII век. 139 X 98. ГРМ, вх 47686.
7. «Афанасий и Павел» в клеймах на полях иконы «Никола» из Духова монастыря. XIII век. 67 X 52,5. ГРМ, инв. № 2778.
8. «Никола», поясной из с. Передки Боровичского района. XIII век. 108 X 80. ГЭ, инв. № И-598.
9. «Богоматерь Одигитрия» из церкви Николы от Кож в Пскове. XIII век. 130 X 102. ГТГ, инв. № 28746 (Каталог ГТГ, № 139).
10. «Никола», поясной, с житием в четырнадцати клеймах из Виделибья. 1337 год (?). 101 X 77. ГРМ, вх 37468.
11. «Чудо Георгия», с житием в четырнадцати клеймах (из собрания Погодина). Начало XIV века. 86 X 63, ГРМ, инв. № 2118.
12. «Никола Зарайский и апостол Филипп». XIV век. 51 X 42. ГТГ, Др. 71 (Каталог ГТГ, № 17).
13. «Богоматерь Петровская» (из собрания Рябушинского). XIV век. 23 X 17. ГТГ, инв. № 12858. (Каталог ГТГ, № 20).
14. «Никола», поясной (из Антиквариата). Конец XIV века. 71 X 56. ГТГ, инв. № 22297 (Каталог ГТГ, № 32).
15. «Никола», оплечный, с «Деисусом» и избранными святыми (Илья пророк, Георгий, неизвестный святитель и Дмитрий Солунский, Афанасий, Мина воин, Никита воин, Варвара, Параскева Пятница, «Деисус» из пяти фигур). Конец XIV века. 37 X 29. ГТГ, инв. № 15047 (Каталог ГТГ, № 31).
16. Складень трехстворчатый, с избранными святыми (Никола, Власий, Флор и Анастасия). Конец XIV — начало XV века. 24 X 17. ГТГ, Др. 58 (Каталог ГТГ, № 35).
17. «Илья пророк», поясной из с. Ракулы Архангельской обл. XIV — XV века. 43 X 35, ГТГ, инв. № 17298 (Каталог ГТГ, № 36).
18. Крест запрестольный двухсторонний, с круглыми клеймами поясных фигур. XIV — XV века. 145 X 66. ГТГ, инв. № 14455 (Каталог ГТГ, № 37).
19. «Илья пророк», поясной (из собрания Остроухова). XV век. 75 X 57. ГТГ, инв. № 12007.
20. «Апостол Фома», поясной (из собрания Н. П. Лихачева). XIV век. 53 X 39. ГРМ, инв. № 2064.
21. Шесть житийных клейм иконы «Никола», поясной (из собрания Репникова). XIV век. 84 X 65, ГРМ, инв. № 2119.
22. «Илья пророк», поясной, из с. Пяльма. Конец XIV века. 53 X 35. Петрозаводск, Музей изобразительных искусств Карельской АССР, инв. № И-312.
- 23—29. Чин деисусный, поясной, из семи икон: Спас, Богоматерь, Иоанн Предтеча, архангел Михаил, архангел Гавриил, Апостол Павел и Апостол Петр (из собрания Н. П. Лихачева). XIV век. Икона Спаса. 33,5 X 25,5. Остальные имеют близкие размеры. ГРМ, инв. №№ 1629, 1630, 1631, 1632, 1633, 1635.
30. «Никола», в рост, с житием в шестнадцати клеймах из Озерово. XIV век. 107 X 75. ГРМ, инв. № 3032.
31. «Богоматерь с младенцем и Власий», в рост. XV век. 54 X 42. ГРМ, инв. № 2063.
32. «Чудо Георгия о змие», из с. Манихино Пашского р-на. XV век. 58 X 41,5. ГРМ, инв. № 2123.
33. «Богоматерь Одигитрия», из Пудожского района. XV век. 65 X 50. Петрозаводск, Музей изобразительных искусств Карельской АССР (вывезена в 1971 г.).

* Здесь и далее в перечне имеется в виду издание: В. И. Антонова, Н. Е. Мнев а. Каталог древнерусской живописи [ГТГ], т. I, И. М., 1963.

34. Средняя часть триптиха «Богоматерь Знамение» и «Илья пророк», «Никола», «Иоанн Предтеча», из Вегоруксы. XV век. 27 X 24,5, ГРМ, инв. № 2901.
35. «Петр и Павел», в рост, из Пяльмы. XV век. 52 X 32. Петрозаводск. Музей изобразительных искусств Карельской АССР, инв. № И-313.
36. «Никола», поясной (оборот выносной иконы), из Пирозера. XV век. 61X44. ГРМ, инв. № 2090.
37. «Богоматерь и Илья пророк», в рост, фрагмент иконы. XV век. Архангельский музей изобразительных искусств.
38. «Архиепископы Кирилл и Афанасий», в рост. XV век. 71 X 53. ГРМ, инв. № 2068.
39. «Никола Зарайский», с житием в шестнадцати клеймах. XIV — XV века. 119 X 77. ГТГ, № 14193 (Каталог ГТГ, № 177).
40. «Никола», с «Деисусом» и избранными святыми на полях; по сторонам Нерукотворного Спаса — Иоанн Предтеча, архангел Гавриил, Богоматерь, архангел Михаил, апостол Петр, апостол Павел... святитель Василий Великий, Григорий Богослов, мученик Дмитрий, Георгий, Параскева, Екатерина, Иулиан. Евстафий и неизвестная мученица (из Ростовского музея). XV век. 74 X 54. Др. 50 (Каталог ГТГ, № 178).
41. «Никола Зарайский», с житием в четырнадцати клеймах (фон бледно-красный). XIV век. 102 X 77. ГТГ, инв. № 14554 (Каталог ГТГ, № 305).
42. «Воскресение — Сошествие во ад», с избранными святыми. XIV век. 72 X 68. ГТГ, инв. № 13476. (Каталог ГТГ, № 307).
43. «Никола», поясной, с поясным «Деисусом» и избранными святыми: Илья пророк, Василий, Афанасий, Власий, Дмитрий, Егорий, Козма, Дамиян, Прокофей, Пятница, Екатерина, Варвара. XV век. 38 X 29. ГТГ, инв. № 14568 (Каталог ГТГ, № 318).
44. «Никола Зарайский». XV век. 62 X 44. ГТГ, инв. № 22301 (из Антиквариата) (Каталог ГТГ, № 316).
45. Складень трехстворчатый, с избранными святыми: Никола, Власий, Флор, Анастасия (из ГРМ в 1934 г.). XIV—XV века. 24 X 17, ГТГ, Др 58 (Каталог ГТГ, № 35).
46. «Никола», в житии, в четырнадцати клеймах. XV век. 107 X 77. Вологодский обл. краеведческий музей. ВОКМ, 7849.
47. «Деисус», семифигурный, в рост, из д. Есино (фон бледно-красный). Начало XVI века. 49 X 181. Петрозаводск, Музей изобразительных искусств Карельской АССР, И-184.
48. «Никола», оплечный, с «Деисусом» и избранными святыми на полях из д. Есино. Начало XVI века. 88 X 62,5. ГРМ, инв. № 2911.
49. «Никола», оплечный, вокруг средника «Деисуса»: архангел Михаил, Илья пророк, святитель Афанасий, Дмитрий Солунский, мученик Мина, Георгий на коне, мученик Никита, неизвестная мученица. XVI век. Владимиро-Суздальский музей-заповедник, инв. № В-411.
50. «Никола», в житии, в двенадцати клеймах. XVI век. 62 X 52. Велнко-Устюгский краеведческий музей, инв. № 8617/1-22.
51. Выносной крест, с круглыми клеймами, из Тихвина. XVI век. ГРМ, инв. № 2825.
52. «Чудо Георгия о змие», из Шатогорки. XVI век. 33 X 30. ГРМ, инв. № 3042.
53. «Иоанн Златоуст», в рост, из Княжострова. XVI век. 69 X 49. Архангельский областной музей изобразительного искусства, инв. № 178.
54. Круглое клеймо выносного креста «Иоанн Предтеча», на обороте «Егорей». XV век. ГРМ, инв. № 220.
55. «Богоматерь Одигитрия», с избранными святыми вокруг средника. 1565 год. 76 X 54. ГРМ, инв. № 1224.
56. «Дмитрий Солунский», в рост. XV век. ФРГ, Музей Реклингсхаузен.

П р и м е ч а н и я :

Некоторые краснофонные иконы не вошли в перечень ввиду сомнений в подлинности самих произведений или их существенных деталей.

В связи с существенными расхождениями в датировке многих произведений и наличием неаргументированных определений в настоящем перечне приведены условно принятые даты без уточнений.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ И АНСАМБЛИ В МИНИАТЮРАХ ХЛУДОВСКОЙ (РУССКОЙ) ПСАЛТИРИ

Н. Н. РОЗОВ



ВЕДЕНИЯ о музыкальности славянских народов восходят к глубокой древности, хотя самые ранние носят полулегендарный характер. Например, византийский историк VII века Феофилакт Симокатта сообщает, как во время войны были захвачены три безоружных славянина с музыкальными инструментами. На недоуменный вопрос византийского императора якобы последовал такой ответ: «Кифары они носят потому, что не привыкли облекать свои тела в железное оружие — их страна не знает железа, и потому мирно, и без мятежей проходит у них жизнь, что они играют на лирах, ибо не обучены трубить в трубы [боевые? — *Н. Р.*] Тем, для кого война является вещью неведомой, естественно, говорили они, более усиленно предаваться музыкальным занятиям»¹ Достоверным представляется свидетельство о том, что при дворе византийского императора были славянские музыканты. Вот как звучит оно в переводе двухсотлетней давности: «В день народных игр... должен был чиностроитель ... приказать славянам,² которые употреблены были при инструментальной мусике, чтоб пошли... на феатр»³.

В приведенных свидетельствах византийских источников не говорится, о каких именно «славянах» идет речь. Скорее всего это были представители какого-то придунайского племени «склавинов и антов — родственных славянских племен, говоривших на одном языке и имевших одни и те же обычаи»⁴. И гораздо труднее предположить, что речь идет о племенах, обитавших на территории нашей страны, о которых пишут арабские авторы.

¹ Феофилакт Симокатта. История. М., 1957, стр. 140. В Примечаниях (стр. 209) говорится «о сомнительной достоверности этого рассказа», которая неоднократно подчеркивалась комментаторами и исследователями данного источника, отмечаются «элементы некоторой идеализации славян», говорится о «резко противоположной характеристике» их, дающейся Прокопием Кесарийским, знаменитым византийским историком VI века. Кифары и лиры — греческие струнные (щипковые) инструменты, различающиеся между собою формой деки и числом струн.

² Буквальный перевод греческого слова; в наше время перевели бы «церемониймейстер».

³ И. М. Штриттер. Известия византийских историков, объясняющие российскую историю, т. I. СПб., 1770, стр. 126. Переводчик приводит выражение подлинника, соответствующее определению «инструментальной музыки»; в буквальном переводе получается: «дующие в инструменты», т. е. речь идет о духовых инструментах.

⁴ «История Византии», т. I. М., 1967, стр. 338.

Известный путешественник Ибн Фадлан, побывавший в 921 году у волжских болгар, описывая погребальный обряд «русов», отмечает, что умершему в могилу, где он находился несколько дней, пока готовилась пышная церемония кремации, поставили пищу, питье и «тунбур». В пространном комментарии приводятся многие значения этого слова, в том числе основное: «струнный инструмент с круглым ящиком и длинной ручкой для струн»⁵. В конце же этого описания находится одно из самых ранних свидетельств о существовании письменности на Руси: на холме, насыпанном над пеплом умершего, поставили «большую деревяжку... и написали на ней имя этого мужа и имя царя русов»⁶.

Таким образом, первые достоверные сведения по истории музыки по времени совпадают с первыми свидетельствами о древнейшей, дохристианской письменности у народов, населявших нашу страну. Так, с самого начала история музыки в России связывается с историей письменности и книги. Памятники письменности донесли до нас и древнейшие сведения о музицировании в Киевской Руси, и старейшие образцы музыкальной нотации, и изображения музыкантов с их инструментами.

С распространением христианства на Русь перешла — в составе богослужебных книг — и византийская хоровая музыка с *re* нотацией, хотя это и пытались было отрицать некоторые советские музыковеды. Древнейшая же дохристианская, вероятно, преимущественно инструментальная музыка (языческий религиозный культ скорее всего был не только «не книжным», но и «не певческим») сразу же попала в категорию «отреченной», преследуемой церковью. Однако в числе многочисленных пережитков язычества, долго еще сохранявшихся в быту всех слоев русского общества, сохранилась и инструментальная музыка. Об этом свидетельствуют не только фольклорные источники, главным образом былины, но и древнейшие памятники русской литературы.

Вот как, например, описывается в «Киево-Печерском патерике» инструментальное музицирование при дворе киевского князя — в «Житии Феодосия Печерского», написанном летописцем Нестором: «В един же от дньй шедшу к тому [к князю.— *Н. Р.*] блаженому [Феодосию.— *Н. Р.*] [...] и се вид многы играюще пред нимъ: овы гусленыя гласы испущающим, и ин мь мусикейскыя пискы гласящим, иныя же органныя, и тако вс м играющим и веселящимся, якоже обычай есть, пред князем. Блаженный же [...] с дая и долу зря попнкъ»⁷. В последней фразе — о Феодосии, опустившем голову, чтобы не видеть эту картину,—отражена отрицательная реакция монаха на светское музицирование: слишком распространены были в аскетической литературе поучения о «греховности» светских развлечений, в том числе и инструментальной музыки, а также рассказы о том, как «нечистая сила» именно с ее помощью смущала иноков. В том же «Киево-Печерском патерике», куда включен цитируемый источник, есть, например, рассказ о том, как келья затворника Исаакія, заживо замуравшего себя в пещере, заполнилась бесами и один из них приказал: «Възъм те соп ли и бубны и гусли и ударяйте, а Исакыйнамъ спляшетъ!»

⁵ «Путешествие Ибн Фадлана на Волгу». Перевод и комментарий под редакцией акад. И. Ю. Крачковского. М.—Л., 1939, стр. 81, 148.

⁶ Там же, стр. 83.

⁷ Например: В. М. Б е л я е в. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962, стр. 25, 28, 41 и др.. Возражая ему известный советский музыковед-палеограф М. В. Бражников пишет: «Мне, как русскому ученому, конечно, было бы чрезвычайно приятно во всеуслышание заявить и доказать, что все русское богослужебное пение вместе с его нотацией создано русскими... Однако... известные работы А. В. Преображенского убедительно доказали византийское происхождение знаменного распева и знаменной нотации (в своей основе древневизантийской) и утверждение противной точки зрения в настоящее время уже звучит антинаучно» (М. В. Б р а ж н и к о в. Русское церковное пение XII — XVIII веков.—«Musica Antiqua Europae Orientalis», I. Bydgoszcz, 1966, S. 457).

⁸ «Киево-печерский патерик». Ки'їв, 1931, стр. 68.

⁹ Там же, стр. 186. В истории русского искусства инструментальные ансамбли долго изображались иногда как «бесовское действо», о чем свидетельствуют такие памятники изобразительного искусства, как, например, икона XVII века «Нифонт в житии» из Пермской галереи. На одном ее

Нет нужды приводить еще подобные примеры из агиографической литературы, а также перечислять произведения отцов церкви, направленные против «мирских» развлечений, в том числе светской, инструментальной музыки, об этом достаточно часто пишут и не только в музыковедческой литературе. Важнее отметить, что в текстах церковных песнопений православного богослужения содержатся упоминания музыкальных инструментов. С ними иногда сравнивались прославляемые святые — чаще всего пророки, знаменитые ораторы или гимнографы, творившие «по вдохновению». Это современное выражение понималось в старину буквально, и отсюда появилось сравнение человека с музыкальным духовым инструментом.

«Гусли божия ты явися, строим рукою параклитовою», т. е. «святого духа», — так говорится, например, о пророке Иеремии в одном из старейших из сохранившихся русских памятников гимнографии — в Путятиной Минее XI века¹⁰. «Богодъхновенным органом имъ же к намъ духъ святыхъ глагола» и «златосъкованной трубой» называется в другой старейшей русской Минее, 1097 года, знаменитый церковный оратор Иоанн Златоуст¹¹. Даже сопель (в «Киево-Печерском Патерике» «бесовский» инструмент) попадает в словосочетании «богоизбранный сопль» — в Стихираре XII века¹². И подобных примеров можно было бы привести множество, но это не относится к теме предлагаемой статьи, так как Минеи, Стихирари и другие подобные книги не иллюстрировались.

С принятием христианства среди переведенных с греческого на славянские языки библейских книг особое место заняла Псалтирь — книга одновременно и богослужебная и «четья», получившая широкое распространение и вне богослужебного ритуала (существовали, например, специальные «гадательные Псалтири»). И именно Псалтирь стала одной из первых русских книг иллюстрироваться, а не украшаться лишь изображениями автора, орнаментированными заставками и инициалами, как это обычно делалось, например, в Евангелиях. Автором большинства псалмов считался царь Давид — пророк, гимнограф и музыкант. В греческих Псалтирях и подражавших им славянских Давид изображался обычно в качестве автора текста пишущим книгу, как евангелисты в Евангелиях. Так сделано, например, в знаменитой лицевой Киевской Псалтири 1397 года, восходящей к лучшим византийским образцам (пишущий Давид изображен на л. 1 об., лицом к началу текста)¹³, и в болгарской — так называемой Псалтири Томича того же XIV века, где писец Давид помещен в первую, роскошно орнаментированную заставку¹⁴. Однако в старейшей из сохранившихся русских лицевых Псалтирей — так называемой Хлудовской конца XIII века — царь Давид изображен в виде музыканта-инструменталиста, солистом среди ансамбля струнных и духовых инструментов. И на этой редчайшей миниатюре следует остановиться подробнее (ср. 95).

Прежде всего — о происхождении Хлудовской Псалтири. Уже ее первый исследователь, известный палеограф, архимандрит (впоследствии епископ угличский) Амфилохий (Сергиевский), отметил, что особенности графики и орфографии текста доказывают новгородское происхождение этой книги. Образцы для иллюстраций, по мнению Амфилохия, были византийские, но художник был русским и не знал гре-

клеиме изображен целый оркестр — трубач, барабанщик, лютник, волынный, валторнист. Музыканты одеты в европейские костюмы, у них черные крылья. Так отразилось на этой иконе восприятие инструментальной музыки, с одной стороны, как «бесовской», а с другой, как «латинской», еретической (см. «Пермская художественная галерея». Пермь, 1974, стр. 22).

¹⁰ ГПБ, Соф., № 202, л. 3. Слово «гусли», восходящее в славянских языках к общему со словом «гудеть» корню (А. Г. П р е о б р а ж е н с к и й. Этимологический словарь русского языка, т. I. М., 1959, стр. 171), обозначало в старину не только струнные инструменты.

¹¹ И. В. Я г и ч. Служебные Минеи за сентябрь, октябрь и ноябрь в церковнославянском переводе по русским рукописям 1095—1097 гг. СПб., 1886, стр. 363.

¹² ГПБ, Q п. I, № 15, л. 143 об.

¹³ Эта миниатюра воспроизведена не только в черно-белом варианте, как вся рукопись, но и в красках в факсимильном издании памятника: «Лицевая Псалтирь 1397 года». СПб., 1890.

¹⁴ М. В. Щ е п к и н а. Болгарская миниатюра XIV в. М., 1963, табл. 2.

ческого языка, что доказывается ошибками в надписях на иллюстрациях¹⁵. Амфилохий опубликовал текст, в данной Псалтири отсутствующий, который он считает источником ее миниатюры, изображающей музыкантов¹⁶. В этом тексте говорится, как в начале своего царствования Давид избрал «от всех племен Израиля 70 мужей» и четырех — «от племени левгитских», т. е. священнослужителей (они названы по именам). «Си же 4 начальници п сньмъ предъ священнемъ божиимъ стояху ноюще бога. Да единъ от них в кумбаль бьяше, а другый псалтирь, а другий в гусли, а инъ в перегудницу, а инъ в рожану трубу. В сих же посреди Давидъ стояше, стар й сый, держа в руку псалтирь»¹⁷.

Однако описываемая иллюстрация далеко не во всем соответствует приведенному тексту. Прежде всего Давид изображен хотя и старше всех по возрасту, но не с псалтирью — струнным щипковым инструментом¹⁸, а со смычковым, напоминающим скрипку, только с широким грифом, который держит не за гриф, а за верх деки, вцепившись в него пальцами. Во-вторых, справа от Давида, — и так же, как он, в золотом нимбе — нарисован его сын Соломон, о котором в указанном Амфилохием источнике ничего не говорится. Что же касается остальных музыкантов, то они разделены на четыре группы, но в этих группах нет прежде всего «начальников», играющих на названных инструментах.

Соломону, играющему — двумя руками, как на арфе — на овальном инструменте с большим сквозным отверстием вверху (такой же инструмент нарисован на л. 52 об. у Давида) аккомпанируют два трубача (один из них трубит в рог — «рожану трубу»), причем штрихами обозначен выходящий из раструбов воздух, и ударник (он бьет большой палкой в маленькую тарелку). В группе напротив, на переднем плане — крупная, такая же, как Соломон, — фигура музыканта, ударяющего одну об другую маленькие тарелки. За ним музыкант, играющий на большом продолговатом овальном (но с прямой верхней кромкой) щипковом инструменте, без прорезей, имеющих у инструментов в руках Давида и Соломона. Выше видна голова, держащая около подбородка тоненькую палочку (флейту?); похожий инструмент нарисован в Хлудовской Псалтири на л. 52 у одного из музыкантов, аккомпанирующих Давиду (другой — трубач).

Внизу, под «поземом», на котором стоят описанные фигуры, примерно в вдвое меньшем масштабе и очень компактно, «кучно», нарисованы еще две группы музыкантов, и в каждой из них на переднем плане не по одному, а по два исполнителя.

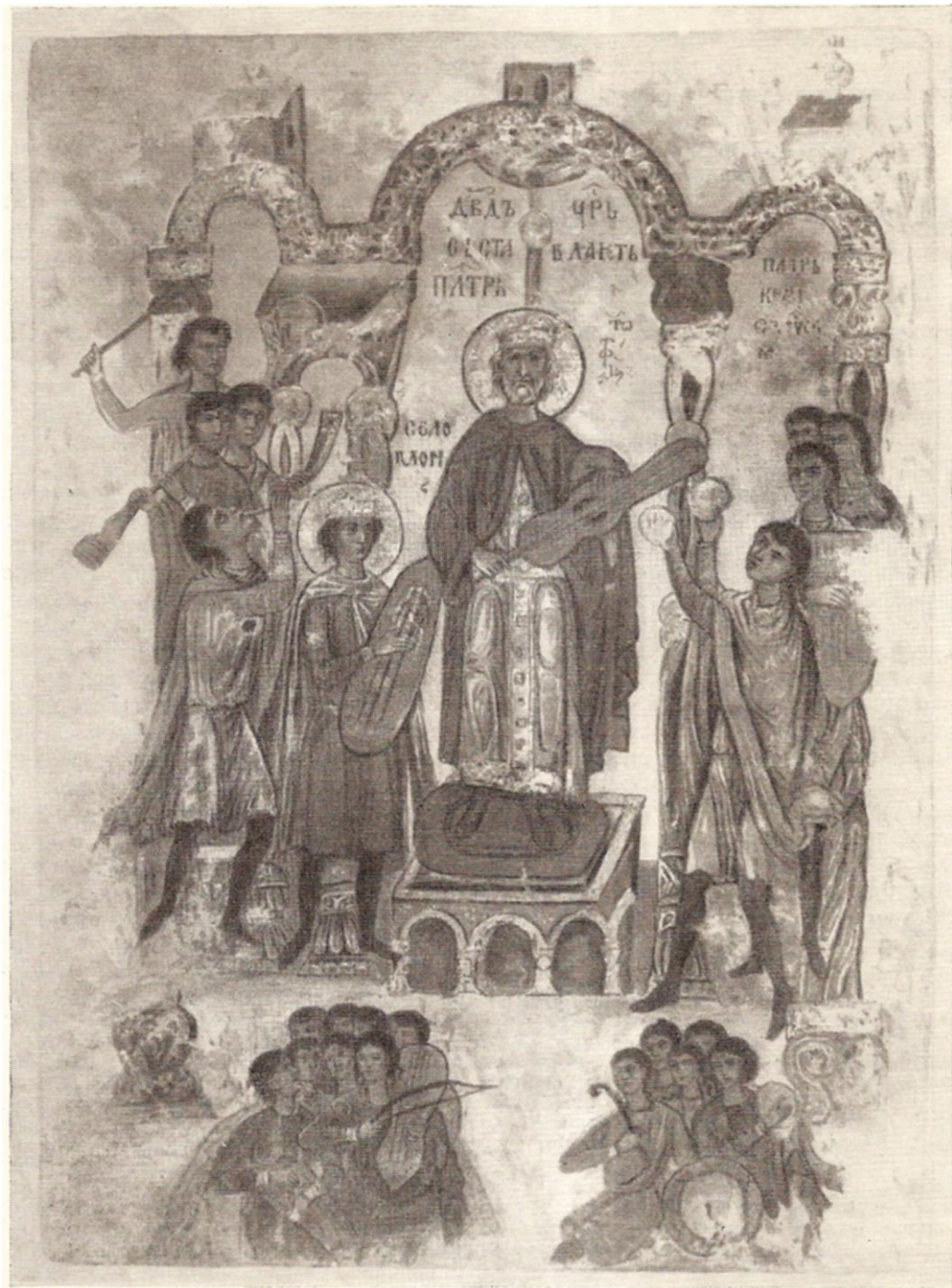
В группе справа (от зрителя) спереди сидят, опираясь на барабан, музыкант с палкой (конец у нее загнут) и, вероятно, волынщик: во рту у него маленькая трубка,

¹⁵ Амфилохий архим. О славянской Псалтири XIII — XIV вв. библиотеки А. И. Хлудова. — «Древности. Труды Московского археологического общества», т. 3. М., 1873, стр. 1—2. В современном описании исследователями отмечается «разительное сходство» письма и орнаментации этой книги с Псалтирью 1296 года. Сопоставление же с Евангелием 1270 года дает основание для «нижней» даты Хлудовской Псалтири. Поэтому можно предположить, что данная Псалтирь была написана между 1270 и 1296 годами (М. В. Щепкина, Т. Н. Протасьева, Л. М. Костюхина, В. С. Голышенко. Описание пергаментных рукописей Государственного Исторического музея, ч. 1. Русские рукописи. — «Археографический ежегодник за 1964 год». М., 1965, стр. 164).

¹⁶ Амфилохий. Указ. соч., стр. 6. Этот текст заимствован из сочинения Иосифа Флавия, еврейского историка I века н. э. Амфилохий приводит его в русском переводе XIV века с греческого, постоянно сопоставляя русские фразы с соответствующими греческими (по списку XV века).

¹⁷ В греческом тексте, соответствующем этой фразе, названы: «кинира» и «наула» — видоизмененные еврейские слова, обозначающие струнные инструменты, а также «тимпан» (барабан), «кимвал» (тарелки), псалтирь и «кератина» (рог, рожок). В русском тексте с ними сопоставимы: «кумбал»,¹⁸ «псалтирь», «гусли» и «рожана труба».

¹⁸ Таковой она изображена в той же Хлудовской Псалтири на л. 39: молодой Давид сидит с треугольными гуслиями — такими же, какие иногда рисовались в инициалах рукописных книг XIII — XIV вв. (см. их воспроизведение в статье: Н. Н. Розов. Еще раз об изображении скomorоха на фреске в Мелётове. К вопросу о связях монументальной живописи с миниатюрой и орнаментом. — «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова». М., 1968, стр. 89).



Миниатура Хлудовской Псалтири. XIII век. ГИМ, Хлуд., № 3, л. 1 об.

переходящая в шар, из которого выходит небольшой рог. Впереди левой группы — два исполнителя на струнных инструментах: один играет на продолговатом овальном щипковом инструменте, другой водит смычком, прижимая пальцами струны, по большому четырехструнному инструменту, напоминающему своей формой «восьмерку», который держит вертикально у плеча.

Предоставляя специалистам-инструментоведам попытаться более точно определить нарисованные на описанной миниатюре инструменты¹⁹, обратимся к поискам их изобразительных источников. Таковые, естественно, в первую очередь следует искать в греческих Псалтирях. Однако Амфилохий, хорошо знавший последние (им были изданы многочисленные палеографические альбомы по греческим и славянским рукописям), не приводит ни одной аналогии. И это не случайно: действительно в греческих Псалтирях, современных Хлудовской или старше ее (одна из последних находится в том же собрании), трудно подыскать если не источник, то хотя бы аналогии ко всей миниатюре старейшей русской лицевой Псалтири, и к изображенным на ней группам музыкантов, и к отдельным инструментам. Лишь недавно была опубликована миниатюра греческой Псалтири XI века — так называемой Бристольской (хранится в Британском музее в Лондоне), в²⁰ которой можно усмотреть некоторые, хотя и отдаленные, аналогии с Хлудовской.

На фронтисписе изображен Давид (фронтально, а не в повороте, как обычно изображали авторов) с книгой в руках, окруженный музыкантами. Из их инструментов можно рассмотреть один ударный — продолговатый цилиндр, названный в аннотации «тамбурином», и три струнных. Первый, названный комментатором «виолой», представляет собою трехструнный смычковый инструмент, немного напоминающий тот, что в Хлудовской в левой нижней группе. Другая «виола» была бы похожей на инструмент в руках Давида в Хлудовской Псалтири, и музыкант, как и Давид, лишь держит ее, не играет, если бы ее гриф не был на конце раздвоен. Третий исполнитель на струнных инструментах изображен с четырехугольной «лютней», для которой аналогий в старейшей русской лицевой Псалтири не находится. Кроме перечисленных, есть еще один музыкант, дующий в короткую трубу без раструба, немного похожий на «флейтиста» Хлудовской Псалтири. И это все, что можно найти общего в одинаковых по сюжету миниатюрах греческой и русской Псалтирей, отдаленных друг от друга тремя столетиями.

Более близкие по времени изображения музыкальных инструментов можно было бы поискать в упоминавшейся уже Киевской Псалтири 1397 года, восходящей к греческим образцам. Но царь Давид на фронтисписе, как уже отмечалось выше, изо-

¹⁹ Определение, например, А. С. Фаминцыным инструмента в руках Давида в качестве украинской колодезной лиры — а с ним в этом согласен и автор специального исследования (Н. И. П р и в а л о в. Лира. Русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1905, стр. 5) — представляется спорным (А. С. Ф а м и н ц ы н. Гусли. Русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1890, стр. 33). Во-первых, этот инструмент зафиксирован в памятниках поздно, лишь с конца XVI века; во-вторых, и это главное, на миниатюре при тщательном рассмотрении виден смычок. Последний виден и на великолепной — цветной, в натуральную величину — репродукции миниатюры Хлудовской Псалтири, приложенной к изданию Амфилохия, которой и рекомендуется пользоваться исследователям, чтобы не тревожить драгоценный оригинал. Достаточно хорошо воспроизведена эта миниатюра и в книге: А. Н. С в и р и н. Искусство книги древней Руси. М., 1964, стр. 189.

²⁰ S. D u f r e n e. L'Illustration des Psautiers grecs du moyen âge. Paris, 1966, pl. 47. Среди многочисленных иллюстраций специального исследования об истоках игры на струнных инструментах можно указать лишь на две — из числа репродукций византийских Псалтирей, на которых изображены инструменты, схожие с теми, что нарисованы на выходной миниатюре Хлудовской Псалтири. Это две иллюстрации из греческой Псалтири X века Ватиканской библиотеки (№ 752). Одна изображающая царя Давида, другая — музыканта со струнным инструментом, похожим на тот, что в Хлудовской Псалтири у музыканта слева от Давида (W. B a c h m a n. Die Anfänge des Streichinstrumentespickels. Leipzig, 1964, tabl. 5, 7). Наряду с этим приведено бесчисленное множество изображений музыкальных инструментов, схожих с теми, которые видим в Хлудовской Псалтири на барельефах готических соборов XII—XIII веков и в латинской книжной миниатюре XIII—XIV веков.

бражен в роли автора-писца, а не музыканта-исполнителя, и в дальнейшем, в иллюстрациях текста, музыкальные инструменты изображены чрезвычайно редко, лишь в нескольких местах, хотя в тексте Псалтири они упоминаются постоянно²¹.

Одна из совпадающих по сюжету иллюстраций — изображение Давида, когда он в молодости был пастухом и играл на псалтири, различается форма последней: в Киевской Псалтири — это четырехугольный трехструнный щипковый инструмент, а в Хлудовской, как уже отмечалось, треугольные многострунные гусли.

Вторая иллюстрация одинакового сюжета различается в сравниваемых Псалтирях гораздо больше. Это — ритуальная пляска сестры Моисея Мариамии после перехода евреев «по суху» через «Чермное море». В Киевской Псалтири с ней пляшут еще три женщины: у одной в руках — тарелки, у другой — маленький продолговатый барабан, третья трубит в прямую трубу. В Хлудовской Псалтири здесь изображен совсем иной эпизод²². Нарисован прежде всего сам переход евреев через море, предшествовавший пляске Мариамии. Последняя изображена здесь идущей за Моисеем и бьющей в тарелки в составе небольшого инструментального ансамбля; кроме нее нарисованы три трубача, два из которых дуют в прямые трубы, а третий в рог — такой же, какой у музыканта слева от Соломона на фронтиспise.

Третье изображение на одинаковый сюжет в Хлудовской и Киевской Псалтирях похоже: это иллюстрация к псалму 136-му, изображающая евреев, плачущих «на реке вавилонстей»; согласно тексту, их музыкальные инструменты повешены на ветках дерева;²³ в обоих случаях это — два круглых предмета, похожие и на бубны и на тарелки²⁴.

Таковы инструментальные ансамбли в иллюстрациях Хлудовской Псалтири. Отсутствие аналогий к ним в греческих и русских «византизирующих» Псалтирях заставляет обратиться к западноевропейским, латинским источникам. Подобное обращение для новгородского памятника вполне оправдано: в этом городе не было такой нетерпимости к иностранцам-иноверцам, в частности к католикам, которая наблюдалась в предшествующие века в Киеве, а в последующие — в Московском государстве. Один из древнейших монастырей в Новгороде был построен Антонием — «римлянином», скорее всего по вероисповеданию, а не по происхождению. Что же касается другого древнего, расположенного на другом конце Новгорода, Юрьева монастыря, с которым связано происхождение Хлудовской Псалтири, то там еще в XII веке было знаменитое Евангелие написано писцом, назвавшим себя венгром, т. е. выходцем из католической страны, и в орнаментации этого памятника отмечают черты западноевропейского влияния²⁴. И действительно, сравнение Хлудовской с латинскими Псалтирями того же XIII века дает интереснейший материал.

²¹ В 150-м псалме, например, рекомендуется такой перечень музыкальных инструментов и их ансамблей для прославления бога: «Хвалите его во гласе трубъиѣмъ, хвалите его во псалтири и гуслихъ, хвалите его в тумпанѣ и лицѣ, хвалите его въ струнахъ и в органи, хвалите его в кумвалахъ доброгогласнѣхъ, хвалите его в кимвалѣхъ въсклицания» (цит. по изд.: А м ф и л о х и й, архим. Древнеславянская Псалтирь XIII—XIV в. с греческим текстом из толковой Псалтири X в., т. 2. М., 1877, стр. 456).

²² Воспроизведен архимандритом Амфилохием в «Древностях» (табл. VII).

²³ Эти предметы стали «камнем преткновения» для иллюстраторов позднейших русских лицевых Псалтирей, восходящих к Киевской или к общим с ней источникам (см. Н. Н. Розов. О генеалогии русских лицевых Псалтирей XIV—XVI веков. — «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI века. М., 1970, стр. 226—257). В наиболее близкой к ней по времени Угличской Псалтири 1485 года около ствола дерева, не прикрепленным к нему, нарисованы два желтых круга, а на ветках висят какие-то непонятные предметы, похожие на деревянные бадьи или на полосатую доску, с которой — вместо квадратного щипкового инструмента в Киевской Псалтири — изображен пастух Давид (л. 337). В некоторых из Годуновских Псалтирей 1594 года в иллюстрации этого псалма нарисованы только деревья, а в некоторых — совсем другой сюжет. В упоминавшейся выше болгарской Псалтири XIV века в соответствующей иллюстрации под деревом один на другом лежат два тамбурина, а две трубы воткнуты в землю (М. В. Щ е п к и н а. Болгарская миниатюра..., табл. XXV).

²⁴ А. Н. С в и р и н. Искусство книги..., стр. 64-65.



Миниатюра французской Псалтири. XIII век.
Париж, Национальная библиотека, Ms. Lat. 10525

Обратимся к двум Псалтирям середины и конца XIII века, хранящимся в Национальной библиотеке в Париже²⁵. В первой из них, на одной из иллюстраций библейской Первой Книги царств (X, 3—5)²⁶ изображены музыканты вокруг царя Саула: трубач, волыщик, арфист и играющий на смычковом инструменте — почти в точности таком же, как у царя Давида в Хлудовской Псалтири (стр. 98). Такой же инструмент нарисован в инициале 80-го псалма; он лежит справа от Давида, играющего на вертикально поставленном на колени трапециевидном щипковом инструменте; другой щипковый инструмент, напоминающий арфу, лежит слева (стр. 99).

В другой французской Псалтири XIII века в иллюстрации 46-го псалма, являющегося победной песнью, в сложной многофигурной композиции изображен ансамбль из пяти певцов и пяти музыкантов; трое из последних держат инструмент, похожий на тот, что у Давида в Хлудовской Псалтири; и они, как он, лишь готовятся играть на них, но как — неизвестно: смычков у них не видно. Далее, около 60/61-го²⁷ псалма изображены две группы музыкантов в коронах, склонившихся перед Христом (стр. 100); каждый из нарисованных на первом плане держит в левой руке приготовившись играть тот же инструмент (грифом вниз), а в правой смычок. Еще дальше, при псалме 92/93 (стр. 100) две группы юношей играют на таких же инструментах

²⁵ Их иллюстрации опубликованы в изданиях: «Bibliothèque Nationales. Département des Manuscrits. Psautier de saint Louis». Paris, [s. a.], tabl. LXXIV, LXXXIV; «Bibliothèque Nationale. Département des Manuscrits. Psautier illustre (XIII siècle)». Paris, [s. a.], p. 69, 101 и 106. В книге Бахмана (с. м. 20), этих иллюстраций нет.

²⁶ В начале этой Псалтири вплетено 78 современных ей иллюстраций других книг Ветхого Завета с краткими аннотациями.

²⁷ Нумерация псалмов в русских и латинских Псалтирях расходится на один номер; поэтому здесь и в дальнейшем она будет указываться двумя цифрами.

Incensa igni et suffossa: ab incensatione
uultus tui peribunt.

Fiat manus tua super uirum dextere tue:
et super filium hominis quem confirmasti.

Et non discedimus a te: uiuificabis nos et
nomen tuum inuocabimus.

Domine deus uirtutum conuertere nos: et
ostende faciem tuam et salui erimus.



Миниатора французской Псалтири. XIII век. Париж, Национальная библиотека, Ms. Lat. 10525. Инициал 80-го псалма



Миниатюра французской Псалтири. XIII век. Париж, Национальная библиотека, Ms. Lat. 8846, л. 105



Миниатюра французской Псалтири. XIII век. Париж, Национальная библиотека, Ms. Lat. 8846, л. 166

щипками, держа их горизонтально, как мандолины. Самый же разнообразный инструментальный ансамбль нарисован при псалме 97/98 (*сmp. 101*), он состоит также из двух групп музыкантов — старых и молодых; двое из последних нарисованы со струнными инструментами, похожими на тот, что в Хлудовской Псалтири, на которых один играет смычком, а другой щипками.

Таким образом, один и тот же струнный инструмент изображен в рассматриваемых французских Псалтирях и как смычковый, и как щипковый. И это же самое наблюдается на иллюстрациях Хлудовской Псалтири: похожие формой дек и с одинаковым числом струн, инструменты там также нарисованы и смычковыми, и щипковыми. Все это наводит на мысль, что иллюстратор Хлудовской Псалтири, пожелав или выполняя пожелание своего заказчика изобразить царя Давида не писцом, а музыкантом, не автором псалмов, а их исполнителем, решил нарисовать его не с тем инструментом — псалтирью, о котором говорится в тексте, но изображения которого он не нашел в более ранних русских Псалтирях, а с другим, знакомым ему, быть может по западноевропейским Псалтирям, а главное²⁸ — похожим на традиционный русский народный музыкальный инструмент — гудок.

²⁸ Подобные отождествления библейских музыкальных инструментов с национальными случаются в книжной миниатюре нередко. В качестве примера можно привести грузинскую Псалтирь XVI века, в издании которой относительно изображения Давида-музыканта сказано: «Художник, хотя и привносит в свои миниатюры изображение чуждого ему, иноземного предмета, однако воспринимает и трактует это, сближая с аналогичным знакомым и близким его пониманию предметом» (Л. А. Ш е р в а ш и д з е . К вопросу о средневековой грузинской светской миниатюре. Тбилиси, 1964, стр. 121). Комментарий, из которого взяты приведенные слова, не совсем соответствует вопро-



Миниатура французской Псалтири. XIII век. Париж, Национальная библиотека. Ms. Laf. 8846, л. 173

Итак, в старейшей из сохранившихся русских лицевых Псалтирей находится уникальное изображение инструментального ансамбля — уникальное не только среди известных русских книг XI—XIV веков, но и в самой этой книге. Дело в том, что по способу иллюстрирования Хлудовская Псалтирь — памятник пестрый, использовавший самые разнообразные традиции расположения иллюстраций. Они нарисованы и на полях — как в Киевской²⁹ и многих других, восходящих к определенной редакции византийских Псалтирей³⁰, среди текста. Чаще всего — это фигурка молящегося Давида или небольшие композиции, иллюстрирующие текст псалмов. Располо-

изведенному изображению (табл. LXXI): сидящий Давид держит «скрипку» не «стояя», а почти горизонтально, как в Хлудовской Псалтири, и не «упирает» ее «в колени», а держит у груди, на уровне согнутой руки. Аналогичные случаи отмечаются и в монументальной живописи, в частности славянской. Так, например, на фресках XIV века в башне Хреля Рильского монастыря в Болгарии в качестве иллюстрации последнего стиха упоминавшегося уже 150-го псалма, изображена динамичная группа танцующих (судя по тому, что они, переплетаясь руками, образуют круг, исполняется славянский танец «хоро») под аккомпанемент оркестра, инструменты которого менее всего напоминают библейские (эта композиция — в целом и в деталях — воспроизведена в кн.: Л. П р а ш к о в. Хрельовата кула. София, 1973, стр. 70—77). Наконец, в украинской станковой живописи XVI—XVIII веков часто рисовали царя Давида играющим на лютне или кобзе, а в изображениях пира грешников также рисовались народные инструменты — дуды и сопели (В. С в е н ц і ц ь к а. Основні етапи розвитку українського малярства XVI—XVIII ст. та відбиття явищ музичної культури в малярських творах. — «Українське музикознавство», вып. 6. Київ, 1971, стр. 226).

²⁹ Подробнее об этом в кн.: J. J. T i k k a n e n. Psalterillustration im Mittelalter. Helsingfors, 1895.

жены они неумело, там, где находится для них место: под заставками кафизм (группы из трех псалмов, на которые разделена Псалтирь), около заголовков псалмов, они ограничены полями или стеснены текстом там, где они разрывают его. Иногда в таких разрывах, не превышающих по площади половины страницы, одна над другой размещаются две или даже четыре иллюстрации. И только две иллюстрации — во всю строку: это сцена воцарения Давида (л. 52 об.) и описанный инструментальный ансамбль на первом листе, чем подчеркивается ее особое значение³⁰. К сожалению, остается неизвестным, было ли это выполнением воли заказчика Хлудовской Псалтири — монаха Юрьева монастыря Симона³¹, или результатом собственной инициативы писца и иллюстраторов этой книги.

Неизвестно также, отразилась ли описанная миниатюра Хлудовской Псалтири в дальнейшем развитии традиций иллюстрирования Псалтирей. Сохранившийся материал свидетельствует скорее о полемических откликах на эту миниатюру, чем о продолжении и развитии ее традиций.

Такова, например, иллюстрация «Христианской топографии» Козмы Индикоплова в макарьевских Минеях Четых (*стр.* 103). Ее целью, как прямо говорится в сопроводительном тексте, является иллюстрировать единоличное авторство псалмов. Согласно приведенному выше тексту, иллюстрацией которого Амфилохий считал миниатюру Хлудовской Псалтири, на ней четко нарисованы группы музыкантов — «лики», надписанные именами их «начальников». В тексте, помещенном в центре иллюстрации, подчеркивается: «От тех же ликовъ ни единъ псалма или стиха съставивъ, но токмо Давидъ единъ пророчествова и пиша раздаваше им п ти. Егда же пророчествова Давид, тогда и ликове зываху — с бубны и органы и сопелми пояху по нем»³². Если первая половина процитированного текста утверждает Давида в качестве автора псалмов, то вторая — в роли «начальника» их коллективного исполнения. На миниатюре же Хлудовской Псалтири все «лики» уже играют, а Давид лишь собирается включиться в их ансамбль.

Иллюстрация книги Козмы Индикоплова любопытна своими изображениями музыкальных инструментов. Их нарисовано гораздо больше, чем названо в тексте. И у музыкантов, стоящих ближе всего к Давиду, у его ног, нарисованы инструменты, похожие на те, что на миниатюре Хлудовской Псалтири — волынка и гудок; последний есть и в руках музыканта одного из «ликов», и он на нем лишь изготовился играть, держа в левой руке смычок — совсем, как Давид в Хлудовской Псалтири, но только с той разницей, что этот музыкант держит инструмент за гриф. Все это дает основание предположить, что иллюстрация макарьевских Минея, утверждая Давида в качестве автора и главного исполнителя Псалтири, не могла обойтись без инструментов, изображенных на миниатюре Хлудовской Псалтири, где он выступает лишь как «солист» в ансамбле музыкальных инструментов. Объяснить же это можно скорее не влиянием редкостной иконографии последней, а бытованием этих инструментов в окружавшей книгописцев среде³³.

В дальнейшей эволюции иллюстраций книги Козмы Индикоплова следует отметить исчезновение изображений музыкальных инструментов, а ансамбли музыкантов переосмысляются (*стр.* 104). Так, например, в списке конца XVI — начала XVII века, на иллюстрации с тем же, что и в макарьевских Минеях текстом, в руках Давида

³⁰ Традиционное изображение царя Давида в качестве автора в Хлудовской Псалтири гораздо меньше по размерам и помещено не на первом, а на шестом листе, чем снимается ее значение как главной, «выходной» миниатюры книги.

³¹ В написанном по его же заказу Евангелии 1270 года на первой миниатюре также допущена «вольность»: вместо ученика евангелиста нарисован второй апостол — эпоним заказчика.

³² ГИМ, Син., № 997, л. 1248 об. В некоторых списках (см. *стр.* 103) есть любопытное различие: в место «пиша раздаваше» — «писарем здаваше».

³³ Косвенно это подтверждается изображением органа, сделанным явно «по наслышке»: нарисовано действие этого инструмента, звучание труб, надуваемых ручными маленькими мехами. Но такой орган не мог звучать: трубы воткнуты одна в другую и искривлены.

нарисован не музыкальный инструмент, а какой-то сосуд; «лики» музыкантов, надписанные теми же, что и в названных Минях, именами их «начальников», превратились в однообразные розетки, составленные из расположенных по периферии круга шести полуфигур с палками в руках³⁴. И надо напрячь воображение, чтобы усмотреть в них барабанщиков. В списке XVII века утрачен сопроводительный текст рассматриваемой иллюстрации, но сохранились надписания «ликов». Последние изображены также в виде розеток, но без палок, а круг, к которому «прикреплены» полуфигуры, уменьшился и совсем уж не напоминает ударный музыкальный инструмент. Средняя пара розеток соединена ответвлениями «древа», вырастающего из нижней стороны рамки иллюстрации; получилось³⁵ нечто вроде «родословного древа», т. е. изображение совершенно переосмысливается.

Таков один из примеров постепенного расхождения между текстом книги и ее иллюстрацией, отразивший не только эволюцию последней в истории русской книги, но и резкое изменение условий ее существования. Если в Новгороде в XIII веке художник мог позволить себе вольность в иллюстрировании одной из книг «священного писания», изобразив царя Давида не автором, а лишь одним из исполнителей псалмов, то в XVI веке, в Москве, он даже в книге внецерковного круга чтения вынужден был изобразить Давида автором и полностью отказаться в конце концов от изображения музыкальных инструментов, в первую очередь народных. Вспомним многочисленные правительственные репрессии XVII века против скоморохов, многочисленные случаи массового сожжения их инструментов, и нам станет попятно, почему исчезли изображения последних даже в тех иллюстрациях, где они первоначально были и где их рисунки тесно связаны с текстом книги. Однако, несмотря на это, изображения музыкальных инструментов, особенно их апсамблей, в древнерусской книжной миниатюре сохраняют свое значение как источники информации по истории инструментальной музыки древней Руси. Они должны постоянно привлекать внимание исследователей истории музыкальной культуры русского народа.

³¹ ГБЛ, Рогожск., № 791, л. 250.

³⁵ ГБЛ, Собр. Овчинникова, № 798, л. 116 об.

О МАСТЕРАХ СНЕТОГОРСКОЙ РОСПИСИ

Л. И. ЛИФШИЦ

В

ОПРОС о мастерах, создателях живописи Снетогорского монастыря в 1313 году, был впервые рассмотрен В. Н. Лазаревым в его статье, посвященной этой росписи¹. Он указал на возможность выявления трех различных манер, полагая, однако, что окончательное решение должно опираться на дальнейшую расчистку и более тщательное изучение всего ансамбля. Среди них как наиболее ясная и бесспорная была выделена манера того мастера, который создал следующие композиции: «Сошествие св. духа», «Преполовление» и, кроме того, изображения преподобных на восточной стене северного рукава подкупольного креста. В их авторе В. Н. Лазарев видит мастера наиболее прогрессивного, достигавшего в своем искусстве поразительных живописных эффектов и остроты характеристик, в чем-то напоминающих искусство зрелого XIV века. Признаком его манеры, по мнению В. Н. Лазарева, является обильное использование бликов и светов, придающих образам «решительный, волевой характер»².

Другая манера определяется В. Н. Лазаревым в композиции «Успения Богоматери». Противопоставляя автора «Успения» создателю «Сошествия св. духа», он считает, что стиль первого более архаичен и связан с традициями искусства XII века: «Его манера письма тяжелее, статичнее, он укрупняет черты лица и стремится сгладить резкость переходов от освещенных мест к затененным»³. В качестве аналогии стилю «Успения» им приведена голова юноши с корзиной в аркажской росписи⁴.

Наконец, к третьему мастеру В. Н. Лазарев относит изображение «Страшного суда», считая ее автора выразителем народных вкусов и представлений. О его манере говорится: «...дишет он свободно и широко, но более сдержанно, чем автор «Сошествия св. духа»⁵, из чего следует, что эти два мастера близки друг другу. Надо заметить, что определение манеры исполнения ансамбля «Страшного суда» затруднено из-за разрушения главных изображений. В большинстве случаев это почти что одни

¹ В. Н. Л а з а р е в. Снетогорские росписи.— «Сообщения Института истории искусств», № 8, М., 1957, стр. 78—112.

² Там же, стр. 106.

³ Там же.

⁴ Там же, стр. 105.

⁵ Там же, стр. 106.



Ангел, несущий апостола Петра. Деталь фрески «Успение» собора Снетогорского монастыря во Пскове

очерки. А по композициям вроде «Богатый в аду» достаточно трудно составить ясное представление о характерных особенностях росписей.

Оставив пока открытым вопрос о третьем мастере, мы должны обратиться к более подробному описанию первых двух манер, соглашаясь с принципом их выделения, предложенным В. Н. Лазаревым.

Прежде всего отметим те черты физиономического типа, что характерны для первой манеры. Здесь фигуры имеют чрезмерно крупные головы, заметно расширяющиеся кверху и слегка вытянутые по вертикали. Глубокие глазницы резко акцентированы контрастом темной широкой описи бровей и белильными мазками, лежащими на надбровных дугах. Овальные зрачки слегка вытянуты по горизонтали и плотно заполняют пространство глазного яблока, одновременно касаясь его верхней и нижней границы, отчего создается впечатление чрезвычайной интенсивности взгляда. При этом нижняя граница глаза имеет четко выраженный горизонтальный контур, подчеркнутый горизонтальным же белильным мазком.

Особой характерностью отличается нос, четко разделенный на переносицу, гребень и кончик. Перекладина переносицы врезается в глубь формы яспо прочерченной белильной линией либо мазком, имеющим вид заостренного рога. От переносицы вдоль гребня носа идут две раздельно положенные белильные линии, образующие на конце овальный расщеп, отчего нос кажется вислым и как бы прижатым книзу. Белила, активно используемые мастером, являются не просто средством моделирования формы, но и первейшим графическим элементом, ее. Все пробела сделаны без предварительного рисунка, они собственно и являются таковым, а темно-коричневые и красные описи, так же, как и тени, кладутся вслед за белильными штрихами. Это хорошо видно на примере головы молодого апостола (Филиппа?) в «Сошествии св. духа», где тени по овалу лица в два слоя находят сверху на ранее положенные пробела. Пробела иногда нанесены прямо на основной подкладочный тон цвета немного разведенной глины, а иногда имеют промежуточную светло-охристую или же серовато-голубую подкладку, как это хорошо видно в лице апостола Павла. Однако охряные высветления лежат не широкими планами, а отдельными пятнами, не перекрывающимися основной подкладочный тон.

Графичность белильных мазков, естественно, приводит к усилению плоскостности и декоративности формы. Хотя можно отметить, что даже в границах композиции «Сошествия св. духа» встречается более пластически мягкое использование белил, например в лице апостола Павла, и более сухое и плоскостное в ряде других лиц. В целом система белильных бликов только своим орнаментально-графическим характером напоминает приемы живописи XII века, в которой контраст света и густых теней, накладываемых то широкими пятнами, то контурами обводки,— давал впечатление объемности. Но, конечно, было бы неправильно совсем отказываться снетогорским росписям в эффекте объемности и пространственности. Эффект этот достигается с помощью врезания в форму теней и полутеней. Моделировка идет не от нижележащих слоев к вышележащим, не от темного к светлому, а наоборот, от переднего плана, обозначенного светом, в глубину, от светлого к темному. Такое построение формы можно сравнить с принципом народной деревянной скульптуры, где всегда точно фиксируется передний и задний план, где объем не столько извлекается из глубины, сколько наглядно устанавливается предельная глубина объема. Резкий переход от света к тени, усиленный темной контурной обводкой, создает впечатление неглубокого пространственного слоя, ограниченного, с одной стороны, белильными линиями светов, а с другой—нимбами, как бы сзади приставленными к головам, и плоскостью стены.

В целом в образах, исполненных в данной манере, предельно форсированы эмоции и, одновременно, их застылость делает лица похожими на маски.

108 Изображения, исполненные во второй манере (сцена «Успения»), имеют круглые головы, широкие лица, массивные подбородки. Глаза такие же крупные и широко



Голова Иоанна Лествичника (?). Деталь росписи собора Снеготорского монастыря во Пскове

раскрытые, как и в лицах первой манеры, однако надбровные дуги не столь акцентированы, сливаясь с общей моделировкой лба. Описи глаз исполнены тщательнее тонкими темно-красными линиями, под глазами нет глубоких теневых мешков, зрачки округлились и более свободно располагаются в пространстве глаза, оставляя хорошо заметный интервал до границы нижнего века, опись которого имеет дугообразную форму. В целом создается впечатление выпяченности глазного яблока и одновременно большей сдержанности взгляда и выражаемой эмоции.

Отличается также очерк носа. Не длинный, слегка вытянутый, в некоторых случаях с хорошо заметной горбинкой (например, у ангела, несущего апостола Павла), он моделирован вдоль всего гребня слитными мазками белил, не дробящими форму, как в первом случае, а показывающими единый объем, описанный хорошо читающейся контурной линией. Чуть вдавленная переносица, имеющая дугообразный вырез, не отделена от самого носового гребня перехватом, характерным для вышеописанной манеры.

Белила не выполняют здесь графическую функцию, а моделируют форму широкими планами. Их мягкая растушевка осуществляется благодаря предварительно нанесенному слою светлых охр, перекрывающих большую часть общего подкладочного тона. Тени, приплескиваемые сверху, и темно-красные, коричневые, и даже черные описи усиливают эффект слитности и пластической наполненности форм. Наибольшей интенсивности и плотности слой белил достигает в ликах на одном из скульпных выступов. Градации света, на развернутой в три четверти форме, имеют более сложную и подвижную шкалу от освещенной светом формы до погруженной в тень. В лицах же первой манеры эффект резкого контраста тени и света не сгладил, а скорее подчеркнул плоскостное письмо лица, в котором доминирует тон подкладочного цвета.

Таким образом, система белильных светов в сцене «Успения» не имеет столь заметного для первой манеры оттенка графичности и орнаментальности, хотя для точности следует отметить имеющиеся отклонения, правда не очень значительные, например на лике апостола Павла в распределении белил на лбу, на надбровных дугах. В целом для второй манеры характерно более пластическое осознание формы, сказывающееся в постепенной моделировке, цельности и внутренней наполненности объема. С этим естественно сочетается и замедленность несколько неловких движений и большая эмоциональная сдержанность выражений лиц.

Третий мастер, по мнению В. Н. Лазарева, исполнил ансамбль «Страшного суда». Наши представления об этом ансамбле за время, прошедшее со времени публикации работы В. Н. Лазарева, значительно пополнились. В 1966 году на южной стене западного рукава центрального нефа была раскрыта композиция «Лоно Авраамово» и фигура Петра, ведущего праведных в рай⁶. Сравнительно хорошая сохранность живописи, довольно большая ее площадь, ясно выраженная исполнительская манера — все это заставляет нас по-новому оценить весь ансамбль.

Прежде всего обращает на себя внимание сходство ликов в новооткрытой фреске с изображениями апостолов в «Сошествии св. духа». Тот же резкий контраст света и тени, то же массивное напластование белил, та же графическая орнаментальность в их расположении и, как следствие этого, уплощение объемов. Мы узнаем непропорционально крупные головы, резко прочерченные под глубоко посаженными глазами горизонтальные белильные штрихи. Однако при этом мы видим иную моделировку одежд, с грубой объемно-пластической трактовкой. Есть различия и в тональном решении этих двух фресок. Более глубокий темно-коричневый, терракотовый тон нимбов отличается от сиреневато-коричневого тона на восточной стене северного рукава креста.



Голова апостола Филиппа. Деталь фрески «Сошествие св. духа» собора Снеготорского монастыря во Пскове

Что же касается особенностей живописной техники, то и здесь много сходства. Живопись лиц ведется по основному подкладочному цвету, темно-коричневого, либо телесно-коричневого тона, проложенному по всей площади нимба. Белила нередко кладутся прямо на эту основу, либо на промежуточные слои светлых охр, не перекрывающие основного тона целиком, а тени либо приплескиваются сверху, либо опи- сывают форму темным контуром.

Еще одно изображение в ансамбле «Страшного суда», ранее не привлекавшее в этой связи внимание, подтверждает возможность идентификации этой части росписи с первой из двух основных манер. Это апостол Павел, сидящий справа от Христа, в сцене «Судилища» на южном склоне западного свода. Его лицо легко сопоставимо с лицом преподобного Иоанна Лествичника на восточной стене северного рукава креста и с Павлом из «Сошествия св. духа». К сожалению, из-за почти полного разрушения живописи мы лишены возможности сказать, насколько были похожи на образы «Со- шествия св. духа» лица остальных апостолов, сидящих рядом с Павлом.

Но в сцене «Судилища» мы находим и более смягченный тип, представленный вторым ангелом слева на южном склоне свода. Округлый овал лица, более слитная моделировка с усложненной шкалой белильных высветлений сближают данное изоб- ражение со второй исполнительской манерой. Этот же тип мы находим и на проти- воположном, северном склоне свода, где группа ангелов справа от престола Ветхого Денъми обнаруживает большое сходство с ангелом, несущим апостола Павла, в «Ус- пении». Здесь та же линия удлиненного с легкой горбинкой носа, та же мягкая вдав- ленность переносицы, плавная моделировка широкоскулого лица с густыми, сверху приплеснутыми тенями. Однако в этом же регистре слева манера исполнения ангелов близка «Сошествию св. духа».

Такие же различия можно заметить в трубящих ангелах на северной стене за- падного рукава центрального нефа, где два ангела справа должны быть отнесены ко второй манере, третий слева ангел — к первой, а второй слева займет промежу- точное место, причем с небольшим преобладанием черт первой манеры, что сближает эту фигуру с юношами из «Воскресения Лазаря» и целым рядом подобных же изоб- ражений (о чем ниже). Интересно, что трубящие ангелы расположены на узкой по- лосе дневного слоя штукатурки, на котором нам не удалось обнаружить вертикаль- ных швов.

Мы приходим к выводу, что живописный ансамбль «Страшного суда» не может быть признан единым по манере исполнения, что в нем с большей или меньшей сте- пенью точности могут быть выделены две основные манеры исполнения, характер- ные для росписи храма в целом. Опираясь на описанные выше особенности, мы по- пытаемся определить их распределение в живописной декорации других частей храма.

Признаки первой манеры, столь полно демонстрируемые изображениями «Соше- ствия св. духа», рядом с ним расположенным «Преполовением» и фигурами преподоб- ных в нижнем регистре росписи восточной стены северного рукава креста, мы обна- руживаем и в ее верхних регистрах, включая восточный склон северного свода. Несмотря на руинное состояние живописи «Распятия», можно различить характер- ные белильные черты в описи носа у молодого центуриона, акцентированные бели- лами надбровные дуги и рогоподобную перемычку носа у Христа, прямую границу нижнего века, подчеркнутую белильным штрихом, и глубокую тень под глазом у Богоматери. Ниже расположенное «Снятие с креста» сохранилось лучше. Это преж- де всего относится к фигурам Богоматери и Никодима (?), вынимающего гвозди из ног Христа. Правда пробела в лице Богоматери наложены плотнее, но сохранены основные приметы манеры, как то: овал лица, очерк носа, глубоко посаженные гла- за, резкость контраста света и тени, акцентированные надбровные дуги. То же можно сказать и о Никодиме, хотя его нос удлинен и имеет легкую горбинку, что напоминает ангела, несущего апостола Павла, из «Успения» и третьего слева трубящего ангела из сцены «Страшного суда».



Голова ангела. Деталь фрески «Успение» собора Снеогогорского монастыря во Пскове

Судить о композиции «Жены мироносицы у гроба господня» почти не представляется возможным, но фрагменты живописи лица одной из мироносиц дают основания предполагать, что и здесь мы имеем дело с первой манерой. Кроме того, выразительные фигуры спящих воинов, написанные почти без рисунка с помощью контрастного противопоставления темного и светлого близко напоминают эффект, известный нам по образам преподобных и «Сошествию св. духа» — изображение «народов».

В архангеле из «Благовещения», примыкающего к живописи восточной стены северного рукава креста, черты лица полностью соответствуют приметам первой манеры, но имеется и ряд особенностей, роднящих это изображение с теми, что исполнены во второй манере. Моделировка потеряла свою резкость и контрастность и отличается большей мягкостью и сплавленностью. Резко отличны от манеры «Сошествия св. духа» методы и принципы «доличного» письма. Фигура архангела, в отличие от укороченных пропорций фигур апостолов в «Сошествии св. духа», имеет «нормальные» пропорции, голова не выглядит чрезмерно крупной. Складки одежд мягко моделируются с помощью высветлений, драпируя пластически трактованную, свободно развернутую в пространстве фигуру. Здесь ничто не напоминает плоскостности и орнаментальности одежд у апостолов из «Сошествия св. духа», либо старцев-книжников в «Преполовении». Но было бы неправильно делать вывод о наличии еще одной манеры, поскольку и в сценах «Распятия», и «Снятия с креста», и в ряде других композиций мы встречаем близкие принципы изображения одежд. Во всяком случае, пример с архангелом из «Благовещения» показывает возможность соприкосновения обеих манер. Но в целом можно сделать вывод, что вся восточная стена северного рукава креста, включая восточный склон северного свода, исполнена в одной манере.

На противоположной стене мы также видим изображения, исполненные в первой манере. К ним относится «Сошествия во ад» на западном склоне северного свода, а также сцены из богородичного цикла, расположенного ниже. Среди них, например, «Отвержение даров Иоакима и Анны» и «Принесение младенца Марии первосвященникам». О многих композициях этого цикла мы не можем судить из-за почти полного их разрушения.

Что касается «Сошествия в ад», то, несмотря на большую подвижность, известную пространственность композиции, несравненно более пластичную трактовку самих фигур, лица Христа, Авеля и Предтечи и сама манера письма полностью идентичны фигурам апостолов из «Сошествия св. духа». В лице Авеля, например, с точностью повторяются черты, встречающиеся в изображении молодого апостола (Филиппа?) из «Сошествия св. духа» и в изображении апостола Павла в сцене «Судилица».

Здесь еще раз следует сказать, что черты, выделенные нами в качестве признаков первой манеры, не определяют целиком своеобразия каждой отдельной композиции. Мы уже отметили это, говоря об архангеле Гаврииле из «Благовещения» и «Сошествия во ад». Видны эти различия и в «Распятии», и в «Снятии с креста». Вот почему мы считаем возможным связать с первой манерой и такие изображения, как «Сретение» и «Воскрешение Лазаря» на склонах южного свода. Лица Христа в «Воскрешении» и Иосифа в «Сретении» близки к лицам апостолов из «Сошествия св. духа», тогда как в лицах юношей, стоящих за гробницей Лазаря, и в лице Марии из «Сретения» мы наблюдаем более округлый тип и более тщательно выполненную моделировку, что сближает данные образы со второй исполнительской манерой, хотя они и не адекватны ей полностью. Лицо юноши, снимающего пелены с Лазаря, можно сравнить с лицом Никодима в «Снятии с креста».

Труднее определить исполнительскую манеру, в которой выполнена живопись «Крещения» и других сцен, занимающих стены южного рукава и находящихся в руинном состоянии. Те же из них, что в известной степени доступны для изучения («Рождество Богоматери», «Введение во храм»), — тяготеют ко второй манере.



Христос с душой Богоматери. Деталь фрески «Успение» собора Снеготорского монастыря во Пскове



Ангелы. Деталь фрески «Страшный суд» на северном склоне западного свода собора Снетогорского монастыря во Пскове

Мы должны обратиться также к еще не полностью расчищенной живописи центральной апсиды. Два святителя в верхнем регистре святительского чина на южной стене алтаря, Иоанн Милостивый и неизвестный старец с гуменцом на голове хорошо соотносятся с первой из определяемых манер. Лицо же правее их расположенного святителя с головным убором в виде сетки (Кирилл Александрийский?) ближе ко второй манере. В нижнем регистре северной стены алтаря правее входа в жертвенник мы находим еще одно изображение святителя (тип Иоанна Златоуста), которое также следует отнести к первой манере.

Итак, если мы попытаемся суммировать наши наблюдения, то должны будем прийти к выводу о том, что все росписи на северном и южном сводах, целиком на восточной ступе северного рукава креста и частично на его западной стене исполнены в первой манере. К этому надо добавить часть фигур святителей на южной и северной ступах центральной апсиды и ряд изображений в ансамбле «Страшного суда».

Что же касается второй манеры, то наиболее полно она обнаруживается в ангелах и апостолах в верхней части композиции «Успения». Все остальные фрески, вроде «Рождества Богоматери», «Введения во храм», отдельные сцены из богородичного цикла, вроде «Первых шагов Богоматери», где лицо Анны отличается особой мягкостью моделировки, а также часть святителей и апостолов из «Евхаристии» в алтаре могут быть относимы к этой манере весьма осторожно из-за плохой сохранности живописи.

Однако самым интересным является тот факт, что и в сцене «Успения» мы находим множество изображений, выполненных в первой манере. Прежде всего это фигура самого Христа, стоящего у изголовья одра Богоматери, с ее душой в руках. Здесь моделировка является более слитной, корпусные белила кладутся на промежуточный слой жидко разведенных белил, сквозь которые просвечивает подкладочный коричневатый тон. Глубоко посаженные глаза, с характерными линиями глазниц и прямой белильной чертой под ними, и форма переносицы, и неглубокий пространственный разворот объема — все свидетельствует о принадлежности этого образа к первой манере. Об этом же говорят изображения ангелов, окружающих мандорлу Христа. Особенно ясно все означенные черты проявились в лицах ангела, снизу поддерживающего мандорлу, и ангела, отсекающего руки Авфонии.

Столь же хорошо эти черты различимы в лицах апостолов, стоящих у ног Богоматери, и в лице старого апостола ниже правой группы летящих апостолов.

Однако, расчлняя весь живописный ансамбль снетогорского храма на две манеры, мы все же чувствуем известную искусственность подобного деления. Не случайно целый ряд изображений вроде архангела из «Благовещения», Марии из «Сретения», юношей из «Воскрешения Лазаря», некоторые фигуры ангелов в «Страшном суде», частично в «Успении» показывают возможность перехода от одной манеры к другой, их единую стилистическую природу.

Может быть следует выделить этот промежуточный тип как отдельную манеру? Но в таком случае произойдет резкое нарушение самой логики подобного членения, поскольку самый тип этот занимает очень значительное место в росписи, а основные первая и вторая манера могут показаться случайными вкраплениями в нее. Ведь даже внутри такой определенной по своим исполнительным принципам композиции, как «Сошествие св. духа», не говоря уже о других («Распятие» или «Сошествие во ад»), мы обращаем внимание на подвижность и изменчивость приемов письма.

Считается, что искусству каждого мастера соответствует одна из особых исполнительских манер. Традиционная точка зрения на приемы исполнения росписи артелью мастеров предполагает параллельную работу в разных частях храма, координируемую общим планом, предварительно сделанной разметкой, отбитыми уровнями, наконец, устной договоренностью. Именно подобной точке зрения соответствуют попытки историков искусства выявлять руки мастеров. Классическим примером для русского искусствознания является опыт выявления различных художественных индивидуальностей в ансамбле Спаса Нередицы в Новгороде, 1199 год. Здесь трудами В. К. Мясоедова, М. И. Артамонова и Ю. Н. Дмитриева⁷ были выделены восемь различных исполнительских манер, причем они довольно хорошо локализовались в определенных архитектурных компартиментах, что выдавало логику распределения участков между мастерами и направление всей работы.

Но, как мы уже показали, в снетогорских росписях различные манеры тесно переплетаются друг с другом. Подчас рядом располагаются фрески, выполненные по-разному. Например, в «Успении» над Христом, окруженным ангелами, чьи изображения мы отнесли к первой манере, располагаются летящие ангелы и апостолы, принадлежащие ко второй манере. То же в изображении «Трубящих ангелов» из «Страшного суда» и в целом ряде других сцеп. Здесь зачастую нет границ, отделяющих одного мастера от другого.

Но, может быть, создатели росписи выступают здесь как равноправные члены артели, объединяя свои силы в одной большой композиции? В этом случае они должны

⁷ В. К. Мясоедов. Спас-Нередица. — «Фрески Спаса-Нередицы». Л., 1925, стр. 11—18; М. И. Артамонов. Мастера Нередицы. — «Новгородский исторический сборник», вып. 5. Новгород, 1939, стр. 33—47; Ю. Н. Дмитриев. Изображение отца Александра Невского на Нередицкой фреске XIII в. — «Новгородский исторический сборник», вып. III—IV. Новгород, 1938, стр. 39—57; о н ж е. Заметки по технике русских стенных росписей X—XII вв. — «Ежегодник Института истории искусств, 1954». М., 1954, стр. 243, 252.

были руководствоваться подготовительным рисунком, сделанным на базовом слое штукатурки. Некоторые основания для подобной гипотезы как будто имеются. В. В. Филатов обнаружил на стенах прохода из южного рукава в диаконник, где изображены полуразрушенные фигуры мучеников, на подготовительном слое штукатурки следы рисунка черной краской⁸. Если подобный рисунок делался, то именно в больших ансамблях («Успение» или «Страшный суд») он мог служить средством координации для всех занятых в работе над композицией художников. Однако ни в «Успении», ни в «Страшном суде» такой рисунок пока нигде не обнаружен. Кроме того, одновременная работа над одной композицией нескольких художников, руководствующихся подготовительным рисунком на основном слое штукатурки, естественно должна была бы привести к увеличению количества швов на поверхностном слое штукатурки. Однако, если в люнете западной стены действительно мы находим ряд хорошо различимых швов, разделяющих отдельные фигуры и сцены, то в «Успении» с трудом удастся проследить линии горизонтальных швов и не замечено ни одного вертикального.

Кстати, наличие большого числа дневных швов, как отметил в своей работе Д. Винфильд, является одним из приемов, о которых писал в своем трактате Ченинино Ченнини⁹. Тщательное исполнение живописи лиц и одежды требовало подготовительного рисунка на первом, основном слое штукатурки. Этот прием возникает во второй половине XIII века и получает распространение в проторенессансном и ренессансном искусстве. Дневной слой при данном методе работы невелик. Ченнини говорит, что за день можно написать лишь одну голову¹⁰.

В Снетогорах же границы дневных слоев, как правило, совпадают с границами композиции, что отмечают и Н. М. Чернышев, и В. В. Филатов¹¹. Д. Винфильд в своей статье указывает, что совпадение границ штукатурки с целой композицией — явление типичное для византийской живописи, но оно не всегда непреложно соблюдается¹². Имеются примеры небольших слоев, накладывавшихся специально под живопись голов, например в Лагудера на Кипре в композиции «Успения»¹³.

Как же в таком случае можно объяснить отсутствие подобных рисунков на нижнем слое штукатурки в снетогорском храме?

В своей обстоятельной работе Д. Винфильд приводит примеры использования мастерами нижнего слоя штукатурки для отработки деталей, тренировки, а подчас и для забавы. В Аахене, например, имеются рисунки краской прямо на кладке¹⁴. Р. Клемен отмечал, что в романских росписях Рейна кистевой эскиз композиции делался непосредственно на верхнем слое штукатурки и часто правился во время работы. Но перед созданием даже кистевого наброска художник мог часто наносить экспериментальный грубый рисунок углем на стену¹⁵. В композициях на восточной стене южного рукава креста, особенно в «Рождестве Богоматери», где живописные слои почти полностью утрачены и обнажен эскизный, сильно правленный рисунок красной охрой, лежащий на верхнем слое штукатурки, находим прекрасное

⁸ В. В. Ф и л а т о в. Особенности техники и состояние Снетогорских росписей. — «Сообщения Института истории искусств», № 8. М., 1957, стр. 117—119.

⁹ D. C. Winfield. Middle and Later Byzantine wall painting methods. — «Dumbarton Oaks Papers», XXII. Cambridge, 1968, p. 71, 91.

¹⁰ Ченинино Ченнини. Книга об искусстве или трактат о живописи. М., 1933, стр. 58—59.

¹¹ Н. М. Ч е р н ы ш е в. Искусство фрески в Древней Руси. М., 1954, стр. 52; В. В. Ф и л а т о в. К истории техники стеной живописи в России. — «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова». М., 1968, стр. 56.

¹² D. C. Winfield. Op. cit..., p. 71, fig. 1 b, 2 a.

¹³ D. C. Winfield. Reports on work at Monagri, Lagoudera and Hagios Neophytos. Cyprus, 1969/1970. — «Dumbarton Oaks Papers», XXV. Washington, 1971, p. 263—264, pl. 14—16.

¹⁴ D. C. Winfield. Middle..., p. 80.

¹⁵ P. C l e m e n. Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf, 1916, S. 29, Abb. 11—17.



Пророк Аввакум. Деталь фрески «Страшный суд» собора Снетогорского монастыря во Пскове



Воскрешение Лазаря. Фреска западного склона южного свода собора Снетогорского монастыря во Пскове

свидетельство тому, что снетогорские мастера придерживались методов традиционных для византийского и русского искусства (например, в Нередице хорошо прослеживается подобный же рисунок)¹⁶.

Еще один факт подкрепляет наши выводы. В сцене «Жены мироносицы» на белом фоне поверхностного слоя штукатурки хорошо видны вертикальная и горизонтальная линии, которые использовались мастерами для построения композиции, для вертикальной постановки фигур. Что касается композиций «Страшного суда» и «Успения», то прослеживаемые здесь швы дневных слоев имеют также весьма характерную логику. Они разделяют целые композиционные узлы. Например, в люнете северной стены представлены ангелы по сторонам небесного престола и два апостола, несомые ангелами слева и справа. Следующий регистр, т. е. новый участок грунта, вмещает в себя изображение Богоматери в мандорле и летящих апостолов. Из-за плохого состояния живописи и больших разрушений трудно сказать, членился ли этот регистр по вертикали. Еще один шов различим над сонмом ангелов, окружающих Христа.

Примерно то же и в люнете западной стены, где каждое сюжетно завершенное изображение лежит на своем слое штукатурки — и ангел свертывающий небеса, и пророк Захария Серповидец, и два пророка перед серафимом. Трубящие ангелы на северной стене западного рукава креста, как мы уже говорили, написаны на одном слое штукатурки, вытянутом по горизонтали. Последнее для нас важно еще и пото-

му, что фигуры ангелов написаны в различных манерах, а это плохо совместимо с традиционными представлениями о технике фрески. Вряд ли два мастера — а если считать промежуточный оттенок стиля, то и три,— могли бы работать на столь узком пространстве, да и сам объем работы (пять фигур ангелов) для этого слишком велик.

Однако, если это так, то, значит, нет необходимости соотносить каждую манеру с отдельным исполнителем.

Сама переходность исполнительских манер, наблюдаемая в снетогорской росписи, позволяет нам поставить вопрос о возможности изменения манеры одного мастера внутри целого ансамбля. Другими словами — вопрос о возможности исполнения всего ансамбля одним художником.

История византийского и русского искусства знает немало примеров сочетания в одном памятнике нескольких манер. Таковы икона «Владимирской Богоматери» XII века, где лица Марии и младенца написаны по-разному, икона Николы «от Кож» первой половины XIV века (ГТГ), где явственно различие в изображении самого Николы и фигур Спаса и Богоматери, миниатюра новгородской Хлудовской Псалтири с Христом и женами мироносицами (ГИМ, Хлуд., № 3)¹⁷. В статье о миниатюрах галицко-волинского Евангелия XIII века О. С. Попова, указывая на стилистические варианты всех четырех изображений евангелистов, считает возможным, тем не менее, видеть в них руку одного мастера¹⁸. Примеры, подобные этим, можно найти и в монументальной живописи, о чем свидетельствует «Деисус» в Мартирьевской паперти новгородского Софийского собора, где лицо апостола Петра написано в иной манере, чем лица Христа и Богоматери¹⁹.

Чем же можно обосновать колебания исполнительской манеры в снетогорской росписи? Прежде всего надо обратить внимание на внешние условия работы художника (или художников). В своих исследованиях Ю. Н. Дмитриев²⁰, а в последнее время и Д. Винфильд²¹, приведший большой фактический материал, показали, что средняя площадь дневного слоя штукатурки в византийских и русских фресках колеблется от 5 до 9 м². Однако при этом в изобразительном отношении эта площадь далеко не всегда одинаково нагружена. Возьмем для примера два фрагмента снетогорских фресок с хорошо читающимися границами штукатурного слоя. Один из них — верхняя часть северной люнеты с двумя ангелами, стоящими по сторонам от престола и узкого сегмента неба со звездами. Чуть ниже, слева и справа — по две фигуры ангелов и апостолов, т. е.— всего шесть фигур. Другой — изображение апостолов в сцене «Сошествие св. духа», где на дневном слое уместилось не менее десяти голов. И хотя площадь дневного слоя в «Сошествии св. духа» несколько меньше, но масштабы фигур, прежде всего голов, почти одинаковы.

Все это в одном случае давало возможность мастеру работать более тщательно, а в другом — форсировать ритм работы, обобщать, упрощать, обращаться подчас к более традиционным приемам, уже устоявшимся в практике искусства. Тут и плоскостная трактовка одежд, и резко контрастирующие с широкими тенями раздельно наложенные пятна света. В «Сошествии св. духа» наблюдаем и диспропорциональность фигур, имеющих крупные головы и короткие торсы и ноги. В люнете же мы находим более сложную лепку формы с помощью хорошо переданной градации света, отсутствие контрастов, правильность рисунка и пропорций.

Неравномерность распределения изображения на дневном слое штукатурки может быть объяснена не только характером самой композиции, но и отсутствием у самого

¹⁷ О. С. Попова. Новгородская миниатюра раннего XIV в. и ее связь с палеологовским искусством. — «Древнерусское искусство. Рукописная книга». М., 1972, стр. 110.

¹⁸ О. С. Попова. Галицко-Волинские миниатюры раннего XIII в. — «Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси». М., 1972, стр. 286.

¹⁹ В. Г. Брюсова. К истории стенописи Софийского собора Новгорода. Фрески Мартирьевской паперти. — «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода». М., 1968, стр. 117.

²⁰ Ю. Н. Дмитриев. Заметки по технике..., стр. 252.

²¹ D. C. Winfield. Middle..., p. 71, 78.

автора единых композиционных принципов. Пространство в его изображениях «пульсирует», то сжимаясь, то расширяясь. Фигуры то буквально наслаиваются друг на друга, горизонтальные планы подчиняются общему плоскостному развитию композиции по вертикали, как это хорошо видно на примере «Сошествия св. духа», то получают широкий пространственный фон и среду для развертывания, пусть и неглубокого объема. Сама разномасштабность композиций, заставляющая переходить, переключаться на другой размер, на другой темп, «размах» — все это может свидетельствовать в пользу высказанного предположения.

Следует помнить, что разрушение красочных слоев приводит то к усугублению различия, то к стиранию границ между первой и второй манерами. Примером подобного рода может служить изображение Иоанна Милостивого на южной стене центральной апсиды. На первый взгляд, здесь все соответствует признакам второй манеры — мягкая стушеванность планов, градации в распределении света и тени, отсутствие резких контрастов. Лишь при внимательном рассмотрении заметны следы утраченных корпусных белил, прямые линии нижних век, подчеркнутые белильными мазками, сходная форма носа и ряд других признаков первой манеры. С другой стороны, в изображениях апостолов в «Сошествии св. духа», Христа и книжников в «Преполовлении», в лицах преподобных на восточной стене северного рукава креста чрезмерная контрастность света и тени в известной мере может являться результатом частичного разрушения слоев светлых охр, смягчавших подобный эффект. Об этом говорит и уже приводившееся наблюдение о различии некоторых приемов даже в пределах одной композиции (например, на лице Павла находим промежуточный тон охр, а у Филиппа белила лежат прямо на подкладочном тоне). Тот факт, что белила могут сохраняться даже тогда, когда темные, нижележащие пигменты разрушаются, показывает композиция «Жены мироносицы». Здесь, на лице второй от ангела мироносицы красочные слои утрачены до грунта почти полностью, но кое-где прослеживаются следы корпусных белильных мазков.

Следовало бы еще отметить колористическое различие отдельных частей ансамбля. При внимательном осмотре ряда фигур ангелов на северном склоне западного свода можно видеть, как одна часть нимба имеет темно-коричневый оттенок, а другая — более светлый, сиреневый. Кроме того, рядом, на западной люнете и на западной стене северного рукава креста мы видим желтые нимбы, иногда интенсивной окраски. У пророка Захарии Серповидца, у ангелов на своде сохранилась голубая обводка нимбов.

Очевидно, что те изменения в колорите, которые трудно было бы объяснить даже при точно установленных признаках исполнительских манер, вероятно, связаны с процессом разрушения связующего и изменением цвета пигмента, о чем в свое время писал еще Н. М. Чернышев²². Только это делает понятным резкие перепады тональных отношений в двух группах преподобных на восточных стенах северного и южного рукавов креста, находящихся в одной плоскости зрения.

Исполнительские приемы в живописи Снетогорского монастыря далеки от ординарной застылости. Подчеркиваем — они меняются не в связи с тем, что в одном случае писал один, а в другом — другой мастер, ибо подчас совмещаются в относительно небольшом изображении, выдавая тем самым работу одного только художника. Можно сказать, что при желании все изображения снетогорской росписи легко было бы выстроить в непрерывный ряд, по мере их близости к первой или же второй манере. На полюсах же этого ряда поместились бы такие изображения, как например, Иоанн Лествичник — и ангел, стоящий справа от мандорлы возносимой па небо Богоматери.



Святитель на северной стене алтарной апсиды собора Снеогогорского монастыря
во Пскове

Казалось, все свидетельствует в пользу высказанной гипотезы. Но исключая возможность параллельной и равноправной работы нескольких мастеров в разных частях храма и допуская возможность исполнения всей росписи одним художником, мы не должны упускать еще один метод, предполагающий совместную работу артели под началом главного мастера над одной композицией. Имеются ли фактические свидетельства подобной практики? Да, и известны они давно. М. Дидрон, посетивший в 30-е годы XIX века Афон, оставил нам обстоятельное описание работы артели художников, возглавляемых отцом Иоасафом, и состоящей из пяти человек. Двое из них готовили краску, третий накладывал сырую известь на стену, сам Иоасаф знаменил, его помощник наносил вслед за этим краски, пятый делал надписи, наносил позолоту и орнаментику. Двенадцать фигур в композиции «Отослание апостолов на проповедь» были написаны за 1—2 часа. Таким образом, если не считать позолотчика, в росписи непосредственное участие принимают всего два человека²³.

Однако можно представить, что метод, описанный М. Дидроном, был не столь последовательно расчлененным и что чисто графическая стадия его не так уж резко противостоит этапу собственно живописному. В таком случае глава артели мог исполнять не только роль знаменщика, но и «расписчика», выполняя живопись на дневном слое совместно со своими учениками либо сотоварищами.

Этот процесс работы греческого художника подтверждается и русским свидетельством, на которое обратил внимание Ю. Н. Дмитриев²⁴. Строевский список Псковской первой летописи конца XVI века содержит под 6917 годом (1409 год) упоминание о том, что была «подписана церковь св. Троица во Пскове городе, а писал Антоней инок киевлянин с учеником Игнатъем, а выпод (испод) подписывал Марк Псковитин»²⁵. Ю. Н. Дмитриев считает, что под выражением «подписывать выпод» надо понимать второстепенную работу²⁶. Но с таким толкованием согласиться трудно. Здесь, можно думать, речь идет о том рисунке на поверхностном слое штукатурки, что затем покрывался красками. Трудно проверить достоверность этой заметки, в других списках отсутствующей. Но самый характер ее, видимо, не вызывал у автора записи какого-либо сомнения. Важно здесь отметить небольшое число работников со строго распределенными обязанностями.

Если почти через сто лет после создания снетогорской росписи, в тот период, когда Псков обладал, несомненно, большим числом собственных художественных кадров, в таком крупном сооружении могли работать всего три мастера (или во всяком случае подобная версия не вызывала сомнения), то едва ли в Снетогорах работала более значительная артель.

М. И. Артамонов в своей статье о мастерах Нередицы высказал мысль, что там работало около восьми человек²⁷. На основании его наблюдений Ю. Н. Дмитриев сделал вывод, что Нередица была расписана за месяц²⁸. При этом на долю каждого мастера пришлось немного изображений. Объясняя столь скорую роспись чрезвычайными обстоятельствами, Дмитриев пишет далее, что «роспись, как правило, выполнялась небольшим числом мастеров, часто одним-двумя с соответствующими помощниками. Впрочем последние также были немногочисленны»²⁹.

О быстроте, с которой росписи делались, говорят площади дневных слоев штукатурки. Например, «Крещение» на южной стене Нередицы было написано на одном

²³ M. Didron. Manuel d'iconographie chrétienne. Paris, 1845, p. 18. Цит. по кн.: Н. В. Покровский. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1900, стр. 257—258.

²⁴ Ю. Н. Дмитриев. Заметки по технике..., стр. 243.

²⁵ «ПСРЛ», т. IV. СПб., 1848, стр. 308.

²⁶ Ю. Н. Дмитриев. Указ. соч., стр. 243.

²⁷ М. И. Артамонов. Указ. соч., стр. 33—47.

²⁸ Ю. Н. Дмитриев. Указ. соч., стр. 243.

²⁹ Там же, стр. 244.

участке грунта, размером не более 9 м²³⁰. В «Рождестве Христовом» там же, участок грунта равен 6,5 м². Иногда грунт клался сразу под несколько композиций («Сретение» и «Введение во храм» в Нередице, регистры богородичного цикла в Снетогорах). Имеются иные свидетельства о быстрой росписи храма. Так, в Сербской церкви Николы в монастыре Планиница 1606 года роспись общей площадью 150 м² была выполнена менее чем за 20 дней — начали в апреле и в апреле же 22 числа завершили³¹. Другая сербская роспись XVIII века в храме в Драче, близ Крагуеваца, общей площадью 650 м² небольшой артелью мастеров была выполнена за 4 месяца, т. е. 6—9 м² за день³². Наконец, об этом же говорит уже приведенное свидетельство М. Дидрона.

Площадь дневных участков грунта в снетогорском храме значительно колеблется. Выше мы говорили, что склонны это объяснить отсутствием у мастеров большого опыта работы. В среднем же площадь дневного слоя имеет размер от 4 — до 6 м², о чем говорят композиции типа «Сошествия св. духа». Если мы будем считать, что в Снетогорах работал один мастер без помощников и писал в день всего лишь по одной композиции такого размера («Успение» — за пять дней, учитывая размер читающихся слоев дневного грунта), то всю роспись он мог завершить примерно за 75 дней (считая праздники, во время которых не работали — за три месяца). В действительности этот срок мог быть меньше. Следовательно, нет нужды увеличивать число работавших мастеров.

При таких условиях, когда работа ведется на одной стене и когда главный мастер руководит и направляет ее, полностью сглаживается принципиальное различие между работой одного или нескольких художников.

Становится ясно, что проблема различия манер в данном случае является вопросом чисто техническим и покрывается главным вопросом — вопросом о стиле, его возможностях и допускаемых им колебаниях.

³⁰ Там же, стр. 252.

³¹ Р. Н и к о л и ћ. О радном дану средњовековног зографа. — «Зограф». Београд, 1966, стр. 30.

³² Там же.

ИКОНА «СПАС ЯРОЕ ОКО» ИЗ УСПЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

О. С. ПОПОВА

И

КОНА «Спас Ярое око» (стр. 127) пристально изучена и тщательно описана Г. В. Жидковым¹. Автор считает ее произведением, созданным в 40-х годах XIV века, в Москве, в мастерской греческих живописцев, приглашенных митрополитом Феогностом, находит в ней традиции константинопольского искусства времени палеологовского ренессанса, сравнивает с живописью монастыря Хора и считает сходство столь полным, что приходит к мысли о возможности создания этого образа столичным византийским мастером². Тем самым икона попадает в определенный художественный круг; угаданы не только время и история ее возникновения, но, что важно, культурная ориентация создавшего ее художника и московских ее заказчиков.

Почти все основные выводы Г. В. Жидкова мы принимаем. Точность и остроумность его атрибуции для нас не подлежит сомнению. Только одно его предположение

¹ Единственное исследование: Г. В. Ж и д к о в. Московская живопись середины XIV века. М., 1928, стр. 10, 13—39, 53, 55—57, 60, 63—76, 122—123, табл. к стр. 16. Упоминания, воспроизведения, краткие сведения и размышления — в следующих работах: И. М. С н е г и р е в. Успенский собор в Москве. М., 1856, стр. 17; «Москва. Подробное историческое и археологическое описание города», текст И. М. Снегирева, т. II. М., 1873, стр. 120; В. Д о р о ф е е в. Большой Успенский собор в Москве (собрание фототипических снимков). М., 1896 (табл. без нумерации); Н. П. К о н д а к о в. Лицевой иконописный подлинник, т. I. Иконография господа бога и спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905, стр. 84—85; D. A i n a l o v. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. Berlin — Leipzig, 1933, S. 92, Taf. 46; А. И. Н е к р а с о в. Древнерусское изобразительное искусство, 1937, стр. 192, рис. 133; В. Н. Л а з а р е в. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы. — «История русского искусства», III. М., 1955, стр. 80, воспр. на стр. 81; М. А. И л ь и н, Н. Е. М н е в а. Архитектура и живопись Московского Кремля. — «Художественные памятники Московского Кремля». М., 1956, стр. 37, табл. 18; W. F e l i c e t t i - L i e b e n f e l s. Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei. Lausanne, 1956, S. 79—80 (и изображ. на стр. 80); J. L e b e d e w a. Andrei Rubljow und seine Zeitgenossen. Dresden, 1962, S. 13—16, Taf. 1; О. В. З о н о в а. Художественные сокровища Московского Кремля. М., 1963, стр. 7, табл. 6; М. А. И л ь и н. Мировидение XIV в. и его связи с искусством Московской Руси. — «Вестник Московского университета», История, № 5, 1968, стр. 52, рис. между стр. 52 и 53; В. Н. Л а з а р е в, Московская школа иконописи. М., 1971, стр. 11, табл. 13; В. К. Л а у р и н а. Икона «Спас Ярое око» в собрании Русского музея — «Сообщения Гос. Русского музея», X. М., 1974, стр. 98, табл. на стр. 99.

² Мнение о византийском происхождении иконы поддержано В. Фелицетти-Либенфельс (см. прим. 1).



«Спас Ярое око». Икона. Около середины XIV века. Из Успенского собора Московского Кремля

вызывает несогласие: мысль об авторстве грека, об исчерпывающем сходстве «Спаса Ярое око» с палеологовскими образами Христа Пантократора раннего XIV века. Цель нашей работы — показать как раз обратное: русскую основу кремлевского образа, дистанцию между ним и византийскими иконами, весьма существенную, несмотря на всю их внешнюю близость, уяснить различие между русским и греческим пониманием одного и того же образа и типа.

Кроме того, мы беремся за продолжение темы, казалось бы детально освещенной Г. В. Жидковым, еще по одной причине. В его работе с большой научной скрупулезностью доказан факт принадлежности иконы к определенной художественной среде. В дополнение к его труду мы попытаемся обрисовать, как в Этом образе отразился характер культуры первых трех-четырёх десятилетий XIV века.

Действительно, многое в «Спасе Ярое око»³ соотносится с идеалами палеологовского классицизма первой трети XIV века. Тот же человечески смягченный образ, те же некрупные черты палеологовского физиогномического типа, без какой-либо отрешенности, но, напротив, с печатью благородной красоты, те же узкие глаза, всматривающийся взгляд, то же особое палеологовское очертание губ, очень индивидуальное, мягкое, чуть манерное. Наконец, знакомые и яркие особенности стиля палеологовского классицизма: пластическое строение формы, активность ее объема и великолепная ее красочная моделировка, соподчиненность живописности и пластичности, богатство и цветность красочной поверхности, отсутствие аскетического или скудного ее однообразия, словом, отзвуки такой живописности стиля, которая свидетельствует об артистическом отношении к самому искусству, и такой пластичности, в основе которой лежит классическое осознание формы.

При всем том «Спас Ярое око» невозможно спутать с образами палеологовского классицизма. Рядом с их изяществом и великолепием он предстает аскетическим и строгим. По сравнению с их насыщенными светлыми красками кремлевская икона кажется темной и глухой. В отличие от «объемных» фигур и пространственного ощущения палеологовских образцов на кремлевской иконе изображение Христа видится

³ Живопись плохой сохранности. На верхнем слое — множество утрат. По всей поверхности иконы — многочисленные тонировки (на волосах, бровях, глазах, на правой щеке, на верхней губе, ушах, на правой стороне шеи). Сильные потертости красочного слоя на усах и бороде. Хитон и гиматий утратили авторский цвет. Первоначально хитон был светло-синим, разбеленным; при поздних реставрациях плохо тонирован зеленым цветом (в нижней части хитона, по луге иконы, выступает поздняя резкая яркая зелень изумрудного тона). На гиматии — сильные потертости, сплошные тонировки и потемнения (до черноты!) первоначального темно-синего цвета. Поверх хитона и гиматия — мелкие и частые белильные пробела, иногда тонкие, как штрихи; сохранились лишь частично. Золото фона в значительной мере утрачено. Вдоль стыка досок (средней и правой от нас) — большая вставка нового левкаса. Вставки нового левкаса — на всех полях. Выпады левкаса заполнены воском. Икона состоит из трех досок, соединенных первоначально двумя накладными шпонками на кованых гвоздях (следы их видны сверху и снизу). Позже (возможно, в XVII—XVIII веках) шпонки были заменены на врезные (параллельные, несквозные, встречные). Крепления досок, кроме шпонок — зубчатые вставки, в форме «ласточкиного хвоста», по две пары от каждой врезной шпонки (вставлены в местах стыка досок). Кроме того, к верхнему и нижнему краю иконы прибиты поздние (XVI век?) узкие (1/2 ширины полей) планки, также выполняющие роль шпонок. Имеется и позднейшая металлическая скрепа между центральной и правой досками. Доски подвергались реставрации: в местах стыка досок, на растрескавшихся местах, вставлены щепы. Весь оборот иконы покрашен клеевой краской.

— Икона первоначально была выносной: внизу, на гиматии и хитоне Христа, видны три следа от вилок. Ручка вилок была позднее отпилена. ↓

По свидетельству описей икон Успенского собора 1627 и 1638 годов, «Спас Ярое око» имел «венец и одлежье резное с чернью, по полям оклад басенной, золочен» (см. «Русская историческая библиотека», т. III. СПб., 1876, стр. 388—389). Все это древнее убранство иконы пропало, по всей видимости, в 1812 году.

В 1852 году икона была расчищена Н. И. Подключниковым, снявшим три слоя записей, однако оставившим слой живописи, относившиеся к разным эпохам. В 1918—1919 годах икона была реставрирована в мастерской Отдела по делам музеев Наркомпроса В. Е. Гороховым, И. А. Барановым и Ф. А. Модоровым (см. Г. В. Ж и д к о в. Указ. соч., стр. 15, 16, 128).

прежде всего силуэтом, упрощенным и укрупненным. Скульптурность палеологовских фигур, коренящаяся в наследственном знании классики, здесь отступает перед общей плоскостностью изображения, т. е. иконописным и по самому существу своему антиклассическим принципом. Вместо отточенного совершенства палеологовской живописи, в кремлевской иконе много диссонансов, нарушающих гармонию образа, привносящих в него византийскую остроту. Нейтральность и безучастность греческих образов первой трети XIV века в «Спасе Ярое око» сменяется эмоциональной участливостью, сильной и почти пронзительной; в нем покоряет страдальческое выражение лица, с горестными морщинами на лбу, внимательным, сочувствующим взглядом. В отвлеченной красоте греческих образов с их высокой, «очищенной» духовностью нет места для человеческих эмоций; в облике русского Спаса есть что-то жалостное и жалующееся.

Темная окрашенность лика и еще более темное пятно общего силуэта, обилие мертвящей зелени в лице, подчеркнутая простота и строгость контура — все это, разумеется, сильно меняет строй образа по сравнению с палеологовскими, однако отнюдь не снимает впечатление большого его сходства и даже самого существенного, изначального его родства с ними. Так, скупая приглушенность живописи лица вызвана чрезмерным обилием зеленой краски, лежащей поверх нижних охр в самых разных местах на всей его поверхности. Она наложена для подчеркивания выпуклой формы, и ее непривычное обилие вызвано, видимо, желанием достичь убедительной пластичности, стремлением подражать знакомому палеологовскому образцу наиболее доступными и не очень сложными средствами. Мастер не воспроизводит многотрудную постепенную пластическую моделировку, а только усиливает темные места, благодаря чему лик должен казаться более рельефным. В результате зеленый тон «забывает» все остальные, определяет цветовую, а поэтому и психологическую интонацию, вносит мотивы резкости, контрастности, аскезы, хотя появился он из побуждений совсем иных, отвечающих вкусам классической палеологовской живописи с ее сильной и правильной объемной формой.

«Спас Ярое око» во многом близок «Спасу», оплечному (стр. 131)⁴. Сходен облик Христа, тип лица, иконография, даже размер икон⁵. Обе они принадлежат Успенскому собору Московского Кремля, обе связаны с историей этого собора, известны по самым ранним сохранившимся его описям начала XVII века⁶ и, по всей видимости, именно для этого собора и были созданы.

Обе иконы возникли в одно время, в 40-х годах XIV века, в одном месте и в одном художественном кругу — в греческо-русском окружении митрополита Феогноста, в живописных мастерских, образовавшихся вокруг приглашенных им столичных византийских мастеров. Обе иконы восходят к одному источнику — к константинопольскому искусству 30-х — 40-х годов XIV века, т. е. к периоду, сразу следовавшему за палеологовским ренессансом.

⁴ В. Н. Л а з а р е в. Московская школа иконописи, стр. 9, табл. 12; О. С. П о п о в а. Икона Спаса из Успенского собора Московского Кремля. — «Древнерусское искусство. Зарубежные связи». М., 1975, стр. 125—146.

⁵ «Спас Ярое око»: 100 X 77 см; «Спас», оплечный: 103 X 81 см.

⁶ Икона «Спас Ярое око» находилась в начале XVII века в жертвеннике Успенского собора (см. Описание Успенского собора начала XVII века. — «Русская историческая библиотека», т. III, стр. 327). По описям 1627 года и 1638 года икона находится уже в другом месте — над дверями, ведущими в придел Дмитрия Солунского, т. е. в местном ряду иконостаса (см. там же, стр. 388—389). Г. В. Жидков не использовал описание начала XVII века и поэтому считал, что в раннем XIV веке икона находилась на том же месте, над дверями в придел Дмитрия Солунского (Г. В. Ж и д к о в. Указ. соч., стр. 14). Между тем, интересно, что еще в начале XVII века икона находилась в жертвеннике, вместе со «Спасом», оплечным, помещавшимся там же у гробницы митрополита Петра. Возможно, еще в это время икона была выносной. Над входом в Дмитровский придел «Спас Ярое око» находился с первой четверти XVII века (известие 1627 года) по XX век. В настоящее время — в экспозиции Успенского собора Московского Кремля. Об истории иконы см.: Г. В. Ж и д к о в. Указ. соч., стр. 13—14; О. С. П о п о в а. Указ. соч., стр. 125—126.

Однако, при всем иконографическом и даже типологическом сходстве, иконы эти отличаются друг от друга; образ Христа, воплощенный в них, оказывается разным. Рядом с созерцательной отвлеченностью и бесстрастностью Спаса оплечного Спас Ярое око предстает как образ более активный, полный открытой эмоциональности; в нем поражает человеческая страстность. Спас оплечный — образ столь идеальный в своей отрешенности, что мир человеческих переживаний не может, кажется, соприкоснуться с его высокой духовностью; этот образ призвал отвлечь человеческую душу от земных страстей, перевести их в иной план, приблизить к покою созерцания. В отличие от него Спас Ярое око впечатляет душевной раскритичностью, сопричастностью миру земных чувств, доступностью и понятностью для человека. В нем нет, быть может, высокого духовного подъема, зато есть полнота душевного сочувствия. Византийское искусство никогда не создавало образ Христа столь человечески участливый. Тип византийского Пантократора тоже соотносим со сферой земных представлений: силой убеждения, духовного и интеллектуального, исходящего из его облика учителя, пророка, философа. Между тем Спас Ярое око сопоставим с миром человеческих эмоций в ином плане: глубиной сострадания, болью сожаления. Поэтому не властно, а горестно его лицо, поэтому не сила духа или покой созерцания, а печать скорбных размышлений и милосердного понимания лежит на его облике. Название «Ярое око», данное ему, видимо, позже — очень неточное⁷, ибо образ этот — не карающий, а прощающий. При всматривании в Спаса оплечного человек находит успокоение в высоком, отрешенном от всего мимолетного и суетного, духовном очищении. При общении со Спасом Ярое око человек обретает успокоение от дарованного ему душевного утешения.

Различия между двумя кремлевскими образами Спаса — не только в их осмыслении, но и в их облике (при общности палеологовского типа), и в стиле (при одинаковой ориентации на живопись палеологовского классицизма), и в степени художественного совершенства (при достаточно высоком качестве обеих икон).

Лик Спаса оплечного лишен какой-либо индивидуальной характерности. В нейтральности его выражения и состояния есть идеальный покой классицизма. Спас Ярое око, наоборот, обладает острой характерностью. В подвижной эмоциональности его лица так много живого, конкретного, что облик воспринимается как «реальный». Отвлеченность, внепсихологичность Спаса оплечного традиционны для византийской иконописи. Напротив, «натурализм» психологического типа Спаса Ярое око обычно отвергался византийской иконой.

В лице Спаса оплечного есть красота благородного классического типа. Аристократизм его облика заставляет вспомнить об утонченных константинопольских вкусах. Лицо Спаса Ярое око кажется более простым. Его пропорциональная асимметрия далека от классического совершенства. В чертах лица, в выражении глаз, в подчеркивании скул, в морщинах лба слишком много правдоподобия. Общее строение лица — традиционно византийское, но оно странно сочетается с очень жизненными и чуть простоватыми чертами лица. «Реальность» типа и экспрессия выражения делают облик несколько нескладным, но покоряющим подлинностью большого чувства.

Различие лиц двух Спасов подобно разнице прекрасной академической ученой копии с классического источника и менее искусного, но более простосердечного образа, выполненного рукой, не всегда умеющей или желающей точно следовать

⁷ Г. В. Жидков справедливо указал, что название «Спас Ярое око» не предполагает какой-либо особый иконографический вариант, наделенный специфическими, ему одному лишь свойственными чертами. Это название, видимо, могло прилагаться ко всем иконам, с «оплечным» изображением Христа (Г. В. Ж и д к о в. Указ. соч., стр. 17—18). Возможно, когда-то и существовала связь между этим названием и определенным образом или иконографией (Н. П. Сычев. Древлехранилище памятников русской иконописи и церковной старины. 1916, стр. 16), но она оказалась нетвердой. Это название нередко путали со «Спасом Нерукотворным» (Г. В. Ж и д к о в. Указ. соч., стр. 14, 17, 18). Интересно, что Н. П. Кондаков не выделяет особый иконографический тип «Ярое око», а говорит об этом названии как о бытующем среди иконописцев (Н. П. К о н д а к о в. Указ. соч., стр. 84).



«Спас», оплечный. Икона. Около середины XIV века. Из Успенского собора Московского Кремля

правилам академической штудий, зато жаждущей выразить свой поиски душевной правды. Невольно думается о различной атмосфере культуры рафинированного, погруженного в классицистические занятия Константинополя и полной молодых сил Москвы, ищущей свой исторический и духовный путь.

Художественный стиль в «Спасе» оплечного исполнен гармонии, в «Спасе Ярое око», напротив, насыщен диссонансами. Лицо Спаса оплечного окрашено светлым, теплым коричневым тоном. На коричневый санкирь наложены сменяющиеся и высветляющиеся тонкие слои охр, через которые слегка просвечивают румяна. Ничего контрастного и резкого — ни зелени, ни белил — пет в ровной гладкой тональности этого лика, как бы передающей невидимое внутреннее свечение. Лицо Спаса Ярое око окрашено темными контрастными тонами. На коричневом санкире лежит зеленая краска, поверх нее слоями нанесено охрение. Однако во многих местах (складки на лбу, шее, тени около носа и др.) эта краска оставлена открытой, что придает лицу общий зеленый тон. Оживляющей и «отепляющей» подрумянки вообще пет (киноварь — только на губах; чуть-чуть просвечивающий в немногих местах красный топ создается охрами красноватого оттенка). Поверх достаточно сумрачных охряно-зеленых красок лица лежат белильные света, поэтому цветовая тональность становится более контрастной и эффектно резкой. «Скрытность» цвета в «Спасе» оплечного заменяется его «зримостью» в «Спасе Ярое око», красота и нежность его в первой иконе — пронзительностью и суровостью его во второй.

У мастера «Спаса» оплечного — сильное и естественное чувство пластики. Для передачи объемной формы он использует минимальные средства и не нуждается ни в каких дополнительных эффектах. Пластику шеи он создает гибким, косо (по диагонали) лежащим «течением» краски, облепляющей, обтекающей, охватывающей форму. Движение кисти точно соответствует живому строению округлой формы.

У мастера «Спаса Ярое око» — стремление подражать пластической лепке и, вместе с тем, несвободное владение этим классическим приемом. Он хочет передать объемность шеи и для этого утрирует форму складок, делает их резкими, неестественно сильно выпирающими; обрисовывающая их «светотень» излишне жестка и контрастна. Однако их симметричное, узорное расположение вопреки всяким понятиям об органичности рождено совсем иным, по самому существу своему антипластическим мышлением. Оно придает им характер условной схемы, рисунка, только почему-то «материализованного» и сильно выступающего вперед. Стремление мастера к классической форме при отсутствии чутья к классической мере приводит к странному результату: с одной стороны — явная абстрактность строения формы, с другой — ее утяжеление, утрирование ее грубой «вещности», конкретности, материальности. Надо отметить, что письмо шеи — неудачное место в живописи этого мастера: диссонанс замысла и воплощения здесь слишком силен.

Та же разница стиля двух икон — в письме лба. У Спаса оплечного — ясность поверхности, плавность и тонкость живописи, мягкие перетекания охр, правильность и ровность формы, которой не мешают даже две лежащие на пей симметричные складки. У Спаса Ярое око — лоб изобразен глубокими морщинами, несочетающимися с чистотой классического типа и ее омрачающими. Живопись резкая, цвет жесткий, глубина складок, зеленых и темных, обведенных белыми светящимися контурами, — утрирована. Контрасты в строении формы, в светах и тенях неумеренны. Вся эта чрезмерно старательная пластичность существует как бы на фоне плоскости, как бы к ней «приставлена», и потому более похожа па резьбу, чем на классическую скульптуру.

Пропорции изображения Спаса Ярое око чуть-чуть неправильны. У него укороченная шея, широкие плечи, короткий, выше плеч, обрез фигуры и большое число подчеркнутых горизонталей (морщины лба и шеи, дуги бровей, теней и светов под глазами, вырез хитона, параллельный нижнему полю иконы). Все это делает фигуру несколько сплюсненной, что странно контрастирует с настойчивым стремлением мае-

тера передать ее выпуклость, рельеф. В Спасе оплечном пет такого диссонанса. Пропорции стройны и благородно вытянуты, общая осанка приподнята, чередование горизонтальных и вертикальных линий и форм — правильно и потому незаметно.

Взгляд Спаса оплечного кажется отрешенным. Зрачки подняты к верхнему веку, поэтому глаза смотрят поверх всего, что перед ними. В раскраске глаз совсем нет белил, тем самым — нет световых бликов, никакой контрастности, живой подвижности. Глубокий общий сероватый покров, кажется, скрывает глаза и отдаляет образ от созерцающего человека, будто ставит преграду. Взгляд Спаса Ярое око — более «натуральный». Зрачок поставлен поперек всего глаза, между верхним и нижним веками, поэтому глаза смотрят прямо и непременно встречаются с вами взглядом. Кажется, что они устремлены именно в вашу душу. Световые блики, падающие на белки, делают взор живым и привычным. Между глазами Спаса и каждого из обращенных к нему людей — нет преград; конкретность взгляда сообщает образу действительность и доступность.

Под глазами Спаса оплечного лежат тени, поражающие своей геометрической абстрактностью. Оригинальный схематизм их выдает очень индивидуальное мышление мастера. Четкие, кристально вырисованные, они вряд ли свидетельствуют о примитивизации стиля, о неумении более непринужденно передать форму тени. Скорее можно видеть какой-то особый прием, исполненный, быть может, символического смысла. Точно прочесть этот смысл сейчас трудно, всякая попытка интерпретации остается гипотетичной. Но для нас несомненно, что особенность формы этих теней, не встречаемая больше ни в одной византийской или русской иконе, позволяет воспринимать их не просто как художественную причуду, но как продуманный мотив.

Внутреннее заполнение этих теней удивляет своей сложностью. Внутри них есть свой свет и свои тени, поэтому их форма кажется самостоятельной, выпуклой, странным образом похожей на лик в целом, точнее — на его раскраску и освещенность. Эта малая деталь как бы одушевлена. Она не просто выявляет форму лица, но живет той же жизнью, что и сам лик. Кажется, что и внешнее состояние, и смысл целого просвечивает сквозь частную деталь. Как будто эта малая часть песет в себе все, чем насыщено это целое, как капля, отражающая в себе мир. Развитие этой мысли может привести к пантеистическому толкованию мира, материи. Как известно, византийское богословие XIV века от этого шага удержалось, хотя некоторые направления в нем подошли к пантеизму близко (варлаамиты; отчасти и христианские ортодоксы типа Григоры). Безусловно, что художественная форма, далекая от словесной, т. е. прямо выраженной мысли, лишь опосредствованно может соотноситься с положением какой бы то ни было философии. Эту косвенную связь мы и хотим наметить.

Умудренность понимания формы в тенях под глазами Спаса оплечного отсутствует в Спасе Ярое око, где те же тени выглядят обычными темными полукружиями, повторяющими традиционную византийско-русскую форму. Мастер понимает их просто и буквально: как физические тени, выявляющие форму, без намека на какое-либо символическое истолкование. В сравнении со «Снасом» оплечным они трактуются и несравненно проще и более натурально.

Свет падает на лик Спаса Ярое око ослепительными белыми вспышками. Короткие белильные лучи лежат под глазами, на лбу, на шее; тоненькие пронзительные белые линии очерчивают морщины, губы, подбородок и составляют их светящиеся контуры; длинный световой блик вдоль носа кажется его освещенной осью. Свет появляется ирреально, однако он ясно обозрим, даже резок в своей наглядности. При всей условности расположения световых лучей, они воспринимаются не как видение, а как некая реальная энергия. Во второй половине XIV века такой способ передачи света в виде отчетливых световых штрихов стал обычным. По всей видимости, он соответствовал (если не был прямым откликом) паламитскому учению о «реальности» божественной энергии, могущей сообщаться человеку, быть им воспринятой и освещать человеческую душу и тело.

В «Спасе» оплечном — иное решение. Вместо «реального» света «Спаса Ярое око», здесь воплощен свет незримый, недоступный воображению и чувству. Он озаряет лицо, но, кажется, не падает на него, а освещает его изнутри. Созерцать можно лишь результат его проявлений. Он не воплощен в какие-либо иллюзорные формы (в письме лица вообще нет открытых белил). Виден не свет, а сильная светоносность лица, воистину сияющего и как бы исходящего свет. Плоть кажется преобразованной. Перед нами — явление, а не процесс; свершившееся чудо, недоступное разуму и зрению, а не происходящее (и притом наглядно) обожествление человеческой плоти. Такое художественное воплощение света, видимо, перекликалось с иными богословскими концепциями⁸.

По-разному представлен свет и в одеждах. У «Спаса Ярое око» и хитон, и плащ испещрены белильными пробелами, имеющими характерную для XIV века мелкую острую форму. Прием — традиционный, воплощение — типичное для времени. У «Спаса» оплечного все одежды — и хитон, и гиматий — пронизаны золотым ассистом, драгоценной сеткой лежащим на всей их поверхности. Его рисунок, ювелирный и подробный, похож на рисунок пробелов у «Спаса Ярое око». Однако природа света — иная. Белый свет «Спаса Ярое око» — привычнее и доступнее простому видению, чем блистающий божественный свет у «Спаса» оплечного, самый священный, самый идеальный, достойный быть переданным только золотом, слепящий глаза светоносными лучами. В «Спасе» оплечном свет, переданный в лике — свечением преобразованной материи, в тканях — золотом, — это явление сверхъестественное, непостижимое. В «Спасе Ярое око» свет появляется как видимый, доступный, освещающий тело, готовое к преобразованию.

В иконах двух кремлевских «Спасов» — разные пропорциональные соотношения фигуры и площади доски. При одинаковом размере икон «Спас Ярое око» кажется более масштабным.

У Спаса оплечного — небольшая голова, но крупные шея и плечи. Соотнесенность всех частей фигуры выглядит классически правильной и естественной. Пластичность шеи придает изображению объемность, следовательно — предполагает существование его в некоем, пусть минимальном пространстве. Большой размер нижней части изображения (шея и плечи), кажется, подобает величественному образу монументального искусства.

Изменение масштаба в «Спасе Ярое око» влечет за собой изменение образа. У Христа — очень большая голова, кажущаяся почти огромной из-за преуменьшенности, как бы срезанности и шеи и плеч⁹. Незначительность их размера и ровная

⁸ Подробно об этом: О. С. П о п о в а. Указ. соч., стр. 130—133.

⁹ «Спас Ярое око» представлен в иконографическом типе, который правильнее было бы назвать не «оплечным», а «оглавным». Между тем в литературе эти два понятия иногда путаются. И Г. В. Жидков и Г. О. Чириков называют одну икону одновременно и «оплечной» и «оглавной» (Г. В. Ж и д к о в. Указ. соч., стр. 17—18). Однако в старых описях Успенского собора (опись 1701 года) «Спас Ярое око» правильно назван «главным» («Русская историческая библиотека», т. III, стр. 573). Интересно, что и кремлевский «Спас Ярое око» и несколько более поздняя икона того же названия из Гос. Русского музея (В. К. Л а у р и н а. Указ. соч., стр. 97) — представляют Спаса в типе «оглавного». Впрочем, из этого отнюдь не обязательно следует связь типа «Ярое око» с «главным» типом; одна из этих икон, более поздняя, может просто «восходить» к первой, более ранней. Важно, что для кремлевского «Спаса Ярое око» выбрана иконография «оглавного» образа. Выбор этот отнюдь не обязательно основывался на давней и твердой традиции. Он мог осуществиться именно здесь, в этом конкретном случае, и иметь целью подчеркнуть определенную художественную, а в конечном счете смысловую сторону образа: благодаря «срезанности» изображения не по плечи, а почти по шею изменяются пропорции, укрупняется голова, увеличивается лик, становящийся воистину огромным, занимающим всю площадь иконы. Выбор такой иконографии обеспечил нужную и, видимо, искомую в русском искусстве выразительность образа и типа, поэтому более поздние русские изображения Спаса могли ориентироваться на кремлевский образ и тоже получали устное название «Ярое око». Сосредоточенность на выразительности лика, и только лика, в таком образе была столь сильной, что в описях 1627 и 1638 годов «Спас Ярое око» из Успенского собора ошибочно назван «Образ Нерукотворенный» («Русская историческая библиотека», т. III, стр. 388—389). Ошиб-

симметричность в рисунке шеи снижают ощущение пластичности формы. Фигура тем самым уже не представима в каком-либо пространстве. Простота темного силуэта довершает впечатление распространности изображения по полю доски. Образ мыслится не как классическая скульптура, а возникает в ирреальной плоскости, беспространственной и неконкретной. Он видится единым пятном и может «читаться» издалека. Он предстает не как «фигура», а как «клик». Лицо столь крупно, что заполняет почти все изображение, и в то же время столь выпукло (энергичная пластическая моделировка!), что при беспространственности целого кажется придвинутым к молящемуся. Действенность контакта образа и стоящего перед ним человека становится очень сильной. В активности обращения образа к созерцающему скрыт утешительный для человека смысл.

Выразительность контура в «Спасе Ярое око», охватывающего изображение большой текучей линией, — едва ли не важнее, чем выразительность пластики, хотя именно о пластике мастер помнит и копирует ее с византийского оригинала. И все же подлинная и оригинальная красота его иконы — в ее простом, как будто вырезанном контуре, в убежденности и замкнутой чистоте этой линии-каркаса, как будто не позволяющей рассеяться вниманию, сосредотачивающей ум только па внутренней сути образа, настраивающей дух на проникновение-созерцание. В особой важности контура — неклассический, более того — антиклассический принцип, отступление от позиций палеологовского классицизма, поиск строгого и очищенного иконописного языка искусства, восторжествовавшего во второй половине XIV века и в Византии, и на Руси. Но кроме того, в этом приеме — и живущая на Руси любовь к медлительной плавности спадающих контуров, ставших позже, в конце XIV—XV веков, душой русской иконописи.

Все эти черты — сосредоточенность на выразительности лика, увеличение размера головы, силуэтная простота изображения, лаконизм и аскетичность контура — создают внутренне углубленный, чисто иконный образ, предназначенный для молитвенного созерцания. В нем меньше, чем в «Спасе» оплечном, импозантного величия, перенятого от монументального искусства, но больше иконной обращенности к человеку.

Разница двух икон ощутима и в эстетическом характере их. «Спас» оплечный — икона светлая, с золотистыми красками, со светящейся поверхностью. «Спас Ярое око» — икона темная, с обилием тусклой зелени, со строгой сумрачностью общего тона. «Спас» оплечный — икона очень красивая; от великолепия ее лучащихся красок и магической таинственности ее света трудно отвести глаза. «Спас Ярое око» — икона сдержанная, при рассмотрении которой о красоте не думаешь и красотой не увлекаешься, где притягивают только внутренние силы образа и не обольщает ничто внешнее. В артистизме «Спаса» оплечного есть нечто дополнительное к духов-

ка, видимо, не случайна: иконография «Спаса Нерукотворного» предполагает уже полную концентрированность только на лице.

«Оглавный» тип — столь же древний, как и «оплечный», и известен еще в живописи V—VI веков: в иконе «Апостол Петр» VI века (Синай) — изображение Богоматери и молодого святого в медальонах сверху (см. G. et M. S o t i r i o u. Icônes du mont Sinaï, I. Athènes, 1956, pl. 1—3; II. Athènes, 1958, p. 19—20; К. Вейцман. Ранние иконы. — К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Миятев, Св. Радойчиич. Иконы на Балканах. София и Белград, 1966, стр. X, табл. 5). Однако, такая иконография в V—VI веках была едва ли не редкостью: в большинстве мозаик Равенны, Синай, Салоник, Кипра даются «оплечные» или «погрудные» изображения святых.

В более позднем искусстве IX—XIV веков (византийском и византийского круга) иконографии «оглавных» изображений нам вообще неизвестна: фигуры (и Христа, и Богоматери, и святых) были представлены обычно «оплечно» или «погрудно». Например, изображения Христа в синайских иконах: Христос между двумя архангелами, X век; Менологий, XII век (?), св. Николай в окружении «Дещуса» (сверху), Петра и Павла (по сторонам) и святых (снизу), XIII век (см. G. et M. S o t i r i o u. Op. cit., I, pl. 37, 132, 134, 175; II, p. 51—52, 119—120, 162—163). Видимо, «оглавный» иконографический тип в «Спасе Ярое око» является достаточно редким. Его мастер вряд ли мог опираться на какую-либо особенно известную и устойчивую традицию. Скорее всего здесь можно видеть самостоятельное изменение иконографического типа, небольшое, но осмысленное.

пому содержанию образа, есть горделивое мастерство и аристократичность вкуса. В обычной, традиционно-качественной, но и традиционно-незаметной иконописной добротности «Спаса Ярое око» сказывается вкус более простой и мастерство более скромное. Отсутствие артистизма отнюдь не воспринимается здесь как недостаток. Напротив, художественная виртуозность не сочеталась бы, видимо, с простосердечной эмоциональностью образа. Отсутствие элегантности, которой так много в «Спасе» оплечном, более того — отсутствие даже стремления к ней, принципиальный неэстетизм — черта, не совместимая с классицизмом, рожденная совсем иными установками. Она соответствует искусству меньшего внешнего великолепия и большей молчаливой сосредоточенности.

В двух кремлевских иконах мы видим несколько разные понимания образа Христа. «Спас» оплечный кажется теснее связанным с традициями классической палеологовской культуры, хотя черты более аскетического мировоззрения и накладывают на него некоторый отпечаток. В «Спасе Ярое око» во всем духовном и художественном строе уже очень много черт, рожденных именно этим мировоззрением. Утвердившись в Византии около 40-х годов XIV века, оно привело в искусстве второй половины XIV века к преобладанию строгого, самопогруженного иконного образа. Черты палеологовского классицизма, составляющие в «Спасе Ярое око» формальную основу иконы, оказываются тесно переплетенными с приемами и, главное, духом нового искусства «послеренессансного» периода.

Однако еще более важная причина несходства образов — в различии сказавшихся здесь двух типов русского восприятия византийского оригинала. В «Спасе Ярое око» подчеркнуты эмоциональность, экспрессия, характерность, конкретность, открытость образа, его сравнительная несложность и при этом — большая прочувзованность. В «Спасе» оплечном выделены иные черты: безэмоциональность, бесстрастность, обобщенность, отвлеченность, умозрительность, духовная и интеллектуальная сложность образа при отсутствии какой-либо чувствительности.

В обеих иконах — сочетание византийской основы и русской интерпретации. Однако характер их различен. Видимо, при копировании византийских образцов русские мастера акцентировали разные моменты византийского искусства. В результате в русской живописи сложились несхожие способы восприятия византийского образа, соответствующие разным граням русской духовности.

«Спас Ярое око» примыкает к распространенному типу византийского образа, который мы условно назвали бы «конкретным». При всей обобщенности и всеобъемлемости, этот образ импонирует своей индивидуальностью. Сохраняя иконографическую и типологическую традиционность, образ Христа, апостола или святого в византийском, особенно константинопольском искусстве, часто выглядит как портрет¹⁰. Из византийской живописи никогда не исчезала эллинистическая портретная традиция. Она создала подчеркнутое благородство национального греческого типа, наложила печать интеллектуализма на лица, подчеркнула характерность обликов. В византийском искусстве никогда не было натурализма, который внес бы оттенок

¹⁰ Традиция «портретного» изображения Христа восходит к очень ранним временам. Примером может служить прекрасная икона «Христос Пантократор» из монастыря св. Екатерины на Синае, относящаяся, вероятно, к VI веку — самый ранний образ Спасителя в иконописи. Г. и М. Сатириу ошибочно относят этот образ к XIII веку (G. et M. S o t i r i o u. Op. cit, I, pi. 174; II, p. 161—162). Икона обозначена VI веком в кн.: М. Ch a t z i d a k i s, A. G r a b a r. Byzantine and early medieval painting. New York, 1965, p. 11, pi. 47.

Н. П. Кондаков различает два типа изображения Христа, исторический и идеальный, и считает, что оба они были вполне сложившимися уже к IV веку (Н. П. К о н д а к о в. Указ. соч., стр. 1—14). Однако под этими понятиями Н. П. Кондаков имел в виду не столько различия во внутреннем содержании образов, сколько разницу внешнего облика Христа (прежде всего возрастную), предстательного либо юным («идеальный» тип), либо зрелым, мужественным («исторический» тип, с чертами лица, соответствующими преданиям). Таким образом, под понятием «исторического» образа Н. П. Кондаков понимал как бы историческую документальность изображений,

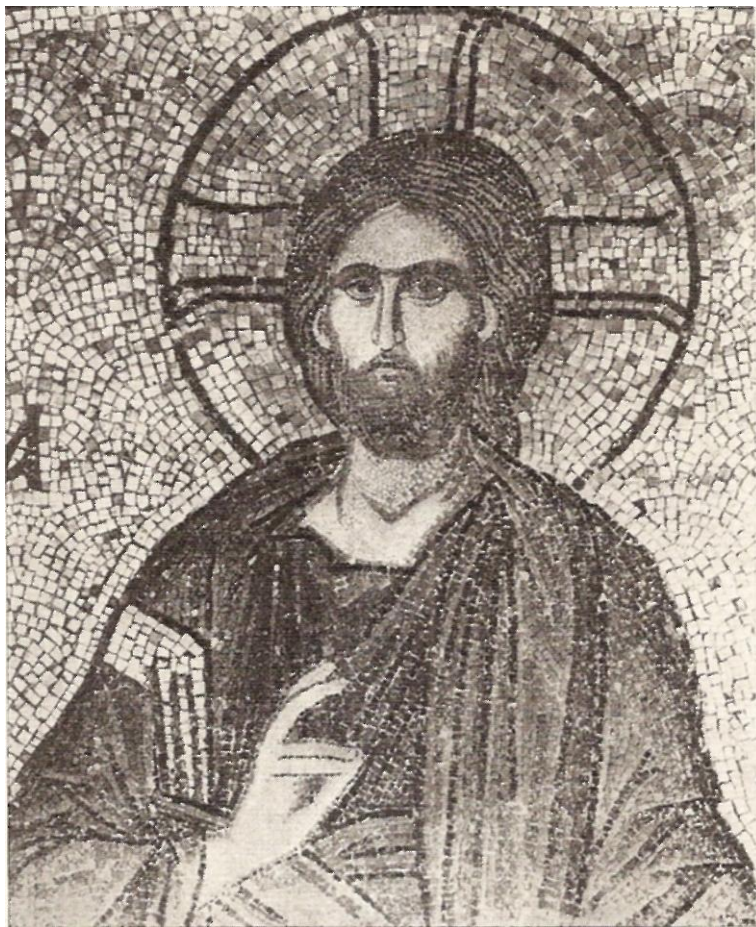


Христос Пантократор. 20-е годы XIV века. Мозаика из внешнего нартекса церкви монастыря Хора в Константинополе

неблагороженного, низменного восприятия, но всегда была горделивая личностность сознания, акцентированность человеческого лица, подлинная классическая антропоморфность представлений.

Каждый из византийских образов Христа первой половины XIV века выглядит как совершенно особенный. Про каждый думается, что именно он воплощает всю полноту византийских христологических воззрений. Всем им присущи духовная и типологическая близость и одновременно — психологические и физиогномические различия. Пантократор из внешнего нартекса Кахрие Джамии¹¹ — образ спокойного равновесия между идеальной красотой и идеальным созерцанием, классицистическим внешним совершенством и религиозным внутренним углублением, аристократичностью черт лица и устойчивостью иконографического типа, конкретной устремленностью и, вместе с тем, созерцательной отвлеченностью взгляда. Это образ византийской гармонии, где христианская одухотворенность как бы подарена классическому античному типу.

¹¹ Paul A. Underwood. The Kariye Djami, vol. 2. New York, 1966, № 1 (p. 17—19).



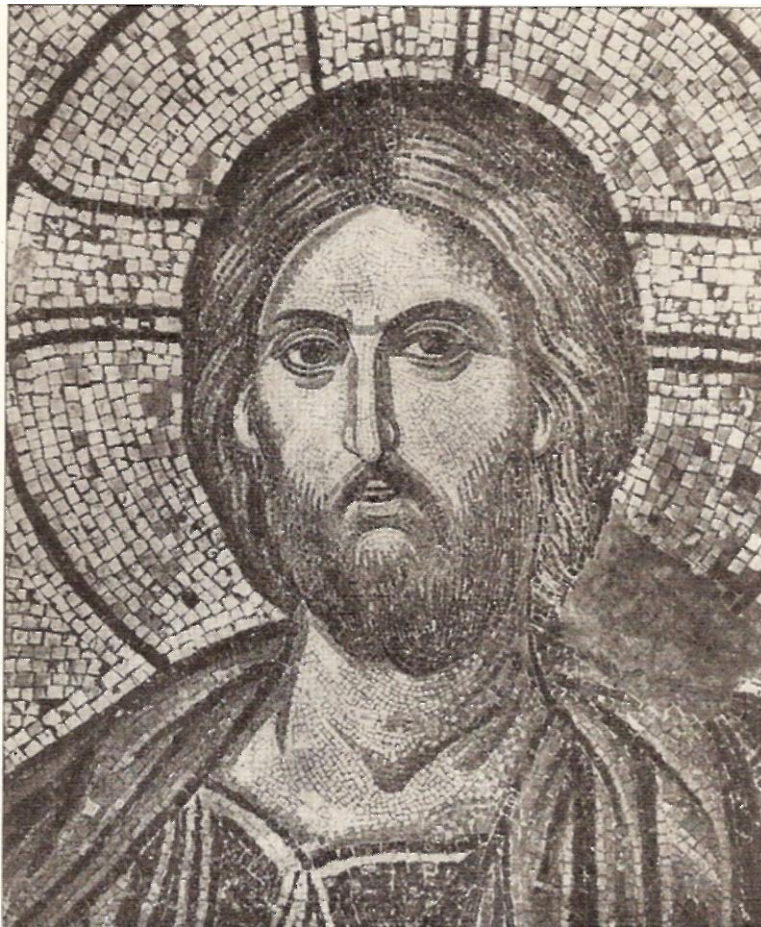
Христос. Деталь композиции «Христос на троне и донатор Федор Метохит». 20-е годы XIV века. Мозаика из внутреннего нартекса церкви монастыря Хора в Константинополе

Близкое содержание — и в некоторых других образах Христа из монастыря Хора; похожее сочетание человеческой оригинальности и типологической привычности, личности и внеличности. Однако акценты в них — чуть разные.

У Христа из донаторской композиции с Федором Метохитом¹² эта «портретность» особенно явна. Внимательный взгляд кажется умным и «собеседующим». Живой и спокойный, он лишен чрезмерной пристальности. В чертах лица нет величественности, которая могла бы отдалить образ от созерцающего. Некрупные и почти заурядные из-за своей неторжественности, они создают образ человеческий и очень жизненный. Мягкие, кажущиеся чуть размытыми очертания придают лицу редкую для Византии проникновенность. Недаром именно этот образ назван «жизнедавецем» или «страной живых»¹³.

¹² Paul A. Underwood. Op. cit., vol. 2, № 3 (p. 26—27, 29).

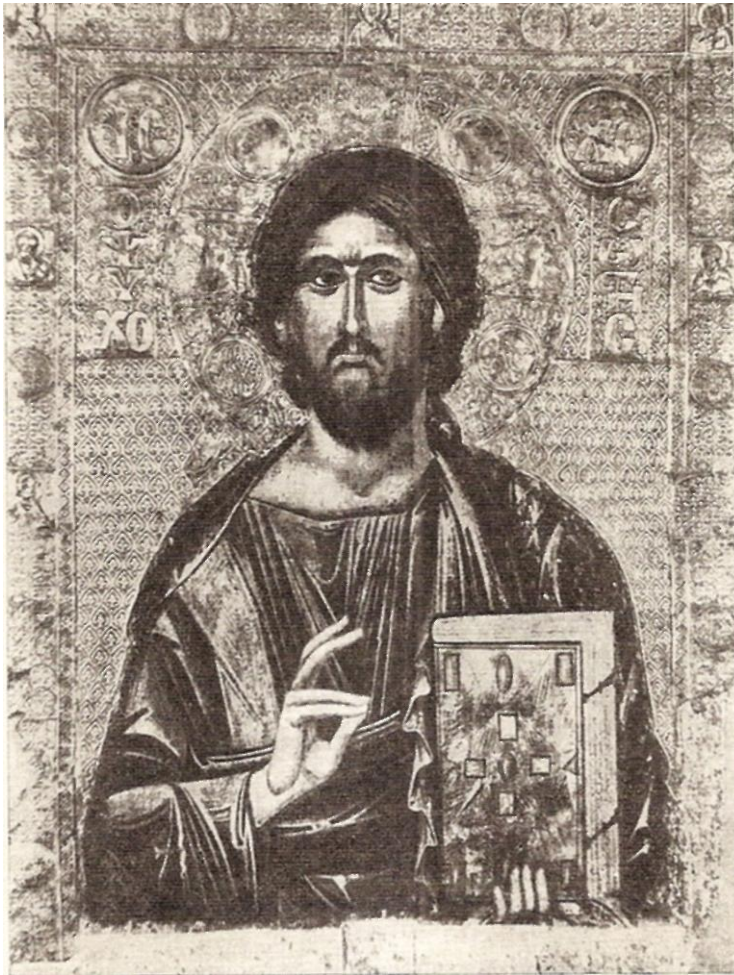
¹³ Н. П. Кондаков. Указ. соч., стр. 34; Paul A. Underwood. Op. cit., vol. 1, p. 42.



Христос. 20-е годы XIV века. Мозаика в южном куполе внутреннего нартекса церкви монастыря Хора. Деталь

Образ Христа из южного купола внутреннего нартекса Кахрие Джамии¹⁴ исполнен большей экспрессии. Остается та же «портретность», тот же интеллектуализм интерпретации человеческого лица, та же характерность. Но не благодатная гармония, а решительное внутреннее движение определяет содержание образа. Лицо настолько похоже на лицо Христа из донаторской композиции, что они кажутся созданными одной рукой или срисованными с одного оригинала. Однако Пантократор, помещенный в куполе и обзирающий сверху храм,— образ по самому замыслу властный и сильный. Те же, уже знакомые черты лица у него укрупнены и более резко обозначены. Прямой взгляд тревожен и строг. Полуоткрытый рот кажется взволнованно дышащим. Очертания бровей не ступены (как у Христа из донаторской композиции), а выделены крупными архитектурными дугами. Твердость, энергия и духовная экспрессия, запечатленные в этом лице, традиционны для византийского Пантократора в куполе. Однако облик снова совершенно индивидуален. Характерность пре-

¹⁴ Paul A. Underwood. Op. cit., vol. 2, № 7 (p. 42—45).



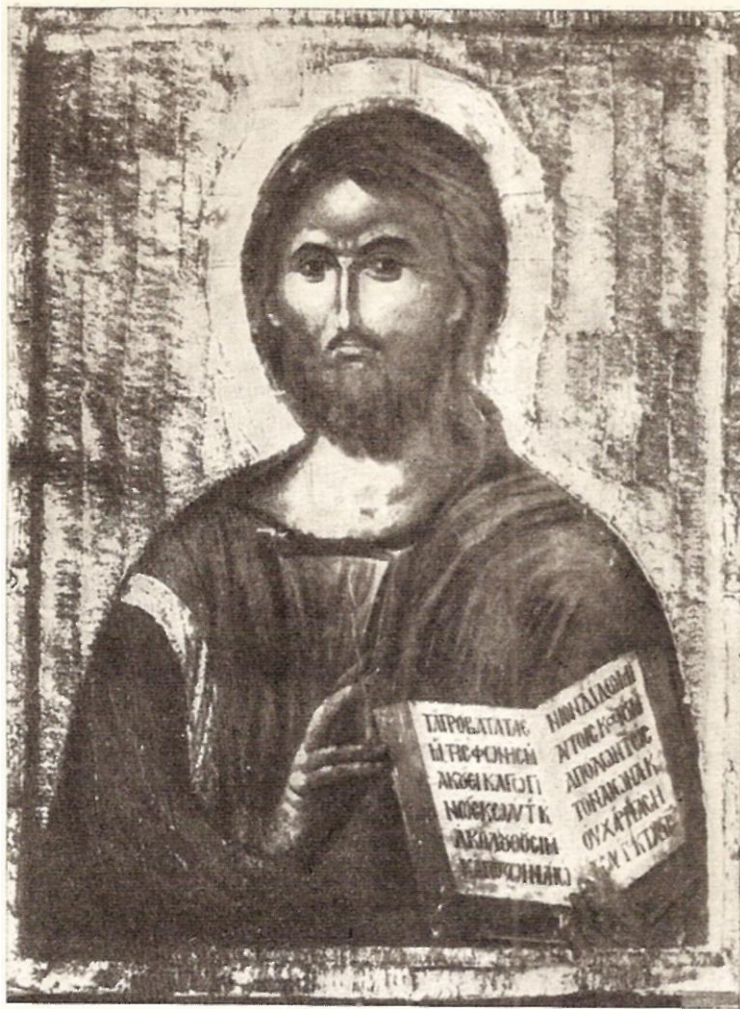
«Христос». Икона. Начало XIV века. Охрид

обладает над типологической общностью, экспрессия — над созерцательностью, конкретность — над отвлеченностью.

К галерее «конкретных» образов Христа, исполненных внутренней экспрессии, примыкают две иконы, происходящие из Охрида: «Пантократор» начала XIV века¹⁵ и «Христос» около середины XIV века — ктиторская икона севастократора кира Исака Дука-Керсака¹⁶. Первый из них принадлежит эпохе палеологовского расцвета. Он исполнен благородного переживания классики, гармонии между человеческой осознанностью и высокой одухотворенностью образа. Экспрессия не становится слиш-

¹⁵ W. Felicetti-Liebenfels. Op. cit., S. 78—79, Taf. 92; В. J. Турин. Иконе из Югославии (текст и каталог). Београд, 1961, стр. 84—85, табл. XXII (подробная библиография); Sv. Radojčić, Icoñes de Serbie et de Macédoine. Beograd, 1962, pl. 17; Св. Радойчић. Иконы в Югославии.— К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Мпятев, Св. Радойчић. Указ. соч., стр. LXV, табл. 179.

¹⁶ W. Felicetti-Liebenfels. Op. cit., S. 79, Taf. 94a; В. J. Турин. Op. cit., 85—86, табл. XXVI (подробная библиография).



«Христос». Ктиторская икона севастократора кира Исака Дука-Керсака. Около середины XIV века. Охрид

ком настойчивой, ибо снимается общей умеренностью. Это образ — душевно интенсивный, с лицом деятельным, со взглядом активным. Его внутренняя сила кажется помогающей, а не повелевающей (интересно, что название иконы — Христос Душеспаситель). Взволнованная одухотворенность Христа из купола внутреннего нартекса Кахрие Джамии сменилась здесь устремленной энергией. Образ стал более «земным» и вместе с тем более действенным и реальным. Вероятно, это один из самых «отеческих», самых дружеских образов Христа, которые создало палеологовское искусство.

Лицо Христа в другой охридской иконе Исака Дука-Керсака кажется совершенно «портретным». Сила характера, острота ума, сосредоточенность воли и пронзительность духовных решений угадываются в его напряженном облике, в его резком строгом взгляде, во всем его контрастно освещенном лице, насыщенном внутренним огнем и все же замкнутом и подтянутом. Образ раскрывается прежде всего как портрет философа, мыслителя, жаждущего и достигающего познания. Экспрессия не име-

ет особой внешней динамики и всецело обращена вовнутрь. Тревожность и мистическая углубленность сменяют теперь нейтральную красоту и спокойное созерцание в произведениях палеологовского классицизма. Христос в этой иконе кажется образом переломного времени, всем основным своим внутренним строем, одновременно страстным и самопогруженным, обращенным ко второй половине века, ко времени торжества паламизма. При всем том индивидуальность образа, его «конкретность», интеллектуализм в его интерпретации выражены еще сильнее, чем в памятниках раннего XIV века. Именно эта икона создает, вероятно, один из самых характерных образов Пантократора первой половины XIV века.

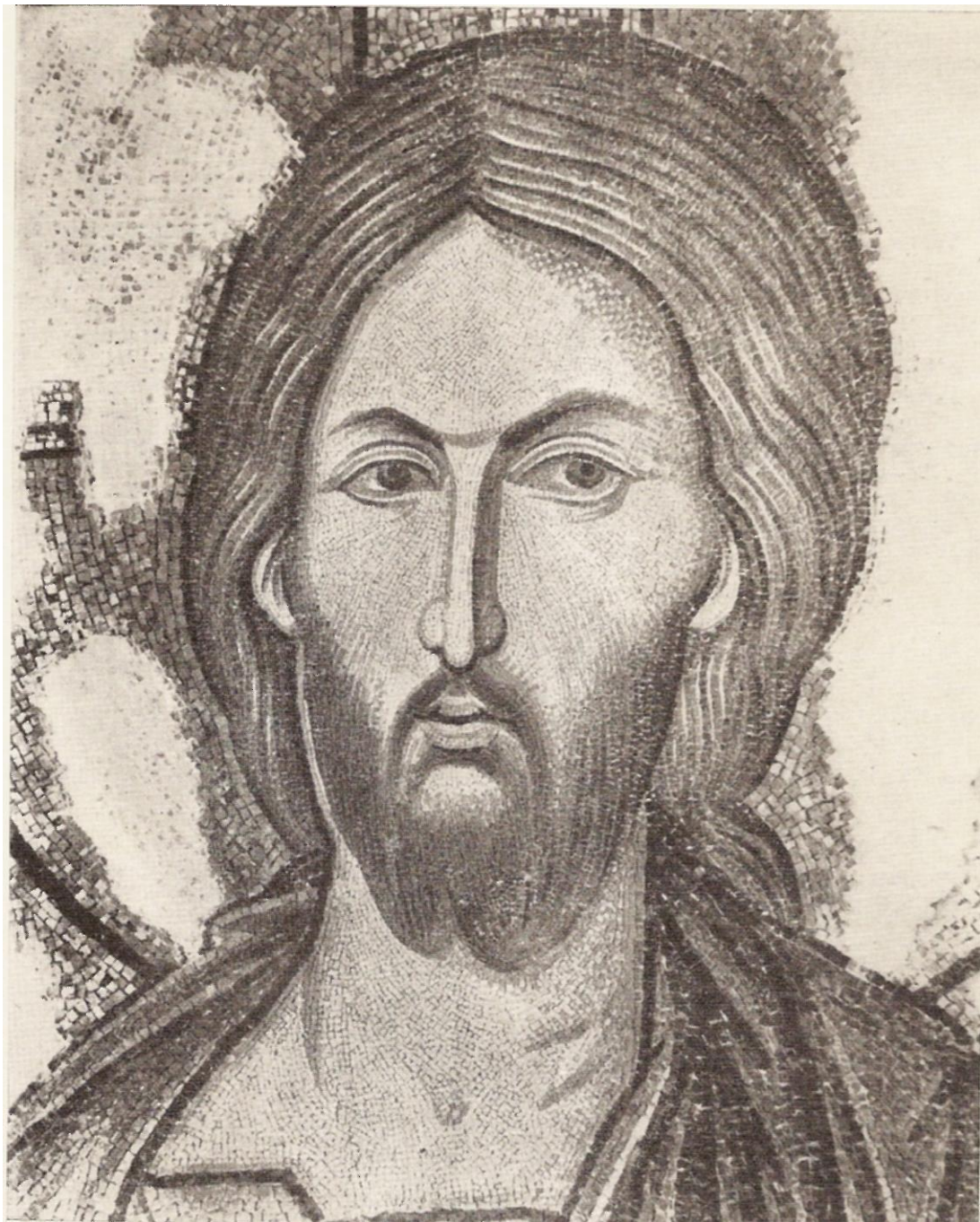
По общему своему строю «Спас Ярое око» принадлежит этой же византийской традиции «портретного» образа. У него резкие черты и особенное, запоминающееся выражение. Глаза смотрят сочувственно. Морщины изрезают лоб тяжело и болезненно. Их жестокая правдоподобность едва ли не излишняя для иконы. В облике просматриваются этнические черты мягкого и простоватого среднерусского типа. Широкая окладистость лица, скуластость, глубокая посаженность глаз, располагающая приветливость взора сочетаются с благородной греческой продолговатостью овала, удлинённостью носа, подчеркнута красивым очертанием рта.

Спас Ярое око кажется более приближенным к человеку, чем византийские образы Христа первой половины XIV века, всегда имеющие чуть холодноватую отстраненность, основанную на духовном и интеллектуальном превосходстве. В Спасе Ярое око этого совсем нет. Образ помещен не по-византийски рядом с молящимся. Непременно сохраняемая в Византии грань между идеально-отвлеченной и человечески-конкретной стороной образа здесь перейдена. Византийский образ всегда был явлен как тип; в Спасе Ярое око мы видим прежде всего лицо. «Реализм» представлений русского мастера кажется довольно далеким от идеализма мышления грека. Византийская «портретность» как бы усиливается и превращается в русскую «характерность». В этом «реализме», в этой «натуральности» видения проступает своеобразное сходство русского сознания с западным, проглядывающее, несмотря на доверчивое подражание во всем византийской модели. Образ раскрывается не столько в его духовной глубине, сколько в его душевных возможностях.

За такой «конкретностью» позиции, лежащей в основе этого изображения, угадываются, с одной стороны, большая, чем в Византии, раскрытость чувства, с другой — большая деловитая приземленность в отношении к образу. Принципиальная надмирность византийских образов делает их безучастными к сфере земных поступков и переживаний. Идеальная и неподвижная византийская сосредоточенность ума и воли сменяется в Спасе Ярое око большей сердечностью, утверждением нравственной позиции, как будто мыслью о каждодневных реальных заботах. В этом — несомненное благородство и человечность морали, в этом же, быть может, и некоторая будничность ощущения по сравнению с торжественной блистательностью и философичностью византийского типа.

Так, уже здесь, в московской иконе середины XIV века, видятся новые по отношению к византийской традиции возможности для раскрытия христианского образа: тема прощения — защиты, нравственного очищения и сострадания, так полно пережитая Рублевым, а затем московским искусством XV века, и тема душевной экстаТИЧНОСТИ, силы переживания, воплощенная во многих русских произведениях XIV века, особенно новгородских.

Спас оплечный примыкает к другому, наиболее отрешенному типу византийского образа, где индивидуальные черты по возможности сглажены, эмоции сняты, чувственный момент скрыт. Взгляд обращен вглубь, а не направлен в мир; состояние бесстрастное; духовная концентрированность не требует никакого усилия и сопровождается идеальным покоем. Такой образ, в сущности, есть наиболее полное соответствие византийской религиозной идее, без смешения с традициями индивидуализированной классической античной культуры, наиболее чистое воплощение византий-



Христос. Деталь композиции «Деисус» с Исааком Комнином и Меланной. 20-е годы XIV века.
Мозаика из внутреннего нартекса церкви монастыря Хора

ской концепции иконы. Нейтральный, неподвижный, безмолвный, он совершенно имперсонален. При медленном всматривании в него молящийся освобождается от эмоций, от какого бы то ни было личностного восприятия и становится способным как бы к постижению божественного прототипа. Такие «созерцательные» образы особенно ценились в средневизантийский период. Среди них сохранились и изображения Христа (например, мозаические иконы Христа из Берлина первой половины XII века¹⁷ и из Флоренции середины XII века¹⁸, «Христос Пантократор» XII века, Синай)

Такие образы Христа известны и в XIV веке (Христос из «Деисуса» с Исааком Компино и Меланной — мозаика монастыря Хора²⁰; икона «Христос Пантократор», вероятно, около середины XIV века, Синай)²¹, даже в пору классицизма начала века, хотя преобладающим в период палеологовского ренессанса был не случайно «портретный» образ; к индивидуализации располагала вся атмосфера раннепалеологовской культуры.

Интересно, что не только в XIII—XIV, но и в XI—XII веках «конкретный» образ был, видимо, не менее распространен, чем отвлеченный. К такому «портретному» типу может быть отнесен ряд монументальных мозаических изображений Пантократора XI—XII веков (в нартексе церкви Успения в Никее, в Софии Константинопольской — Христос из «Деисуса», в куполе собора в Дафни, в апсидах соборов в Чефалу и в Монреале, и др.) и ряд икон X—XIV веков²². Мы посмеем предположить, что конкретизированные, «портретные» образы Христа Вседержителя едва ли не чаще находили воплощение в византийском искусстве, чем образы отрешенные, идеально мо-

¹⁷ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 124, 323 (прим. 69); т. II. М., 1948, табл. 196; O. Wulff, M. Alpatov. Denkmäler der Ikonenmalerei. Dresden, 1925, S. 53—56; W. Felicetti-Liebenfels. Op. cit., S. 63, Taf. 70; V. Lazarev. Storia della pittura bizantina. Torino, 1967, p. 203, 257 (n. 73 — см. библиографию), tav. 318.

¹⁸ P. Muratoff. La peinture byzantine. Paris, 1928, p. 92, tav. LXXXIV; W. Felicetti-Liebenfels. Op. cit., S. 63—64, Taf. 71; В. Н. Лазарев. Указ соч., т. I, стр. 125, 324 (прим. 75); D. Talbot Rice, M. Hirmer. Arte di Bisanzio. Firenze, 1959, p. 96, tav. 169; V. Lazarev. Op. cit., p. 203, 257 (n. 75 — см. библиографию).

¹⁹ G. et M. Sotiriou. Op. cit., I, pl. 68; II, p. 82—83.

²⁰ Paul A. Underwood. Op. cit., vol. 2, № 6 (p. 36, 39, 41).

²¹ G. et M. Sotiriou. Op. cit., I, pl. 228; II, p. 199—200.

²² X век — Христос между двумя архангелами, Синай (G. et M. Sotiriou. Op. cit., I, pl. 37; II, p. 51—52); XII век — Христос Пантократор — изображение вверх Менология XII века (G. et M. Sotiriou. Op. cit., I, pl. 134; II, p. 119—120); Христос Пантократор, вторая половина XII — начало XIII века (?) (G. et M. Sotiriou. Op. cit. I, pl. 80; II, p. 92—93); XIII век — Христос Пантократор — изображение на архитраве в Ватопеде (М. Хадзидакис. Иконы в Греции. — К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Миятев, Св. Радойчич. Указ. соч., стр. XXV, табл. 43; Хадзидакис датирует икону XII веком. А. Хунгорюлос. Icones du XIIe siècle en Grece. — «L'art byzantin du XIIe siècle. Symposium de Soročani, 1965». Beograd, 1967, p. 78, fig. 6. Ксингопулос датирует икону XIII веком); Христос на троне, из деисусной композиции, Синай (G. et M. Sotiriou. Op. cit., I, pl. 176; II, p. 163—164); Христос Пантократор, Синай (G. et M. Sotiriou. Op. cit., I, pl. 196; II, p. 178—179); Христос Спаситель, Хиляндар (Sv. Радойчич. Icone de Serbie et de Macédoine, pl. 3, 7; Св. Радойчич. Иконы в Югославии..., стр. LXII, табл. 157); Христос, 1262—1263 года, из церкви Богородицы Перивленты в Охриде, сейчас в Народном музее в Охриде (В. Ј. Турин. Op. cit., стр. 75—76, табл. 2); Христос из диптиха, из св. Софии в Охриде, сейчас в Народном музее в Охриде (В. Ј. Турин. Op. cit., стр. 78, табл. 5); XIII—XIV века — Христос Вседержитель из «Деисуса» — изображение в верхнем ряду двухъярусной иконы (внизу — пятеро святых), Синай (G. et M. Sotiriou. Op. cit., I, pl. 198; II, p. 180—181); Христос Пантократор, София, Археологический музей (К. Миятев. Иконы в Болгарии. — К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Миятев, Св. Радойчич. Указ. соч., табл. 101 — сильно обновленная болгарская икона).

Из икон с изображением Христа первой половины и середины XIV века, кроме рассмотренных выше (см. примеч. 15, 16), к этому же типу могут быть отнесены: Христос Пантократор, около середины XIV века из Ватопеда (W. Felicetti-Liebenfels. Op. cit., S. 79, 93) и Христос Пантократор, возможно, около середины XIV века с Синай (G. et M. Sotiriou. Op. cit., I, pl. 229; II, p. 200—201).



«Христос». Икона. Около середины XIV века. Монастырь св. Екатерины на Синае

ленные²³. Последние могли, видимо, возникать скорее всего в монастырях, в отшельничестве, в мире, духовно и практически уединенном от государственной жизни, где жили старые, восходящие к эллинизму художественные традиции. В Константинополе же ощущение жизни всегда было острым, классическое наследие — сильным. Снова и снова здесь происходило одухотворение и христианизация эллинского образа. При этом именно Константинополь (и его школа) создавал самые совершенные художественные произведения. Ни одна из провинций или стран византийского влияния не могла сравниться с ним по блеску профессионального мастерства. И уж, конечно, не могло быть сопоставимо с его творческой жизнью искусство отдаленных от

²³ Имеется в виду именно тип Пантократора (поясной или оплечный). Изображения Христа в евангельских сценах или в полнофигурных деисусных композициях сюда не относятся, ибо создают образ, соответствующий совсем иному иконографическому типу, образ как правило эмоциональный, часто — экспрессивный.

мира монастырей, где в искусстве вряд ли поощрялся артистизм, и где содержательная сторона образа, его иконографическая верность традиции, его углубленность должны были цениться выше, чем эстетическое великолепие. Монастыри, возможно, не могли выразить идеи безэмоционального образа на языке самого высокого искусства". В Константинополе аскетические образы, несомненно, создавались и в период палеологовского ренессанса (например, мозаики Фетие Джами и даже некоторые из фресок Кахрие Джами — Давид Фессалоникский²⁵ и др.). Однако строгий, самопогруженный образ раннего XIV века, созданный столичным искусством, исполнен не идеального покоя созерцания, а самоотречения и аскетического духовного подвига²⁶. Эти образы отнюдь не безэмоциональны. Напротив, эмоциональная напряженность сообщает им острую, подчас пронзительную характерность. Традицию именно такого искусства унаследовал Феофан Грек и еще раз, уже на языке позднпалеологовского искусства, воссоздал тот идеал трудного внутреннего очищения и монашеской аскезы, который был знаком Константинополю еще во времена палеологовского классицизма.

Лучший, созданный в раннем XIV веке в Константинополе образ Спасителя идеального созерцательного типа, где совершенный покой сочетается с совершенной отвлеченностью, где всякая душевность отсутствует, где ничто эмоциональное не мешает чистой, бессловесной и «безмысленной» духовной сосредоточенности — это Христос из «Деисуса» с Исааком Комнином и Меланной в мозаиках монастыря Хора. На лице Спасителя запечатлено состояние внутреннего вглядывания и вслушивания. Мягкие очертания лица, текучие линии и контуры, плавные переходы формы, деликатное распределение света и тени создают впечатление тихости и спокойствия. В лице нет никакой конкретной, жизненной выразительности, никакого прямого, направленного импульса. Погруженный в себя взгляд кажется ушедшим от ваших глаз. Замкнутость всех внешних очертаний соответствует внутренней сосредоточенности образа. И в облике, и в самой художественной поверхности с ее мелкими, радиально расходящимися кубиками смальты, есть ускользающая гладкость. Образ невозможно вместить в определенную психологическую характеристику. Его внешняя неуловимость невольно лишает вас возможности разглядывать какие-либо портретные, психологические или душевные черты и заставляет погружаться в сферу чистого духовного созерцания.

Различия двух описанных здесь типов образа Христа не следует преувеличивать. Созерцательность лежит в основе византийского религиозного сознания и потому является неременной категорией для всякого византийского образа. Она присуща и «конкретным» образам Христа. Но все же некоторое несходство в содержании этих образов есть. Оно зависит не только от личных вкусов мастеров, но и от более существенных различий в подходе к образу. Вопрос о том, что преобладает: такое конкретное, «реальное», «исторически достоверное» понимание образа, которое включает в себя сложную гамму человеческих эмоций и интеллектуальных проявлений, сочетающихся с духовным созерцанием, или такое молитвенное углубление, которое отвлекает от всего характерного, индивидуального.

²⁴ Например, образ Христа из «Деисуса» в эпистидии иконостаса XII века, Синай, см. G. et M. S o t i r i o u. Op. cit., I, p. 118; II, p. 112—114. Икона провинциального и, вероятно, монастырского происхождения, несущая в себе всю содержательность созерцательного образа и при этом отличающаяся невысоким качеством исполнения.

²⁵ Paul A. U n d e r w o o d. Op. cit., vol. 3, № 260 (p. 506—507).

²⁶ Общий характер и содержание таких образов перекликается с суровой духовной и жизненной позицией патриарха Афанасия (а может быть, и является своеобразным откликом на нее?). О патриархе Афанасии: А. П. Л е б е д е в. Исторические очерки состояния византийско-восточной церкви от конца XI до половины XV века. М., 1902, стр. 237—247, 251—257; Ф. И. У с п е н с к и й. История Византийской империи, III. М.—Л., 1948, стр. 600—661; J. M e y e n d o r f f. *Spiritual Trends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Centuries.* — *Art et société à Byzance sous les Paléologues.* Venise, 1971, p. 59—62, 70.

Однако Спас оплечный, даже по сравнению со вторым из этих типов, кажется еще более отвлеченным, еще более физиогномически и психологически нейтральным. Если византийский образ лишен земной «страстности», то Спас оплечный на московской иконе показан в состоянии еще большей и столь полной бесстрастности, что ее уже почти трудно представить для человеческого сознания. Все живое, подвижное здесь исключено. Глубина образа постигается не в его душевной или даже духовной наполненности, а в его абсолютной отрешенности. Византийское искусство никогда не знало такой полной неконкретности состояния образа. В столь сильном утрировании византийской созерцательности, доходящей до абстракции, возможно, проявляется русский вкус. Он соответствует совсем иной национальной психологии. Т. е. в интерпретации Спаса оплечного, как и Спаса Ярое око,— снова обостренные черты, кажущиеся крайними по сравнению с умеренностью и размеренностью византийцев. Но в Спасе оплечном проявилась иная сторона древнерусского художественного сознания: неперсональность подхода, обращенность как бы ко всем сразу, всеобщность.

Итак, в каждой из двух московских икон, в «Спасе» оплечном и «Спасе Ярое око», кажется, нашла воплощение одна из сторон византийской духовности: в первой из них — созерцательная, создающая молитвенную углубленность; во второй — интеллектуальная, допускающая «портретность» изображения.

В обоих случаях эти византийские черты усилены. В «Спасе» оплечном это приводит к абстрактной отвлеченности, соответствующей сознанию менее подвижному, чем гибкое, насыщенное разнообразными возможностями греческое. В «Спасе Ярое око» — к правдоподобию изображения, граничащей с «натуральностью», и к более открытой, чем в Византии, эмоциональности и душевности. Такая «перефразировка» несколько меняет общий смысл образов и делает их выразителями русских духовных и художественных воззрений.

Сходное соотношение с византийской живописью — и в письме этих икон. В них как бы усилены разные черты византийского стиля. Невидность, незаметность, гладкость приемов в «Спасе» оплечном восходят к тонкому, многослойному византийскому письму, выработавшему технику плавей. Однако никогда в нем не было такой полной спрятанности технической стороны живописи, такой скрытности материального вещества краски, как в Спасе оплечном, где ремесленная сторона искусства совсем не видна, и живописная поверхность кажется чудесно созданной и самосветящейся. Сплавленность письма в этой иконе как нельзя лучше соответствует идеальной отвлеченности образа. В «Спасе Ярое око», наоборот, подчеркнуты приемы пластического и живописного стиля палеологовского классицизма, повторенные с чуть наивной настойчивостью. Ставшие более контрастными и резкими, чем в Византии, они совершенно адекватны большей «реальности» этого образа.

Оба мастера, создавшие эти две иконы, близко знали современное греческое искусство, желали ему подражать и умело использовали его законы. Мы не можем исключить, что один из них — автор «Спаса» оплечного — мог быть греком, создавшим свою икону в русской среде. «Спас Ярое око» написан, несомненно, русским художником. Однако вполне вероятно, что оба они были русские мастера, прошедшие выучку у приехавших в Москву константинопольских живописцев, но один из них понимал греческие образцы глубже и тоньше и подражал им с большей виртуозностью. Так или иначе, оба они создали свои иконы в одной традиции — уже отживающего палеологовского классицизма. Однако восприняли они византийские образцы, как видно, с несколько разных позиций.

Обе эти позиции были обеспечены предшествующей историей развития русского искусства. В русской живописи домонгольского периода (большая часть икон владими́ро-суздальского и новгородского происхождения) была перенята и воплощена отвлеченно-созерцательная природа византийского образа. Русские мастера могли быть знакомы с ней по известным на Руси греческим иконам, таким, как «Владимир-

екая Богоматерь», и по работам византийцев-монументалистов, расписывавших русские церкви (фрески Дмитровского собора). Мастер «Спаса» оплечного (если это был русский художник), вероятно, был подготовлен к восприятию такого византийского образа, ибо мог быть воспитан на традициях русского искусства XII — раннего XIII века. С другой стороны, образам русской живописи домонгольской поры, в основе своей очень близким византийским, специфически национальный оттенок придавала нескрываемая эмоциональность, лирическая или, наоборот, напряженно-горестная. Интонация мягкой задушевности определяла образы среднерусской живописи XII—XIII веков. На традициях искусства этого круга был, видимо, воспитан мастер «Спаса Ярое око». В его иконе эта истари знакомая искусству Владимира, Суздаля, Ростова, Ярославля человечность и проникновенность подхода к образу как бы сгущается, приобретая страдательный, сочувствующий оттенок.

Каждая из этих позиций имела в истории русского искусства свою жизнь и судьбу. Обе они слились в творчестве Андрея Рублева. Высокая созерцательность рублевских образов, столь близкая «Спасу» оплечному, сочетается в них с нравственной чистотой и благородством душевных помыслов, родственных человечности «Спаса Ярое око». Кажется, что в живописи Рублева осуществился подлинный синтез различных возможностей, дарованных русскому средневековому сознанию и искусству.

Обе иконы занимают исключительное положение в истории русской живописи: аналогий им нет. Однако роль их в русском искусстве разная. «Спас» оплечный — икона очень высокого качества исполнения. «Спас Ярое око» — икона более простая, в ней грубее и жестче письмо, нет сверкания золотых ассистов на одеждах, нет сияющей светоносной поверхности. «Спас» оплечный — икона уникальная не только в русском, но и в византийском искусстве XIV века. Сложное внутреннее ее содержание²⁷, утонченность художественной поверхности и всего ее облика позволяют видеть в ней произведение узкой элитарной культуры, возвращенной в Москве при митрополите Феогносте. «Спас Ярое око» — икона более ординарная при всей ее духовной и художественной основательности.

Перелом после середины XIV века в русском религиозном сознании в сторону византийского исихазма изменил атмосферу духовной жизни и культуры. В искусстве Москвы и Средней Руси путь лежал от аристократической, интеллектуальной, но узкой культуры времени Феогноста к гораздо более широкой, массовой, растекшейся по большим русским территориям. С этим будущим искусством у «Спаса Ярое око» больше связей, чем у «Спаса» оплечного. В этом смысле «Спас Ярое око» — образ для русского искусства более типический.

²⁷ О. С. П о п о в а. Указ. соч., стр. 128—133, 138—140.

О ДАТИРОВКЕ ВОЛОТОВСКИХ ФРЕСОК

Л. Е. КРАСНОРЕЧЬЕВ

В

ПОСЛЕДНЕЕ время специалисты, изучающие новгородскую настенную живопись XIV столетия, неизменно обращаются к творчеству византийского художника Феофана, расписавшего в 1378 году церковь Спаса. Теперь такие понятия, как «школа Феофана», «круг Феофана» стали обычным явлением. Летописцы умолчали о русских мастерах живописи, работавших в это время. Они не отметили и даты росписи некоторых храмов.

Для определения времени появления тех или иных фресок широко используется главный, если не единственный, метод стилистического анализа. На этой основе В. Н. Лазарев датирует роспись церкви Федора Стратилата концом 70-х — началом 80-х годов XIV века. Датировка подкрепляется тем, что живопись «приходится по уже заложенным пролетам между юго-восточным столбом и восточной стеной, северо-западным столбом и северной стеной и юго-западным столбом и южной стеной»¹. Но за стыки якобы разновременных кладок приняты борозды с отпечатками досок. Они проходят непосредственно под сводами. Это следы от опалубки, которая опиралась на стены и после возведения сводов была снята. Факт свидетельствует как раз об одновременности всех стен и сводов и хорошо известен архитекторам-реставраторам.

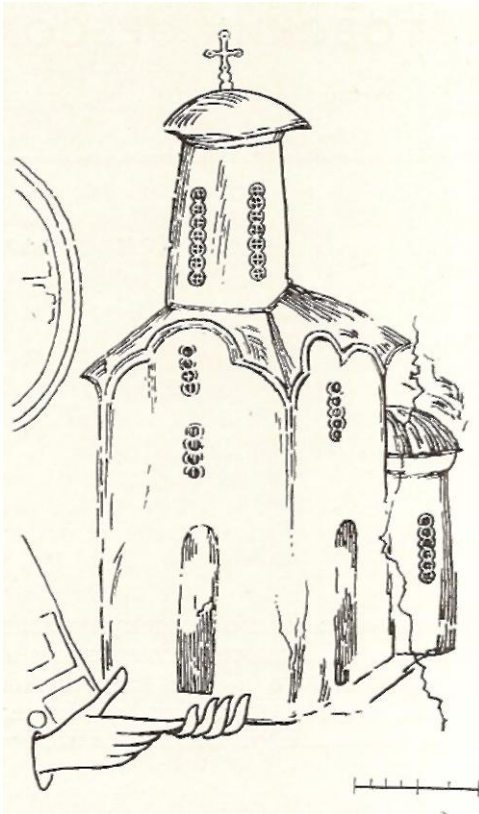
Опираясь на стилистический анализ, В. Н. Лазарев датировал основные росписи волотовской церкви 80-ми годами². Г. И. Вздорнов относит их даже примерно к 1390 году³. При всех достоинствах указанного метода, он остается почти единственным и далеко не бесспорным. В данном случае датировка росписей двух храмов должна быть безупречной, — «иначе мы будем принуждены еще очень долгое время вращаться в кругу общих оценок и выводов, продиктованных не столько самими памятниками искусства, сколько нашими, неизбежно субъективными впечатлениями и концепциями»⁴.

¹ В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961, стр. 48—51.

² Там же, стр. 53—58.

³ Г. И. Вздорнов. О первоначальной росписи волотовской церкви — «Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа». М., 1973, стр. 290.

⁴ Там же.



Модель храма Успения на Волотовом поле.
Прорись с фрески. 1363 год (?)

В этой заметке я хочу предложить те наблюдения, которые удалось получить при исследовании, обмерах и консервации руин волотовской церкви, проводившихся в 1955 году⁵. Вероятно, и они найдут своих противников, но, возможно, и помогут в окончательной датировке живописи.

Наиболее полно и аргументированно, на мой взгляд, такая работа уже была проделана Л. А. Мацулевичем⁶. Анализируя ктиторскую фреску, обращая внимание на «крестчатые» ризы Алексея, которые ему было запрещено носить с 1370 года, считая притворы ранними, он относил основную роспись церкви к летописной дате — 1363 году. Но его некоторые положения сейчас оспариваются.

Отправными моментами я беру датировку притворов и модель храма на ктиторской фреске.

Время построения церкви Успения (1352 год) никем не оспаривалось. Северная пристройка и западный притвор ее сделаны без перевязи, впритык. В. В. Суслов северную пристройку не считал особенно древней. На его плане она показана другой штриховкой⁷. Л. А. Мацулевич относил обе постройки ко времени не позднее 1363 года⁸. Предположение М. К. Каргера о существовании прежде аналогичной пристройки с юга не подтвердилось⁹.

Северная пристройка была задумана сразу при возведении храма. На это указывает раскрытый нами дверной проем в северной стене основного куба, сделанный одновременно со строительством церкви. Его лицевая сторона обращена в помещение, а не наружу, как обычно. Это бывает в тех случаях, когда главный или единственный вход в пристройку ведет из церкви. Стык стен и соотношение фундаментов, проверенное шурфом, подтвердили позднее появление пристройки. При ее возведении с севера был сделан второй, наружный вход. Пристройка не была расписана. Назначение ее хозяйственное¹⁰.

⁵ Отчет в архиве Новгородской СНРПМ. Видимо, значительная часть фресок погибла безвозвратно. Те, что уцелели, лежат мельчайшими фрагментами в завалах строительного мусора внутри церкви. Уцелевшие композиции на нижних частях стен также скрыты завалами. После окончания эксперимента с Ковалевскими росписями можно будет приступить к извлечению волотовских фресок и их монтажу.

⁶ Л. Мацулевич. Церковь Успения пресвятой Богородицы в Болотове.— «Памятники древнерусского искусства», вып. 4, 1912.

⁷ В. В. Суслов. Церковь Успения пресвятой Богородицы в селе Болотове близ Новгорода, построенная в 1352 г. М., 1911.

⁸ Л. Мацулевич. Указ. соч., стр. 7—8 и 29—30.

⁹ М. К. Каргер. Новгород Великий. Л.— М., 1961, стр. 262.

¹⁰ В северной стене наверху могла быть устроена звонница по типу Ковалевской; арочный проем с перекладиной и колоколом. Такая звонница была в западном притворе церкви Двенадцати апостолов (1454—1455 годы) и, вероятно, в некоторых других культовых постройках Новгорода.

За торцами стен северной пристройки нет штукатурки. Значит, церковь ко времени ее появления не была оштукатурена. Саму пристройку тоже не предполагали штукатурить. На ее западном фасаде сохранился фрагмент кирпичного декора, сделанного в плоскости стены: горизонтальная «елочка», напоминающая рисунок современного паркетного пола. Декор выделяется за счет плотного темно-коричневого цвета кирпичей на серо-голубом фоне кладки из ильменьской известняковой плиты.

За торцами стен западного притвора, наоборот, обнаружена штукатурка, покрывавшая фасады церкви. Западный притвор, следовательно, появился позже северной пристройки и не был первоначально задуман. Он закрыл самый богатый в церкви, парадный перспективный портал со стрельчатой аркой. Все остальные порталы решены очень просто.

В какое же время появился западный притвор? Обратимся к строительному материалу и технике кладки. Для построек первой половины XIV столетия закономерна добротная каменная кладка, в которой преобладает серая плита и лишь отчасти использован ракушечник, а то и вовсе не применен¹¹. С начала 60-х годов в постройках кладка становится несколько небрежнее, и в ней уже преобладает темно-красный ракушечник различных оттенков¹².

Второй характерный признак — каменные вкладные кресты. В памятниках, построенных до 60-х годов XIV столетия, их нет. Здесь следует вспомнить о знаменитом алексеевском кресте, вставленном в стену Софии. Запись на нем говорит, что заказчиком выступал архиепископ Алексей. Хотя мы и не знаем точной даты установления креста, но можем предположить первые годы по вступлении Алексея на владычную кафедру, т. е. 1359 год, когда он выбран, 1360 год, когда он поставлен, или ближайшие следующие. Нужен был первый, освященный высокой властью пример, чтобы вкладные кресты (использовались преимущественно намогильные) получили право на помещение их в стенах церквей. Такой пример и был дан Алексеем. Начиная с церкви Федора Стратилата (1360—1361 годы) они становятся обязательным элементом всех культовых зданий.

Формы и детали пристроек Успенской церкви сделаны в точном соответствии с основным объемом. В них применен тот же строительный материал (серая известняковая плита) и отсутствуют вкладные кресты. Нет и малейших признаков архитектуры второй половины XIV века. Напрашивается вывод: северная пристройка появилась в том же 1352 году или ближайшие последующие годы, а западный притвор несколько позднее, но не позже ранних 60-х годов. До постройки западного притвора церковь и северная пристройка снаружи были оштукатурены.

На ктиторской фреске архиепископ Моисей — основатель храма — держит в руках модель Успенской церкви. Постройка изображена предельно реалистично для того времени. Точно переданы высокий стройный барабан с плоским полукупольным покрытием и четырехконечным крестом, трехлопастное покрытие основного объема¹³, апсида, дверные и оконные проемы с деревянными дырчатými окончинами. Как писал Л. А. Мацулевич, «стены на модели были белыми с желтым рисунком», т. е. показаны оштукатуренными¹⁴. Но на модели отсутствуют пристройки. Северная не изображена потому, что художник показал элементы трех фасадов (западного, южного и восточного) — обычный прием древних живописцев. Четыре фасада не

¹¹ Церковь Николы на Липне, 1292 год; церковь Благовещения на Городище, 1342—1343 годы; церковь Спаса на Ковалево, 1345 год; церковь Успения на Болотове, 1352 год; церковь Михаила на Скворотке, 1355 год, и др.

¹² Церковь Федора Стратилата на ручье, 1360—1361 годы; церковь Петра и Павла на Славне, 1367 год; церковь Рождества на Молоткове, 1379 год; церковь Рождества на поле, 1382 год; церковь Иоанна Богослова на Витке, 1383 год; церковь Петра и Павла в Кожевниках, 1406 год; церковь Власия, 1407 год; башни окольного города, 1360 год, и др.

¹³ На прориси, опубликованной Л. А. Мацулевичем, в кривой полопастного покрытия на южном фасаде неверно показана четвертая арочка. На фотографии фрески ее нет.

¹⁴ Л. Мацулевич. Указ. соч., стр. 5; В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 53—58.

изображали. Западный притвор отсутствует, так как к этому времени не был построен. Другое объяснение такому факту вряд ли будет более правдоподобным. Следовательно, церковь была расписана до конца 60-х годов, т. е. до времени появления притвора. Остается согласиться с летописной датой основной росписи — 1363 годом.

Исследователи, видевшие фрески до расстрела церкви фашистами, пришли к одному выводу: живопись церкви и притвора стилистически однородна. Штукатурный грунт фресок и состав наружной сплошной обмазки также очень близки друг к другу. В соответствии с приведенными фактами и рассуждениями все работы можно представить в такой последовательности: сначала штукатурят снаружи церковь и расписывают ее внутри, затем строят притвор, штукатурят его и расписывают. Все это могло произойти, например, в один-два года. В истории многих памятников архитектуры различных столетий поэтапное строительство, нередко с изменением или уточнением первоначального замысла, — явление обычное и естественное.

Заметка не претендует на исчерпывающее и окончательное решение вопроса датировки вологовских росписей. Вызвана она мало убедительными для меня доводами, приводимыми в пользу поздних дат и определяющего воздействия личности Феофана. Вероятно, в случае с фресками Успенской церкви следует более точно решить такие, например, вопросы: почему летописцы решили отметить частную деталь, какой является небольшая фреска, по существу настенная икона в алтаре, и умолчали о росписи всей церкви (ведь так получается у сторонников поздней датировки)? чем объяснить тот факт, что авторы более древних летописей не отметили работу Феофана в Новгороде, а известие об этом мы получаем лишь из списков, составленных в самом конце XVII—XVIII веков? почему заказчик вологовских росписей архиепископ Алексей велел изобразить себя в «ризах кресчатых», не убоившись ни гнева константинопольских владык, ни пересудов своей паствы и недоброжелателей, безусловно знавших о запрещении? как объяснить, что Алексей, снявший кресты с фелони в 1370 году, позже требует представить себя в ризе, которую не носит?

ИЛЛЮМИНИРОВАННЫЙ ГРЕЧЕСКИЙ АКАФИСТ БОГОРОДИЦЕ¹

Г. М. ПРОХОРОВ



ОСКОШНЫЙ кодекс ГИМ, Син., греч., № 429, о котором пойдет речь, в 1662 году был поднесен царю Алексею Михайловичу как дар епитропов (старост) церкви Богородицы Хрисопигии в Галате². В самой рукописи время ее изготовления не указано. Мнения же ученых на этот счет разошлись разительно: книгу датировали едва ли не всеми веками, начиная с X и кончая XVII, причем в последнее время большинство склонялось в пользу XV века³.

Помимо множества миниатюр — иллюстраций Акафиста, рукопись украшена красочными фигурными инициалами, примечательными тем, что звери, змеи, птицы, фантастические чудовища и ветки, образующие буквы⁴, изображены объемно, с применением светотени. Как известно, эта же особенность выделяет в русской книжности такие роскошные рукописи конца XIV — начала XV века, как Евангелие Кошки, Евангелие Хитрово, Андрониково Евангелие и Морозовское (или Успенского собора). В. Н. Лазарев считал, что в оформлении этих русских Евангелий сказывается влияние Феофана Грека, но что сам Феофан воспринял манеру объемного изображения из западных готических рукописей⁵.

Что же представляет собой рукопись Син., греч., № 429 — иллюминированный Акафист Богородице? Нельзя ли с ее помощью нащупать ниточки связей, ведущие к Феофану Греку из его отечества?

¹ Настоящая статья является дополненным вариантом статьи, папечатанной на английском языке: Г. М. Прохоров. A Codicological Analysis of the Illuminated Akathistos to the Virgin (Moscow, State Historical Museum, Synodal Gr. 429).— «Dumbarton Oaks Papers», XXVI (1972), p. 238—252.

² Владимир, архим. Систематическое описание рукописей Московской синодальной (патриаршей) библиотеки, ч. 1. «Рукописи греческие». М., 1894, стр. 417.

³ См. об этом подробнее: V. D. Lixseva. The Illumination of the Greek Manuscript of the Akathistos Hymn (Moscow, State Historical Museum, Synodal Gr. 429).— «Dumbarton Oaks Papers», XXVI (1972), p. 253—262.

⁴ «...Так как после 1 кондака каждая песнь Акафиста начинается с особой буквы в азбучном порядке, то в рукописи и встречаются в фигурном разукрашенном виде все литеры греческого алфавита».— «Фотографические снимки с миниатюр греческих рукописей, находящихся в Московской синодальной, бывшей Патриаршей, библиотеке». Издание Московского публичного музея, вып. 1. М., 1862, стр. 7—8.

⁵ См. В. Н. Лазарев. Феофан Грек. М., 1961, стр. 69—85.

Рукопись состоит из 78 пергаменных листов размеров 175 × 249 мм, заключенных в дощатый, обтянутый тисненой черной кожей переплет, корешок которого оклеен кожей темно-зеленого цвета. К верхней крышке переплета прикреплены пять медных «жуков» или «жуковин» (четыре — по углам тисненого прямоугольника, пятый — в центре, на пересечении диагоналей), на нижней крышке — два. Средние части верхнего и нижнего краев досок скошены. Края листов рукописи были обрезаны: частично срезанной оказалась запись на верхнем поле л. 62. Переплет рукописи, можно думать, старый, XIV—XVI веков, но, видимо, подвергавшийся реставрации.

Акафистом Богородице содержание кодекса не исчерпывается. Перед нами — сборник гимнов разных авторов. Вслед за Акафистом (который прежде исследователи считали принадлежащим то Георгию Писидийскому⁶, то патриарху Сергию⁷, VII век, а теперь склонны приписывать Роману Сладкопевцу⁸, VI век) идет Последование Акафисту (*Ἀκαθούθια τοῦ Ἀκαθίστου*)⁹ (лл. 35—43); далее — канон на Благовещение, принадлежащий частью Иоанну Дамаскину, частью — Феофану Никейскому¹⁰ (лл. 43 об.—55), и — «Канон утешительный пресвятой владычице Богородице Нескверной» (*Κανὼν παρακλητικὸς εἰς τὴν ὑπεραγίαν δέσποινα Θεοτόκην τὴν ἀμόλυντον*)¹¹ (лл. 55—61 об.), неизвестного автора. Этот канон, может быть, имеет в виду определенную икону Богородицы, изображенную на последней миниатюре (стр. 155). После канонов находятся тропари, точнее говоря, два ряда строф-тропарей константинопольского патриарха XIV века Филофея Коккина (лл. 62—66). О них мы будем говорить ниже. Заключает сборник (лл. 67—71) «Покаянная песнь» с азбучным акростихом — *ὀδῆριον κατανακτικὸν κατ' ἀλφάβητον* — анакреонтическое творение Льва, «любоблагочестивого царя и философа», т. е. императора Льва VI Мудрого¹² (886—912 годы).

Кодекс составляют 12 разновеликих тетрадей. Первая (лл. I—II) и последняя (лл. 72—75) тетради чистые, равно как и первый лист второй и оборот последнего листа предпоследней тетради (лл. III и 71 об.). В заполненной текстом части книги легко различаются три разнохарактерные части.

Акафист начинается на втором листе второй тетради (отсюда в таблице идет фоллиация арабскими цифрами) и занимает 34 листа, составляющих первую часть рукописи (тетради II—VI). Именно в этой части расположены все 23 миниатюры и 23 фигурных написанных красками по золоту инициала. Письмо здесь крупно; на тех страницах, где нет миниатюр, помещается всего по 12 строк; на страницах с миниатюрами — по 4—5 строк. Все тетради, за исключением VI (лл. 32—34), представляют собой нормальные кватернионы, тогда как за пределами этой части кодекса нет ни одной тетради, для изготовления которой писец не использовал бы также и одинарных листов. Последний в первой части рукописи л. 34 стал одинарным вследствие того, что из рукописи был вырезан симметричный ему (первоначально находившийся между лл. 31 и 32) с относящейся к 12-му икосу миниатюрой. Текст первой части кодекса

⁶ См. «Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках», кн. третья. СПб., 1856, стр. 77—94.

⁷ W. Christ, M. Paraniikas. *Anthologia Graeca Carminum Christianorum*. Lipsiae, 1871, p. 140.

⁸ E. Wellesz. *A History of Byzantine Music and Hymnography*. 2 ed. Oxford, 1961, p. 191—197.

⁹ Начало: Βουλὴν προαῶνιον...


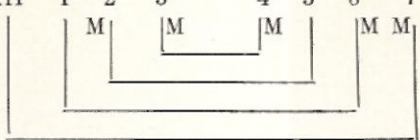
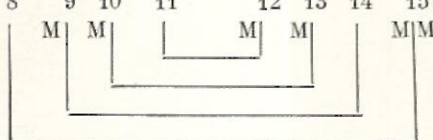
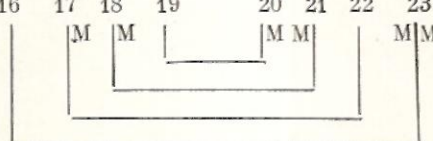
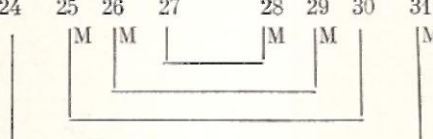
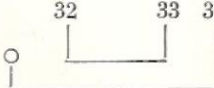
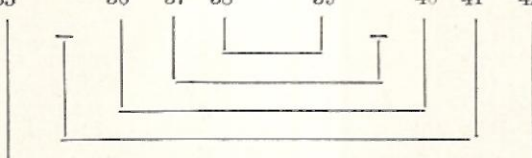
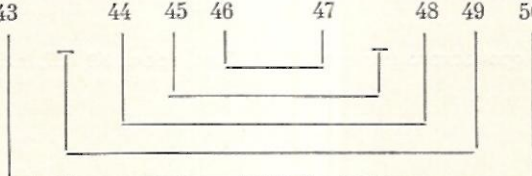
¹⁰ «Богослужебные каноны...», кн. первая. СПб., 1855, стр. 57—72.

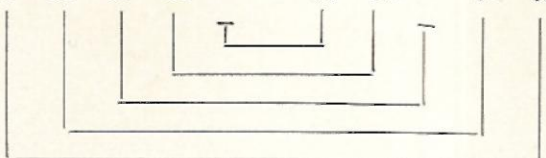
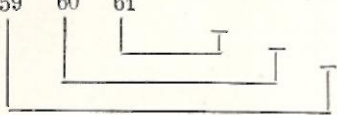
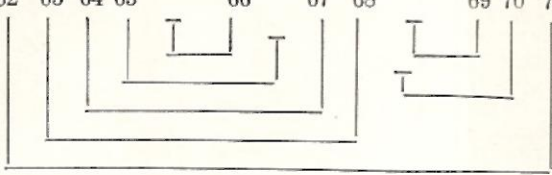
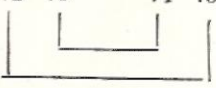
¹¹ Начало: Τῶν λυπηρῶν ἐπαγωγῶν... Икону Богородицы Амолянты (*Ἀμόλυντος*) см., например: «Musée Byzantin, Athènes». — «Le monde des grands musées», 25 (December 1970), p. 49 (XVI—XVII века); существовал храм Богородицы Амолянты, «Нескверная», основанный в 1401 году Ириной Палеологиной, см.: Сергий, архим. *Полный месяцеслов Востока*, т. II. Святой Восток. Владимир, 1901, стр. 542.

¹² См. W. Christ, M. Paraniikas. *Op. cit.*, p. 48—50.



Миниатюра из греческого кодекса. ГИМ, Син., греч., № 429, л. 33 об.

Часть рукописи	№ тетради	№ листа и расположение в тетради листов и миниатюр	Количество строк на странице	Содержание
Первая часть	I	<p style="text-align: center;">I II</p> 	12 (на страницах без миниатюр)	Лл. I—III чистые. Лл. 1—34 об. — Акафист Богородице.
	II	<p>III 1 2 3 4 5 6 7</p> 		
	III	<p>8 9 10 11 12 13 14 15</p> 		
	IV	<p>16 17 18 19 20 21 22 23</p> 		
	V	<p>24 25 26 27 28 29 30 31</p> 		
	VI	<p style="text-align: center;">32 33 34</p> 		
Вторая часть	VII	<p>35 36 37 38 39 40 41 42</p> 	18	Лл. 35—43— Последование Акафисту.
	VIII	<p>43 44 45 46 47 48 49 50</p> 		

Часть рукописи	№ тетради	№ листа и расположение в тетради листов и миниатюр	Количество строк на странице	Содержание
Вторая часть	IX	51 52 53 54 55 56 57 58 	18	Лл. 55—61 об. — Канон Богородице Нескверной (?Αμβλυντος).
	X	59 60 61 		
Третья часть	XI	62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 	17	Лл. 62—65 и 65—66 об. — Тропарь Филофея Коккина. Лл. 67—71 — Поэма имп. Льва VI. Лл. 71 об.—75 — чистые.
	XII	72 73 74 75 		

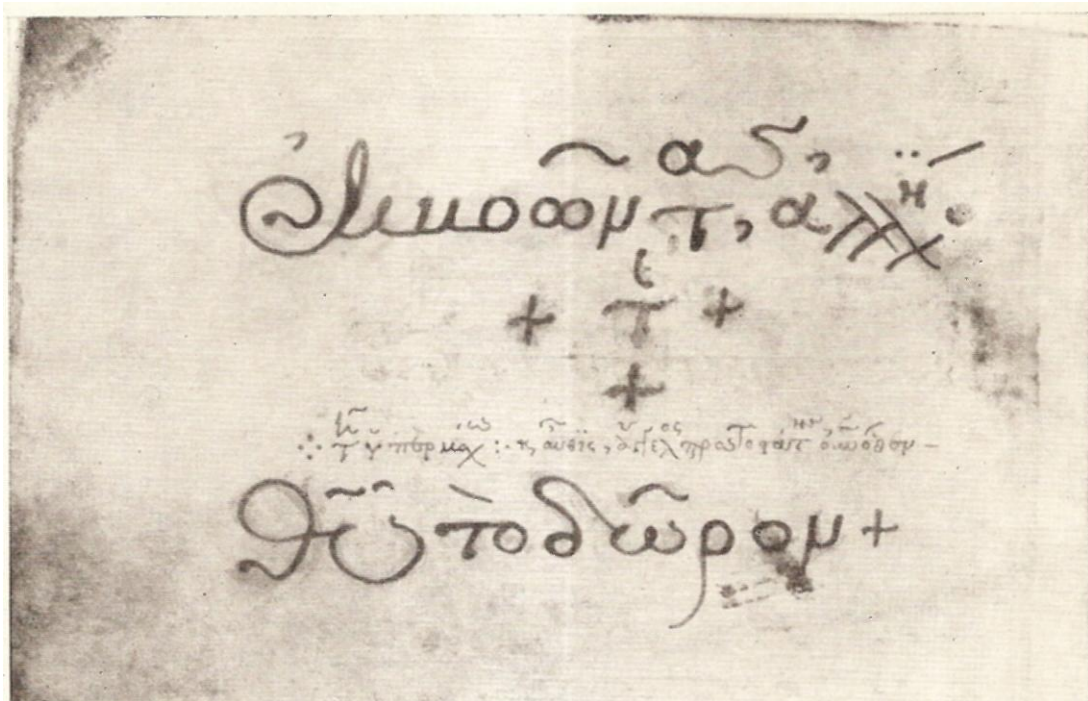
* Условные обозначения:

┐ — корешок; ◊ — лист вырезан; M], [M — миниатюра на лицевой или, соответственно, на оборотной стороне листа.

завершается на обороте л. 34 припиской: Θ(εο)ῶ τὸ δῶρον — «Божий дар». Две трети страницы под припиской оставлены чистыми (стр. 158).

Вторая часть кодекса охватывает лл. 35—61 (тетради VII—X) и содержит Последование Акафисту, Канон на Благовещение и Канон Богородице Нескверной. Здесь чернила более светлые, а письмо мельче — на той же величины страницах помещается по 18 строк. Три тетради этой части (VII, VIII и IX) сконструированы каждая из трех двойных и двух одинарных листов. X тетрадь состоит из трех одинарных листов, основания которых подогнуты и прошиты. Эти основания-корешки создают впечатление, будто три последних листа тетради вырезаны. Однако приписка на обороте л. 61, подобная той, что конвоирует текст первой части рукописи — Θ(εο)ῶ τὸ δῶρον (стр. 159) — показывает, что это строение тетради изначально.

Текст третьей части манускрипта, содержащей тропари патриарха Филофея и анакреонтическую песнь императора Льва VI, весь уместается в большой XI тетради, представляющей собой квинион (лл. 62—71). Эта тетрадь представляет собой довольно сложную композицию из трех двойных и четырех одинарных листов с двумя «центрами» — между лл. 65 и 66 и между лл. 68 и 69. Объединяет эту тетрадь, словно пере-



Греческий кодекс. ГИМ, Син., греч., № 429, л. 34 об. Конец первой части рукописи

плет, двойной лист 62—71. В этой части книги страница содержит 17 строк. Оканчивается текст третьей части, и одновременно всей рукописи, на лицевой стороне л. 71; здесь мы тоже видим знакомый колофон: $\Theta(\epsilon\omicron)\acute{\upsilon}$ τὸ δῶρον (стр. 160).

Итак, кодекс состоит из различно оформленных и выполненных в разное время частей, о чем свидетельствует разница в цвете чернил и количестве строк на странице. Для него характерно наличие нестандартных тетрадей с одинарными листами.

ПОЧЕРК

Кажется, у нас есть возможность назвать главного изготовителя рукописи, ее писца. Его почерк — а он, как доказал архимандрит Амфилохий¹³, во всех трех частях кодекса один и тот же, — представляется нам тождественным с почерком знаменитого писца из столичного византийского монастыря τῶν Ὁδηγῶν Иоасафа¹⁴. Этот человек (одно время его ошибочно отождествляли с эке-императором Иоанном Кантакузином, его современником, носившим в монашестве то же имя Иоасаф)¹⁵ работал во второй половине XIV и в первые годы XV века; датированные им написанные рукописи — а их сохранилось более трех десятков, и это исключительно св. Писание,

¹³ А м ф и л о х и й, архим. О лицевом Анафисте Божией Матери 2-й половины XIV века Московской синодальной библиотеки, № 429. М., 1870; то же см.: А м ф и л о х и й, архим. Палеографическое описание греческих рукописей XIII и XIV века определенных лет, т. III. М., 1880, стр. 118—123. Амфилохий дает таблицу с образцами почерка из разных частей рукописи и аналитическую подборку всех видов всех букв из текста.

¹⁴ См. L. Politis. Eine Schreiberschule im Kloster τῶν Ὁδηγῶν — «Byzantinische Zeitschrift», 51 (1958), S. 15—40, 261—287.

¹⁵ См. L. Politis. Jean-Joasaph Cantacuzène fut-il copiste? — «Revue des études Byzantines», 14 (1956), p. 195—199.

αποτομος υπο πυρφορομαρμα
Σφραζου προ της περας . εκβα
δοιο της διαμοιας :-

Ως θησασροις της δειψου . και οωω
καταραχτας . αυιωξας κατ'ακχυζου .
σφρτηνυμυσπιμωε . ουτω και μω
κατ'αχλυσου . τομωριωρου των

παθωμεν :- ΩΝ
Ως απο τα τωρα αυου τ . παρχεις
τοπυα . η τρισηπορατος φυσικ . Σ
αδ'αιρως μα . δδς μοι και ρομιαμοι .

προς χλωμαρτηματτωρ :-
δδσπιμδκβ . απυσορμωηβμοι
ταος . η γαρα κμη της αλζιμκς . ως
δχαρτωρικφωβμς . και η φορορ
της δρβαμκς . ως αωρορεχδε διτς
οδδμκμη τωρτηνυκαυσιμ . ως χυρ
Λαχμοι :-

∴ θυ ρδωρ +

богословские и богослужебные книги — располагаются между 1360 и 1405/6 годами¹⁶. Рукой этого Иоасафа написана в 1370—1375 годах иллюминированная рукопись богословских сочинений Иоанна Кантакузина — Paris, gr. 1242. Как остроумно доказывает Е. Воордекер, этот манускрипт был изготовлен по заказу самого царственного автора для подарка его другу и идейному сподвижнику Николаю Кавасиле¹⁷. Рукописи Син. греч. № 429 и Paris. gr. 1242 роднит целый ряд признаков: почерк, наличие миниатюр, придающее обоим рукописям парадный характер, и присутствие в них произведений вожжаков исихастской «партии» — Кантакузина и Филофея Коккина.

Как установил Л. Политис, приписки Иоасафа содержат его имя и, как правило, дату написания рукописи¹⁸, причем неизменная часть приписки такова: Θ(εο)ῦ τὸ δῶρον καὶ Ἰωάσαφ πόνος — «Божий дар и Иоасафов труд». Видимо, эта стандартизованная формула была выработана писцом не ранее конца 1366 года¹⁹. Кроме того, сводка Л. Политиса показывает, что и после этой даты приписка Иоасафа могла не содержать его имени. Так, в литургическом свитке 1370 года (Διονυσίου, 794) наряду с полным колофоном (включающим имя и дату) есть краткий, тождественный с приписками в рукописи Син. греч., № 429: Θ(εο)ῦ τὸ δῶρον (стр. 162)²⁰. Вдобавок имеется рукопись, явно написанная рукой Иоасафа (в этом со мной согласны такие знатоки греческих почерков, как Е. Э. Гранстрем, Б. Л. Фонкич и сам Л. Политис), но не содержащая никаких слов писца «от себя». Я имею в виду Тактикон (молитвенник и требник) императора Иоанна VI Кантакузина — пергаменную греческую рукопись ГИМ, Син., № 279²¹. Единственная и два раза (на лл. 3 и 100) встречающаяся здесь приписка — это заключенные в рамку имя и титул заказчика и владельца рукописи в родительном падеже: Ἰω(άννου) τοῦ εὐσεβεστάτου βασιλέως(ς) καὶ αυτοκράτορος Ῥωμαίων τοῦ Καντακουζηνῶ — «Иоанна, благочестившего царя и самодержца Ромеев, Кантакузина» (стр. 163).

Надо сказать, что почерк Иоасафа — и подписанных им рукописей и нами ему приписываемых — принадлежит к группе «богослужебных», «литургических» почерков, тяготеющих к более старым традиционным, возникшим еще в X—XI веках типам письма и отличающихся от современных им личных «литературных» почерков большей отшлифованностью, стереотипностью²². Но и среди «литургических» почерков он выделяется правильностью, пружинистостью, почти безличным совершенством. Писец был виртуозным мастером, артистом своего дела, профессионалом высокого класса. Но именно этот высокий профессиональный уровень, артистизм, максимальная приближенность к типу, к избранному идеалу, при владении большим набором графических приемов, создает для нас трудности в отождествлении. Писец прибегает к нескольким способам начертания каждой буквы: например, ро — с хвостом, опущенным вниз и повернутым в любую из сторон; дельта минускульная, с петлей, и унциальная, треугольного типа. Но и один и тот же тип буквы на одной странице писец может писать по-разному: скажем, ню и тау с наплывами или загибами по концам линий и без оных, хвосты лямбды и хи и прямые и слегка изогнутые²³.

¹⁶ L. Politis. Eine Schreiberschule..., S. 27—33.

¹⁷ E. Voordickers. Examen codicologique du codex Parisinus graecus 1242.— «Scriptorium», 21 (1967), p. 288—294.

¹⁸ L. Politis. Jean-Joasaph Cantacuzène..., p. 197; L. Politis. Eine Schreiberschule..., S. 19.

¹⁹ См. L. Politis. Eine Schreiberschule..., S. 27, № 1—3.

²⁰ Там же, стр. 28, № 7. Снимок приписок этой рукописи был любезно прислан мне Линосом Политисом.

²¹ См. В л а д и м и р, архим. Систематическое описание рукописей Московской синодальной (патриаршей) библиотеки, ч. 1. Рукописи греческие. М., 1894, стр. 361.

²² Ср. L. Politis. Eine Schreiberschule..., S. 17—18.

²³ Как раз в те дни, когда я изучал этот почерк, на глаза мне попался греческий свиток БАН, РАИК, № 2 (см. И. Н. Лебедева. Описание Рукописного отдела библиотеки Академии наук СССР, т. 5. Греческие рукописи. Л., 1973, стр. 63—64), написанный, как оказалось при изучении

... ΤΟΙΣ ΤΕΧΝΙΤΑΙΣ
 ΡΟΤΟΝΚΑΣ ΚΑΙ ΧΟΙΤΟΙΕ. ΠΙΣΚΟ Π. ΟΙ Ε ΤΙΣ ΚΑΙ ΤΟΙΧΥ
 ΚΤΗΣ ΣΥΝΗΘΟΥΣ ΕΥΦΗΜΙΑΣ ΤΕΧΟΥ ΟΝ ΤΕ ΑΥΤΩΝ ΤΑΛΛΙΟΝ
 ΜΕΝΗΣ, ΑΝΕΡΧΟΝΤΑΙ ΕΙΣ ΤΟ ΣΥΝΗΘΟ Μ. ΠΟ. ΑΝ ΕΙ ΜΕ ΤΙΣ ΕΙΣ
 ΚΑΚΕΒΕΛΟΜΕΝΟΣ ΠΡΩΤΟΣ Ο ΧΕΙΡΟΤΟ Ο ΒΣ ΑΥΤΟΤΕΛΕΣ ΚΑΙ
 ΝΗΒΕΙΣ, ΕΙΡΗΝΕΥΕΙ ΕΣΤΟΝ ΑΠΡΟΧ. ΟΝ
 Σ ΠΡΩΤΟΣ ΑΝΔΡΩΝ, ΤΟΥΤΙ ΜΙ
 ΣΩΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΑΙΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΧΥΜΟΥ
 ΧΑΜΙΑΣ, ΑΥΤΟΣ ΚΑΙ ΤΩ ΧΕΙΡΟΤΟ
 ΝΙΣΑΝΤΙ, ΜΕΤΑ ΔΙΔΩΣΙΝ.

+ ΘΥΣΙΑΣ ΚΑΙ ΚΑΘΑΡΣΕΩΣ
 ΟΚΤΩΒΕΙΩΣ ΚΑΙ ΚΑΘΑΡΣΕΩΣ

ΙΟΥΣΤΙΝΟΥ

Литургический свиток 1370 года. Афон, Дионисиат, № 794. Колофоны Иоасафа

αὐτῶν τῶν φραστῶν τῶν αὐτῶν:
Ὁν γὰρ ἐστὶν ἡ δεικτικὴ σὺν ὄψι
ἡ σὺν· καὶ σοὶ τὴν δὲ ἀναπέ
στομ· τῶν πρὶ καὶ τῶν ὑποκταῶν
πρὶ· μὴν δὲ εἰς τοὺς αἰῶνας
τῶν αἰῶνων· καὶ χρεῖα ἄν τῶν
ἐχάω, λέγων τὴν προγεγραμ
μένην εὐχὴν· πέρα ἄν ἰαθε
ψυχῶν καὶ σωματῶν:
εἶτα, ἐκτενὴ καὶ

† ἸΩΤΟΥ ΕΥΣΕΒΕΤΑΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ
ΚΑΙ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΟΣ ΡΩΜΑΙΩΝ
ΤΟΥ ΚΑΙΝΤΑΚΟΥΣΗΝΟΥ ::

Даже свой стандартный колофон Иоасаф и тот, кого мы склонны считать Иоасафом, никогда не пишет совершенно одинаково, но видоизменяет начертания, взаиморасположение и связь букв ²⁴. А кроме того, как показал Л. Политис, далеко не один Иоасаф использовал в приписках эту формулу: появившись в начале XIV века, она существовала переходя от писца к писцу по XVII столетие включительно ²⁵.

Неизменным, общим для рукописей Иоасафа и тех, которые мы к нему относим, остается, кажется, лишь стиль, вкус к пружинистым росчеркам, взмахам пера, контрастирующим с аккуратным рафинированно-изящным, но сильным, ординарным письмом строк. Но сами эти взмахи и росчерки тоже варьируются. И кроме того, они тоже — свойство не личное, а особенность типа письма. Короче говоря, трудно (но, если специально изучать тип письма в целом, вероятно, не невозможно) выделить ряд несомненных, неизменных признаков, которые позволили бы уверенно определять этот почерк в тех случаях, когда писец себя не называет. Но невозможно, сравнивая письмо рукописи Син., греч. № 429 и № 279 друг с другом и с опубликованными образцами письма Иоасафа ²⁶, найти какие-либо твердо-различительные признаки и отделаться от впечатления, даже убеждения, что это — одна рука. Даже если окажется, что столь схожее письмо принадлежит разным людям, придется думать, что эти люди, жившие примерно в одно время, были одинаково отличными учениками одной школы, а именно — скрипториума монастыря τῶν Ὁδηγῶν.

Дополнить впечатление от сопоставления почерков мы можем заметками об особенностях конструкции рукописи Paris, gr. 1242 и Син., греч., № 279, общих с Син., греч., № 429. Рукопись Paris, gr. 1242 имеет три особенности. Во-первых, этот кодекс тоже состоит из частей, выполненных одновременно и завершенных колофонами (две из четырех приписок содержат даты — 1370 и 1375 годы). Во-вторых, он тоже содержит нестандартные тетради. И, в-третьих, точно так же, как в Син., греч., № 429, создатель рукописи Paris, gr. 1242 использовал одинарные листы ²⁷. Тактикон Кантакузина (Син., греч., № 279), в отличие от его Сочинений и Акафиста, не делится на части и не имеет, как уже говорилось выше, добавок писца «от себя». Но факт наличия в последней трети этой рукописи нестандартных и созданных с использованием одинарных листов тетрадей, а также сами особенности этих тетрадей очень

его совместно с сотрудницей отдела И. Н. Лебедевой, тою же самой рукой (см. *стр.* 165). Буквы строк здесь как бы «подвешены» к горизонтальным линейкам, — точно так же, как в рукописи Син., греч., № 429. Размер почерка довольно крупный, удивительно совпадает с размером письма Акафиста Богородице, — иначе говоря, первой иллюстрированной части Син., греч., № 429. В пользу отнесения этого манускрипта к Иоасафу говорит и тот факт, что из 32 перечисленных Л. Политисом рукописей с подписью Иоасафа (см. с. 16), 12 представляют собой литургические свитки. Кстати сказать, этот свиток тоже мог иметь характерную подпись писца, но начало и конец его утрачены. По мнению же Л. Политиса, высказанному в его письме ко мне, почерк ленинградского свитка можно атрибутировать как Иоасафу, так и какому-нибудь из его последователей (например, Гедону), «но два драгоценных московских манускрипта, — пишет греческий ученый, — суть, конечно, произведения его руки». Укажу попутно еще на одну рукопись Иоасафа в Советском Союзе: Евангелие 1371 года, находившееся прежде в ризнице Троице-Сергиевой лавры, а теперь хранящееся в ГБЛ, ф 304-III, № 26 (8677). Разыскать эту книгу любезно помог мне Д. В. Драгунский, в настоящее время занятый ее изучением.

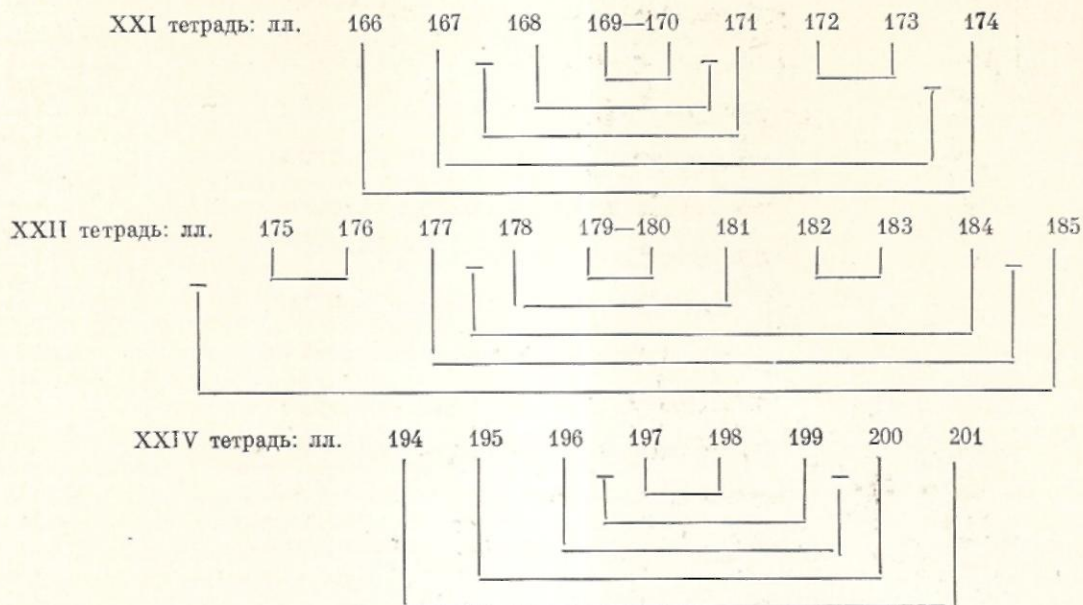
²⁴ Ср. эту подпись на *стр.* 158—160, 162, а также см. воспроизведения приписок Иоасафа: A. T u r n. Codices Graeci Vaticani saeculis XIII et XIV scripti annorumque notis instructi. Vatican, 1964, pl. 205-e.

²⁵ L. P o l i t i s. Eine Schreiberschule..., S. 262—282.

²⁶ Н. O m o n t. Fac-similés des manuscrits grecs datés de la Bibliothèque Nationale du IX-e au XIV-e siècle. Paris, 1891, pl. XCV; E. V o o r d e s k e r s. Op cit., pl. 29, 31 (это сравнение я делал под любезным руководством Е. Э. Гранстрем, за что изыясляю ей глубочайшую признательность).

²⁷ Я не имел возможности изучить этот кодекс лично, но схема двух его первых тетрадей, которую дает Е. Воордекер (E. V o o r d e s k e r s. Op. cit., p. 290) показывает, что лл. 1 и 4 — одинарные; Воордекер также разъясняет, что первая тетрадь рукописи должна была быть создана последней.

напоминают Син., греч., № 429. Вот, например, схемы некоторых из тридцати тетрадей Син., греч., № 279:



Как видим, XXI тетрадь Син., греч., № 279, подобно XI тетради Син., греч., № 429, состоит из двух внутренних частей, начальной большей и заключительной меньшей, переплетенных одним двойным листом пергамента. Правой частью похожа на них и XXII тетрадь. XXIV же (и не одна она — подобного рода тетрадей в Син., греч., № 279 несколько) содержит два одинарных и три двойных листа, — как и кватернионы второй части Син., греч., № 429. На мой взгляд, эти совпадения тоже говорят о том, что все три рукописи изготовлены одними руками.

Наконец, у нас есть данные для суждения о позиции писца Син., греч., № 429 в религиозной борьбе его времени. Начиная третью часть книги, у верхнего края л. 62 он начертал: $\text{K}(\acute{\upsilon}\rho\iota)\epsilon\ \text{I}(\eta\sigma\omicron)\bar{\upsilon}\ \text{X}(\rho\iota\sigma\tau)\bar{\epsilon}\ \text{Y}\iota\epsilon\ \Theta(\epsilon\omicron)\bar{\upsilon}\ \bar{\epsilon}\lambda\acute{\epsilon}\eta\sigma\omicron\nu$. Надпись, немного пострадавшая при обрезке листов книги, представляет собой знаменитую «Иисусову молитву», которую исихасты защищали от нападков со стороны Варлаама и его единомышленников во время богословских споров в середине XIV века. Писец Син., греч., № 429, несомненно, принадлежал к лагерю исихастов, лагерю экс-императора Кантакузина и патриарха Филофея. Но монах (а впоследствии иеромонах) монастыря τῶν Ὀδηγῶν, неоднократно как писец обслуживавший Кантакузина, должен был тоже, конечно, быть его сторонником. Так что совпадение — и здесь.

БЛАГОВЕЩЕНСКАЯ ПЬЕСА-МИСТЕРИЯ

Сравнивая части рукописи Син., греч., № 429 друг с другом легко понять, что разница их оформления и конструкции объясняется разницей их содержания, точнее сказать — разницей отношения создателей рукописи к помещенным в ней гимнам. Самый древний из этих гимнов, уникальный по своим художественным достоинствам и в высшей степени почитаемый в православной церкви Акафист Богородице идет впереди, написан на цельных двойных листах, крупно, без экономии места, и оформлен — иллюстрациями и инициалами — наиболее красиво, богато и парадно.

ной службы²⁸ и тоже пользуются большим уважением, хотя и не таким исключительным, как знаменитый Акафист. Эта часть более буднична, заглавные буквы написаны здесь просто киноварью самим писцом, и то и дело между листами выглядывают корешки загнутых для прошивки одинарных листов. Такова же, если не еще более буднична, третья часть — нестандартная, сложная по конструкции XI тетрадь, содержащая тропари патриарха Филофея и поэму императора Льва. Гимны третьей части рукописи не входят и, насколько мне известно, не входили в годовой круг регулярных церковных служб.

Из всех содержащихся в рукописи произведений тропари Филофея оказываются самыми близкими ей по времени написания. Тем более странно следующее: эти два ряда строф-тропарей — лишь две трети своеобразного гимнографического триптиха, который обычно содержится в рукописях (греческих и славянских) в цельном виде. Первая, отсутствующая здесь часть, представляет собой стихотворную с азбучным акростихом покаянную молитву к Богородице с просьбой выступить посредницей между произносящим молитву человеком и Христом, к которому тот сам не решается обратиться. В славянском переводе эта часть озаглавлена так: «Тропари похвалны к пресвятей Владычице нашей Богородице, исповедание и молбу имущи. Им же краегранесие: аз, веде. Подобен: Честнейшу херувим»²⁹. Вторая часть, согласно греческому заглавию: «Тропари, представляющие собой диалог всесвятой Богородицы с владыкой Христом, охватывающие ее моление и посредничество. Лица диалога: владыка и Богородица. Начинает Богородица. Творение господина Филофея, патриарха»³⁰. Акростих здесь обратный-азбучный (от омеги до альфы). Это, как показывает уже название, диалог Богородицы и Христа. Богоматерь просит своего сына за молящегося человека и вымалывает ему прощение. Третья часть триптиха (акростих образует имя автора, Филофея) — ответ Богоматери «рабу», т. е. молящемуся человеку, с вестью о том, что молитва его услышана и исполнена, и с наставлениями, как он должен вести себя впредь³¹. Отсутствие первой части, т. е. обращенной к Богородице молитвы, вредит как будто всему произведению. Непонятно, почему возникает диалог, о ком говорят и на что отвечает Богоматерь «рабу». По какой же причине опущено здесь начало триптиха?

Быть может, это означает, что третья часть кодекса присоединена к первым двум в поврежденном виде, без начала? Но конструкция XI тетради показывает, что это не так: утрата в начале соответствовал бы одиночный лист или утрата в конце; между тем текст XI тетради начинается на первой половине наружного в этой тетради двойного листа и начинается с начала страницы (л. 62), а на второй половине кончается, причем оборот второй половины (л. 71 об.) оставлен чистым. Значит, никакой текст в конце тетради, а следовательно, и в начале, не потерян. Ясно, что первый ряд тропарей Филофея выпущен сознательно. Но почему? Не по причине ли соседства тропарей с предшествующими им в рукописи гимнами?

В самом деле, опущенные тропари представляют собой обращение к Богородице, содержащее, как показывает их название, похвалу, исповедание и мольбу. Но именно обращение к Богородице с похвалой, исповеданием и мольбой представляет собой предшествующие Филофеевым тропарям произведения. Получается, что эти гимны — Акафист, стихиры Последования и каноны — вместе играют роль первой части Фило-

²⁸ «...Нельзя допустить первоначального существования 1-й части рукописи без 2-й и потому, что содержащиеся в последней стихиры и каноны, особенно первый, принадлежат к Акафисту существенно, и без канона он быть не мог». — «Фотографические снимки миниатюр греческих рукописей...», вып. первый, стр. 14.

²⁹ См., например: ГВЛ, ТСЛ, № 758 (1635), Сборник начала XV века, л. 90.

³⁰ *Τροπάρια διάλογος ὄντα τῆς παναγίας Θεοτόκου πρὸς τὸν Δεσπότην Χριστὸν· δέησιν αὐτῆς περιέχοντα καὶ μεσιτείαν. τὰ δὲ διαλόγου πρόσωπα, Δεσπότης καὶ Θεοτόκος· προλέγει ἡ Θεοτόκος. Ἡ ἀκρόστιχος α, β ἀντίστροφος, καὶ ἐν τῷ τέλει ταύτης, Φιλοθέου. Ποιήματα δὲ τοῦ κυροῦ Φιλοθέου πατριάρχου.* Начало: Ὁ Ω Δέσποτα Κύριε καὶ Γιέ...

³¹ Начало: Φωνῆς πάντως ἤχουσας...

феева триптиха, роль моления, услышав которое, Богородица сначала беседует со своим божественным сыном, а затем отвечает молящемуся. То, что на первый взгляд представлялось более или менее случайным собранием церковных песнопений, оказывается своеобразным гимнографическим ансамблем, церковно-песенной композицией, хоровой пьесой.

Но как же соотносится с этим сложным целым анакреонтическая песнь Льва Мудрого? В отличие от всех остальных гимнов этой рукописи она ведь не посвящена Богородице. По форме это стихи с алфавитным акростихом, а по содержанию — монолог сокрушенного духом человека, обращенный им уже не к небесным силам, а к своей собственной душе. И тем не менее эта песнь очень хорошо подходит как завершение всей композиции. Дело в том, что в последнем ряде тропарей Филофея, где Богородица отвечает «рабу», она советует ему лишь «внимати себе» и «бегати вины передних прегрешений». А внутренний, обращенный к душе монолог стихов Льва Мудрого и есть осуществление совета «внимати себе», т. е. связанное продолжение «псьсы». Обращение к душе, составляющее 23 строфы, в последней, 24-й строфе анакреонтической песни сменяется мольбой к «Троице» о времени для покаяния:

<p> Ὁ δέσποτα τῶν αἰώνων Πάτερ, Υἱὸς καὶ τὸ Πνεῦμα, ἡ τρισυπόστατος μία καὶ ἀδιαίρετος φύσις, δός μοι καιρὸν μετανοίας πρὸς λόσιν ἀμπλακχημάτων ³² </p>	<p> («Владыко веков, Отец, Сын и Дух, единый в трех ипостасях и нераздельный род, дай мне время покаяться от прегрешений избавиться»).</p>
---	---

В нашей рукописи эта строфа оказывается слегка искаженной: вместо, αἰώνων «веков», мы читаем πάντων «всяческих» или «всех»; μία и φύσις поменялись местами; ἀμπλακχημάτων заменено синонимом ἀμαρτημάτων. Но главное — она окружена двумя дополнительными, не принадлежащими Льву VI строфами, тоже начинающимися с омеги (см. стр. 160). Первая из них, как и строфы Льва Мудрого, содержит 6 строк. Это — молитва к Спасителю:

<p> Ὡς θησαυροὺς τῆς ἀβύσσου καὶ οὐρανοῦ καταρσίχτας ἀνώμας, κατακλύζων, Σῶτερ, τὴν γῆν ἐπὶ Νῶε, οὕτω καὶ νῦν κατάκλυσσον τὸν βέρβερρον τῶν παθῶν μου. </p>	<p> («Как недра бездны и неба потоки отворил, затопляя, Спасе, землю при Ное, так и теперь потопи грязь страстей моих»).</p>
--	---

Последняя же строфа превосходит на две строки строфы Льва Мудрого (она содержит 8 строк того же размера) и оказывается опять обращением к Богородице, «богородичным»:

<p> Ὁ δέσποινα Θεοῦκος, σπεῦσον, βοήθει μοι τάχος, ἡ γὰρ ἀκμὴ τῆς ἀξίνης ὡς ἀκαρπὸν ἐκφοβεῖ με, καὶ ἡ φορὰ τῆς θρεπάνης ὡς ἄωρον ἐκδειίττει, ὁ δὲ λιχμητῶρ τὴν καῦσιν ὡς ἀχυρὸν [κατ]άλει μοι. </p>	<p> («Владычица Богородица, быстро спешь мне на помощь: ведь острие топора бесплодного меня устрасает и взмах серпа незрелого меня ужасает, а вельщик угли, словно мякину, размалывает для меня»).</p>
--	---

Надо сказать, что вся анакреонтическая песнь Льва Мудрого оказывается насущной богородичными на манер канона: они стоят здесь после каждой третьей строфы. Первыми буквами они дублируют предшествующий инициал; так что в по-

эме оказывается по две строфы, начинающихся с дельты, фиты, мю, пи и ипсилона. Омегой, как мы только что видели, начинаются три последние строфы. По размеру и величине все богородичны, за исключением последнего, не отличаются от строф Льва Мудрого.

Богородичны в это произведение вставлены, я думаю, специально для того, чтобы тематически связать его с предшествующими, посвященными исключительно Богоматери гимнами. Тем самым и по форме оно приблизилось к канонам, каковых впереди два. Конец же поэмы «утяжелен», очевидно, как завершение всей содержащейся в рукописи композиции.

Если согласно нашему предположению, содержание рукописи Син., греч., № 429 исполнялось в церкви все разом, как единая пьеса-мистерия, то это должно было происходить 25 марта, в праздник Благовещения, ибо именно в этот день в Византии положено было петь и Акафист Пресвятой Богородице³³, и, конечно, канон на Благовещение. Кстати сказать, в рукописи к названию этого канона приписано: τῷ αὐτῷ μηνὶ κε' — «того же месяца, 25 (-го)». Никаких других указаний относительно времени исполнения гимнов здесь нет. Так что, я думаю, всё исполнялось 25 марта, или, может быть, вечером 24 марта — на всенощной праздника Благовещения.

АВТОР-ЗАКАЗЧИК

Присутствие на определенном месте в рукописи двух из трех взаимосвязанных рядов тропарей константинопольского патриарха XIV века Филофея Коккина — главное, что позволяет видеть в ней единую гимнографическую композицию. Помимо Син., греч., № 429 в библиотеках Советского Союза мне известен лишь один греческий список этих гимнов, и тот — в прижизненном собрании сочинений Филофея³⁴. Тропари эти не удержались в церковной службе и никогда не были напечатаны. Какое-то распространение они имели, кажется, лишь на Руси, — в переводе, конечно. В нашей же рукописи, даже помещаясь в третьей, самой скромной ее части, они оказываются не только в почетном для всякого гимна — тем более для гимна-современника «издания» — соседстве с произведениями таких классиков христианской гимнографии, как автор Акафиста и Иоанн Дамаскин, но и занимают среди них ключевую позицию, организуя всю подборку в единую, последовательно развивающую действие четырехактную пьесу-мистирию (первый «акт» в четырех «картинах»). Принимая далее во внимание парадный характер и несомненную дороговизну книги (хотя, судя по экономии пергамента, она изготовлялась в трудных обстоятельствах), мы приходим к заключению, что она была создана при жизни Филофея Коккина (умер в 1377 году) где-то в непосредственной от него близости. Самым вероятным автором, или, точнее, составителем композиции, мне кажется сам этот патриарх. Он известен не только как автор, но и как редактор и создатель композиций из существующих церковно-служебных произведений: им в последний раз отредактирована литургия (распорядок службы священника и дьякона) и пересоставлено Учительное Евангелие (подборка воскресных и праздничных поучений на темы евангельских чтений). Филофей представляется мне также едва ли не единственным возможным заказчиком этого очень богатого для тех бедственных лет манускрипта. Совершенно, я думаю, исклю-

³³ См., например: С. А. Т р у р а н и с. Fourteen Early Byzantine Cantica («Wiener Byzantinische Studien», 5). Vienna, 1968, p. 17.

³⁴ Я имею в виду Син., греч., № 349. Архимандрит Владимир («Систематическое описание...», стр. 651—652) датирует ее XV и XVI веками. Однако эта бумажная рукопись имеет следующие водяные знаки (указываются по альбому: А. М о š и н, С е и д М. Т р а л ј и ć. Vodeni znakovi XIII i XIV vijeka. I—II. Zagreb, 1957): 1) три груши, № 4364, 1360—1370 годы; 2) арбалет типа № 243, 1350—1370 годы; 3) гранат, № 4201, 1375 год; 4) гранат, № 4189, 1368, 1370 годы; 5) геральдическая лилия, № 651, 1361 год; 6) колокол типа № 2867, 1360 год; 7) крест типа, № 3599, 1371 год, или же типа № 3996, 1363 год. Как видим, филигранны располагаются между 1350 и 1375 годами. Рукопись, по-видимому, создана в конце 60-х — начале 70-х годов XIV века.

чено, чтобы такую рукопись кто-нибудь стал заказывать после 1376 года, после того как при очередном правительственном перевороте Филофей был свергнут с патриаршества и попал в заточение, где вскоре и окончил свои дни. Дальше пошли еще более тяжелые, предсмертные для Византии десятилетия. И хотя память этого деятельного патриарха оставалась в церкви высоко чтимой³⁵ (среди афонских рукописей существует даже его житие)³⁶, произведения его на греческом языке почти уже не переписывали.

ПОРТРЕТЫ И ВРЕМЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ РУКОПИСИ

У нас есть неожиданная возможность проверить и уточнить наши соображения о заказчике и времени исполнения рукописи. Таковую возможность дает нам одна из ее миниатюр, а именно — находящаяся на обороте л. 28 иллюстрация одиннадцатого кондака («Пение всякое побеждается, спростретися тшашеся ко множеству щедрот твоих: равночисленныя бо песка песни аще приносим ти, Царю святыи, ничто же совершаем достойно, яже дал еси нам, тебе вопиющим: Аллилуйя»). Здесь (стр. 171) изображен Христос, стоящий в центре на невысоком подножии с книгой в руке, и две группы людей по сторонам от него.

Справа от Христа мы видим двух архиереев в светлом облачении, а за ними — монахов в черных клобуках и коричневых плащах. Архиереи, как и все прочие персонажи, индивидуализированы. Видно, что художник умел передать тип и характер человеческого лица. Один из архиереев — тот, что изображен на более видном месте, ближе к Христу, с молитвенно протянутыми к нему руками, — смотрит твердо, сидит, имеет прямой нос и раздвоенную бороду, в которой выделяются бакенбарды. У другого, стоящего за ним, борода черная и круглая, нос менее заметный, приподнятый, рот крупнее и мягче и общее выражение лица более мягкое, задумчивое; он смотрит куда-то в пространство. Если наши предыдущие рассуждения верны, то одно из этих духовных лиц — и более вероятно, что первое, — должно быть автором содержащихся в рукописи тропарей, создателем гимнографической пьесы-мистерии и заказчиком рукописи.

К счастью, у нас есть возможность сопоставления. Одна из миниатюр уже знакомой нам рукописи Paris, gr. 1242 (ф. 5) сохранила прижизненно исполненный образ Филофея. Эта миниатюра (стр. 172), как показал Е. Воордекер, служит иллюстрацией к предисловию принадлежащих Иоанну Кантакузину «Опровержений Прохора Кидониса»³⁷ и изображает председательство Иоанна VI Кантакузина на церковном соборе 1351 года. По сторонам от императора сидят два человека с отличительными для патриархов голубыми крестами на омофорах, хотя в 1351 году был только один патриарх, Каллист (1350—1353, 1355—1363 годы). Е. Воордекер убедительно рассудил, что вторым носителем патриарших знаков должен быть именно Филофей, принимавший самое деятельное участие в работе и составлении актов собора 1351 года, руководивший собором 1368 года, где был отлучен Прохор Кидонис, и бывший константинопольским патриархом во время изготовления иллюстраций рукописи Paris., gr. 1242³⁸. Но бельгийский ученый не мог, естественно, указать, который из двух патриархов — Каллист и который — Филофей.

³⁵ Согласно пергаменному греческому Синодику XIV века (Афинская Национальная библиотека, № 356), в неделю Православия патриарху Филофею за его защиту православия «словом, делом, учением, беседами и сочинениями» возглашалась вечная память. См. А. А. Дмитриевский и др. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока, т. III. Εὐχολόγια. Киев, 1901, стр. 358.

³⁶ См. S p. L a m b r o s. Catalogue of the Greek Manuscripts of Mont Athos. Cambridge, 1885, № 153 (ркл. монастыря св. Павла, № 26, XIX век), № 6266 (ркл. Пантелеймоновского монастыря, № 759, XIX век).

³⁷ Это предисловие издано мною в статье «Публицистика Иоанна Кантакузина 1367—1371 гг.» — «Византийский временник», XXIX (1968), стр. 334—336.

³⁸ E. V o o r d e c k e r s. Op. cit., p. 294.



Греческий кодекс. ГИМ, Син., греч., № 422, л. 28 об. Иллюстрация одиннадцатого кондака Акафиста



Сочинения Кантакузина. Paris, gr. № 1242, f. 5v. Иоанн Кантакузин
на соборе 1351 года

Вглядимся в их лица. Патриарх справа от Кантакузина — человек с твердым взглядом, прямым с легкой горбинкой носом, волевым ртом и с седой раздвоенной бородой, выделяются бакенбарды. Напротив него, слева от Кантакузина, сидит, слегка запрокинув и наклонив набок голову, патриарх с черной округлой бородой, приподнятым носом, толстой и широкой нижней губой и задумчивым взглядом. Хотя манеры художников весьма различны и бороды у патриархов в парижской рукописи заметно длиннее, а у второго в бороде уже появилась проседь, не составляет труда отождествить патриархов парижского кодекса с архиереями московского: патриарх справа от Кантакузина оказывается ближайшим к Христу архиереем Акафиста, а тот, что слева от Кантакузина, — вторым.

Теперь обратим внимание на одну странность миниатюры московской рукописи: голубые патриаршьи кресты имеет на омофоре не первый, видный, с седой раздвоенной бородой архиерей, а второй, чернородый. У сегого с твердым взглядом кресты на омофоре черные, обычные митрополичьи. В расположении архиереев — явное

нарушение иерархии. Ясно, что художник мог на это пойти только ради заказчика рукописи. По тогда, значит, Филофей действительно тот, кто стоит на миниатюре ближе к Христу и протягивает к нему руки; и ясно, что во время изготовления рукописи Син., греч., № 429 Филофей патриархом не был. А отсюда следует, что занимающий нас манускрипт создан либо до того, как Филофей в первый раз взшел на оставленный Каллистом патриарший престол, т. е. до ноября 1353 года, либо в промежутке между двумя периодами его патриаршества, т. е. после января 1355 года, когда вследствие отречения Кантакузина он вынужден был уступить место Каллисту, и до октября 1364 года, когда после смерти Каллиста он вновь был избран константинопольским и вселенским патриархом. Конец последнего периода может быть более точно ограничен летом 1363 года — временем смерти патриарха Каллиста, изображенного на миниатюре позади Филофея. Вряд ли прежде 1354 года, когда Филофей был ираклийским митрополитом, и притом сравнительно недолго (1347—1353 годы), он имел какие-нибудь основания быть изображенным на миниатюре впереди патриарха, между патриархом и Христом. А после начала 1355 года, после удаления его от патриаршего престола это вполне объяснимо. И еще некоторые наблюдения говорят в пользу промежутка 1355—1363 годов как наиболее вероятной даты нашей рукописи.

Обратим внимание на группу монахов за архиереями справа от Христа на той же миниатюре московского Акафиста. Монахов всего пять. Один виден лучше всех: он стоит в центре, между и над Филофеем и Каллистом; вместе эти трое образуют нечто вроде треугольника. Из-за его плеч выглядывают по два других, из которых наиболее близкий к центру миниатюры смотрит не непосредственно на Христа, а на центрального, — наверное, чтобы не получилось, что он стоит спиной к центральному, как Филофей к Каллисту. У центрального из-под монашеского плаща видно голубое платье; лицо значительно, с сосредоточенным твердым взглядом. В этом человеке нетрудно узнать экс-императора монаха Кантакузина, внешность которого хорошо знакома нам по двойному портрету на другой миниатюре Paris, gr. 1242³⁹. Любопытен и инициал под изучаемой нами миниатюрой московской рукописи — буква ипсилон. Верхняя ее часть образована двумя увенчанными коронами орлиными головами на длинных шеях. Двуглавый орел, символ императорской власти, нигде больше в рукописи не встречается. Его присутствие здесь — лишнее свидетельство о царственном достоинстве изображенного на миниатюре лица (а также об одновременности исполнения миниатюр и инициалов). Перед нами, таким образом, новый портрет «благочестивейшего и христолюбивого царя и самодержца ромеев Иоанна Кантакузина, ради божественного монашеского чина переименованного в Иоасафа монаха», как он сам называл себя после отречения и пострижения, имевшего место в конце 1354 года. Примечательно и то, что Кантакузин помещен здесь, как и на парижском изображении собора 1351 года, над Каллистом и Филофеем, над двумя исихастскими патриархами. Образующий ими там и здесь треугольник производит впечатление знакового, канонического для их групповой иконографии. По времени же московская миниатюра старше парижских в пределах от 7 до 20 лет⁴⁰.

Относительно монаха, изображенного на миниатюре между Христом и Кантакузином (он смотрит на Кантакузина и протягивает руки к Христу), можно предположить, что это Марк, духовный отец экс-императора.

Обратим теперь внимание на молодого человека в левой от Христа группе. Он находится в верхнем ряду; голова его обнажена, а рука с открытой ладонью приподнята к Христу. У него явно моголоидные черты. Кажется, мы можем идентифицировать и его. В 1360 году Иоанн-Иоасаф Кантакузин в ответ на письма, полученные его воспитанником, молодым турком-христианином от бывших его единоверцев,

³⁹ Воспроизведение см., например: А. Г а б а г. Byzantine Painting, tras. S. Gilbert. Geneva, 1953, p. 184.

⁴⁰ Я датую нашу рукопись 1355—1363 годами, парижская была исполнена между 1370 и 1375 годами.

мусульман, написал апологетическое сочинение, направленное против мусульманства. В предисловии к этому сочинению Кантакузин сообщает об этом молодом турке: «Некий ахеменид, уже достигший возмужалости, не безродный, блестяще богатый, изучая учительское дело, стал ревнителем отеческого закона. И всех, кто имел к нему касательство, он хотел убедить, что Магомет и его закон представляют собой нечто великое. И такой-то вот человек воспринял сияние благочестия и, осудив отцовскую религию, познал истинного бога. Бросив все свое имущество, он бежал к благочестивому императору Ромеев. А таковым был Иоанн Кантакузин. Он нашел у него благосклонный прием; и поскольку бог позвал императора к философской жизни, он пошел по его стопам и, постригшись тоже в монахи и переименовавшись Мелетием, извлекал немалую пользу из речей императора, формировавшего его душу и наставлявшего в христианском благочестии»⁴¹. Я думаю, именно этот молодой турок-христианин из окружения Кантакузина и изображен на нашей миниатюре, радостно протягивающим к Христу руку. Однако же он здесь не монах. Но если учесть, что миниатюра может отражать ситуацию, сложившуюся вскоре после 1354 года, когда Кантакузин уже принял постриг, а турок, уже предпочеший христианство мусульманству и прибежавший в Константинополь, еще не успел стать монахом Мелетием, мое отождествление остается в силе.

Подведем итоги. Изучение рукописи Син., греч., № 429 позволило нам: 1) определить ее писца как Иоасафа из константинопольского монастыря τῶν Ὁσσηῶν (во время написания рукописи он был молод и не успел еще выработать свою стандартную приписку с именем и датой); 2) увидеть в ее содержании единую гимнографическую композицию-мистерию; 3) создателем композиции и заказчиком рукописи признать Филофея Коккина, автора помещенных здесь тропарей; 4) датировать рукопись девятилетним промежутком между двумя периодами патриаршества Филофея, точнее — временем до смерти патриарха Каллиста, т. е. 1355—1363 годами; 5) отождествить от трех до пяти лиц на одной из ее миниатюр — самого Филофея, патриарха Каллиста, Иоанна-Иоасафа Кантакузина и, предположительно, его духовного отца Марка и турка-воспитанника.

Для чего же или для кого заказывал Филофей такую богатую подносного типа рукопись? Я думаю, для подарка своему другу и сюзерену Иоанну Кантакузину, которого мы видим на привлечшей наше внимание миниатюре возвышающимся между двумя высшими архиереями в компании наиболее, кажется, близких ему людей.

И, наконец, вернемся к нашей начальной теме. Поскольку оказывается, что зооморфные объемно моделированные инициалы рукописи Син., греч., № 429 были выполнены во второй половине 50-х или в начале 60-х годов XIV века, объемные звери в инициалах группы русских московских Евангелий конца XIV — начала XV века — Евангелий Кошки, Хитрово, Морозовского, Андроникова — быть может, и не следует связывать с западной рукописной традицией⁴². Есть основания полагать, что они, как и прочие элементы оформления этих рукописей, обязаны своим происхождением византийской книжной культуре XIV века. Художник, который принес инициалы этого типа на Русь, видимо, был связан с исихастской средой Византии, с ее церковной элитой, группировавшейся вокруг Кантакузина; на Руси он оказался близок к высшим московским кругам. Видимо, был прав В. Н. Лазарев, полагая, что художником этим был сам Феофан Грек⁴³.

⁴¹ PG, 154, col. 372.

⁴² См. сн. 5.

⁴³ Хочу добавить еще одно соображение. Тип композиции «Сретение» из иконостаса, созданного Феофаном Греком, Прохором с Городца и Андреем Рублевым в Благовещенском соборе Московского Кремля, в русской живописи больше не встречается. Но он представлен еще во фресках Пантанассы в Мистре. Это делает вероятным предположение, — пишет М. В. Алпатов, — что в замысле «Сретения» Благовещенского собора непосредственное участие принимал Феофан Грек» (М. В. Алпатов. Икона «Сретение» из Троице-Сергиевой лавры. — «ТОДРЛ», т. XIV. М. — Л., 1958, стр. 559 и сн. 10). Но, как известно, Мистра была уделом трех поколений семейства Кантакузинов, наибольшее же влияние на ее культурную жизнь оказал Иоанн-Иоасаф Кантакузин.

ОБ ИКОНОГРАФИЧЕСКОМ ТИПЕ ИКОНЫ «ПРЕДСТА ЦАРИЦА» УСПЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

Е. Я. ОСТАШЕНКО



ИКОНА Успенского собора «Предста царица», (*стр. 177*), известная давно¹, но атрибутировавшаяся по-разному², получила наиболее полную характеристику в статьях В. Н. Лазарева³. Именно в его работах икона

была определена как памятник южнославянского, скорее всего сербского круга конца XIV века и поставлена в связь с комплексом проблем истории русской культуры и истории искусства византийско-славянского мира той эпохи. Несмотря на краткость замечаний об иконографии, в последней работе намечен основной круг проблем, связанных со сложением интересующего нас иконографического типа, указаны стилистические аналогии иконе и приведена библиография по данному вопросу. В. Н. Лазарев трактует иконографический тип как усложненный вариант «Деисуса», но одновременно приводит различные толкования текста, послужившего названием иконы. Истоки иконографического типа, или, вернее, составляющих его частей, заключены в известных уже с VI—VII веков изображениях Богоматери-царицы и в бытующих с XI—XII веков изображениях Христа-священника, позднее представляемого в образе архиерея и аналогичного изображению Христа-царя.

Во всесторонней характеристике иконы, данной В. Н. Лазаревым, намечены пути для дальнейшего изучения памятника. Задача настоящей статьи — уточнить и детализировать некоторые оттенки в истолковании его иконографического типа.

¹ Икона «Предста царица» издавна находилась в местном ряду иконостаса и прослеживается по всем церковным описям и описаниям собора. См., например: А. Г. Л е ш и н. Историческое описание первопрестольного в России храма московского Большого Успенского собора... М., 1783. стр. 18.

² Предание, вошедшее в иконописные подлинники, приписывало икону кисти Алипия Печерского (XI век) (Ф. И. Б у с л а е в. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II. СПб., 1861, стр. 376). Н. П. Кондаков относил икону Успенского собора к русской живописи конца XVI века (Н. П. К о н д а к о в. Иконография... Христа. СПб., 1905, стр. 81), или начала XVII века (Н. П. К о н д а к о в. Русская икона, т. III, ч. I. Прага, 1931, стр. 111). В каталоге Первой выставки Национального музейного фонда икона впервые была атрибутирована как византийский памятник XIV в. («Первая выставка Национального музейного фонда», М., 1918, стр. 17, № 2).

³ В. Н. Л а з а р е в. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы.— «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 98—99; он же. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV в.— «Ежегодник Института истории искусств, 1957». М., 1958, Стр. 254—260; то же — В. Н. Л а з а р е в. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования: М., 1970, стр. 252—254, 257, 262.

Изображения, подобные иконе «Предста царица», нередко описываются в литературе как царский «Деисус». Это мнение повторяется в большинстве известных нам работ⁴. Исключение составляет предложенное С. Радойчицем истолкование росписи Маркова монастыря (около 1370 года), дающее возможность по-новому осмыслить и эту композицию, представленную там в очень развернутом изводе⁵, и краткое замечание К. Весселя о своеобразии подобной же композиции на фреске 1360 года в монастыре Заум⁶.

Композиции, аналогичные нашей иконе, назывались в древности «Предста царица», «Царь царей», «Спас Великий Архиерей». В старых описях Успенского собора об иконе сказано: «Образ Спасов да Пречисты Богородицы, да Иоанна Предтечи на одной цке» или «Образ Спасов, сидящий на престоле, в предстоянии образы Богородицы да Иоанна Предтечи»⁷.

Икона «Предста царица» Успенского собора изображает Христа в парадном облачении византийского императора в той модификации, которая была принята в XIV веке; камилавкион с двумя парами подвесок — препендулиев, далматика, или саккос, с широкими, но длинными рукавами, лор, превращенный в круглое оплечье, от которого до каймы спускается золотая полоса, а другой конец лора перекинут через левую руку, на левом плече царский жезл-крест, кроме того далматика имеет крестчатый орнамент, поверх лора надет омофор, на коленях Христос придерживает закрытое Евангелие, а к ногам его прислонен патриарший, древней формы посох⁸. Одежда Богоматери также полностью соответствует принятым в XIV веке образцам императорского орната. Ее корона одета поверх поява, к которому прикреплены колты, на ней дивитисий с таким же лором как у Христа, а в ее правой руке — жезл. Предтеча изображен во власянице и коротком плаще, со свитком в руке. Обе фигуры предстоящих не имеют жестов адорации и подчеркнутого склонения в сторону Христа. Тесно поставленные, они не разделяются пространственными цезурами, композиционной паузой, которая в искусстве второй половины XIV — начала XV века являлась излюбленным приемом соотношения изображения со зрителем. Благодаря этому приему каждая отдельная икона и целый ряд икон, подобный, например, деисусному чину, могли обращаться в идеал молитвенного предстояния. Пространственной композиции иконы соответствует и особое замкнутое выражение лиц, столь редкое в живописи XIV века. Все образные средства иконы направлены на выявление церемониального характера сцены. Репрезентативные фигуры Христа и Богоматери объединены в иконе типом одеяний и откровенной перекличкой одних и тех же цветовых плоскостей — превалирующее золото, светлый, почти прозрачный красный, водянисто-синий.

Текст на свитке Предтечи, который в последней публикации иконы описан как нечитаемый — испорченный при реставрации 1852 года, — нами прочитан (*стр.* 178). Это слова из Евангелия от Иоанна 3-29: «Имей невесту жених есть, а друг женихов стоя и слыша». Далее в тексте Евангелия: «и послушав его радостно радуется за

⁴ П. М и ј о в и ћ. Царска иконографија у српској средњовековној уметности. — «Старинар», н. с., књ. XVIII. Београд, 1968, стр. 107—115; В. П у ц к о. Икона «Предста царица» в Московском Кремле. — «Зборник за ликовне уметности», 5. Нови Сад, 1969, стр. 59—74 (в последней работе иконографический анализ, в основном, построен на использовании указанных работ В. Н. Лазарева; статья содержит ряд неточностей в описании иконы); L. Grigoriđou. L'image de la Déesis Royale dans une fresque du XIV-e siècle à Castoria. — «Actes du XIV-e congrès international des études byzantines», II. Bucureşti, 1975, p. 47—52.

⁵ С. Р а д о ј ч и ћ. Фреске Маркова манастира и живот св. Василија Новог. — С. Р а д о ј ч и ћ. Текстови и фреске. Нови Сад, [б. г.], стр. 76—93.

⁶ K. Wessel. Christusbild. — K. Wessel, M. Restle. Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Bd. I. Stuttgart, 1966, Sp. 1025.

⁷ «Русская историческая библиотека», т. III. СПб., 1876, стлб. 383, 572.

⁸ О типах императорских облачений см. ст.: K. Wessel. Insignien. — K. Wessel, M. Restle. Op. cit., Bd. III. Stuttgart, 1973—1974, Sp. 369—494; о форме посоха см.: Е. Г о л у б и н с к и й. История русской церкви, т. 1, 2-я половина тома, Изд. 2. М., 1904, стр. 264.



«Предста царица». Икона из Успенского собора Московского Кремля. Конец XIV века



Свиток в руках Предтечи. Деталь иконы «Предста царица» из Успенского собора Московского Кремля. Конец XIV века

глас женихов: сия убо радость моя исполнися. Оному подобает расти, мне же мали- тия. Грядый свыше над всеми есть, сый от земли, от земли есть, и от земли глаголет: грядый с небесе, над всеми есть». Кроме того, если судить по копии, сделанной с нашей иконы в 1562 году, на фоне были надписи: «Ты еси иерей по чину Мельхиседе- кову», «Предста царица одесную тебе»⁹.

Таким образом, главная тема иконы — прославление Христа, символически упо- добленного царю-жениху псалма 44, и Богоматери (вернее: Церкви, персонифици- руемой Богоматерью) как царицы-невесты. Предтеча присутствует в композиции не как традиционный заступник за человечество, а как предсказавший славу Христову пророк.

Традиционный «Деисус» представляет главных персонажей Нового завета или указывает на главное событие священной истории — Страшный суд (второе пришествие). Описываемая икона отражает собственно неизобразимое (и до позднего средневековья действительно не изображаемое) вечную «небесную действитель-

⁹ ГРМ, Држ, 2060. Воспроизведена в статье: Г. В. Попов. Три памятника южнославян- ской живописи XIV века и их русские копии середины XVI века.— «Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа». М., 1973, стр. 355.

ность», осознанную на основании сопряжения и взаимного проникновения образов двух текстов — Псалма и Евангелия¹⁰. Тип мышления, отразившийся в нашей иконе, является характерным для поздневизантийской культуры¹¹, особенно в ее периферийных областях, главным образом на Балканах. Наряду с описываемой композицией в это время возникли и другие иллюстрации «неизобразимых» литургических комментариев и литургических гимнов: «Поклонение жертве», «Литургия св. отцов», «Небесная литургия», «Акафист Богородице», «Премудрость созда себе дом», «Христос — ангел Великого совета».

Идея Церкви как невесты или супруги Христа есть общее достояние патристики и более поздней теологии средних веков¹². Точкой отсчета для мистико-спекулятивного выявления этой мысли послужили послания апостола Павла (Эфес. 5, 22—32; 2-е Кор. 11,2), некоторые места Евангелий от Матфея (9,15); от Марка (2,19); от Луки (5,34); от Иоанна (3,29). Толкования текстов Апокалипсиса (19, 7; 21,2; 21,9; 22,7), Песни Песней и псалма 44 (45) зависели от высказанных апостолом Павлом идей. На протяжении веков указанные тексты давали возможность для различных поворотов богословской мысли¹³, но чаще всего царь-жених, агнец Апокалипсиса, идентифицировался с Христом, а царица-невеста, возлюбленная царя, невеста агнца — обозначалась как Церковь, или в духе индивидуальной мистики как отдельная душа. Почти неизвестно в раннехристианский период толкование невесты как Марии. Параллель между Церковью и Марией впервые была проведена Августином. У многих раннехристианских писателей мы находим толкование названных текстов, прежде всего у Оригена, которого называют «отцом» подобной мистики, Юстина, Мефодия Олимпийского, Киприана, Феодорита Кирского, Григория Нисского и др. Зато совершенно чуждым оказалось обозначение Церкви как невесты Христа, как и «аффективная» мистика вообще, интелектуалистскому богословию Псевдо-Дионисия Ареопагита, целиком находившемуся под влиянием неоплатонизма¹⁴.

Известно, что в XII веке в западно христианском мире толкованиями «Песни Песней» занимаются многочисленные писатели. При этом изображение Церкви как невесты Христа выдвигается на передний план¹⁵, а к концу XII века сопоставление невесты-церкви и Марии становится одной из центральных идей своего времени, на что, в частности, указывают комментарии Гонория Отенского на «Песнь Песней»¹⁶. Церковная литература XII и XIII веков дает многочисленные примеры, указывающие на согласие ведущих теологов в этом вопросе. Об этом пишут Иво Шартский, Гуго Сан-Викторский, Ансельм Кептерберийский, Альберт Великий и Фома Аквинский. Бернарду Клервоскому принадлежат 86 проповедей на «Песнь Песней». Эти же образы мы встречаем в мистической поэзии XII—XIII веков (Хильдегарда Бингепская, 1098—1179 годы; Мехтильда Магдебургская, 1210—1282 годы)¹⁷.

Вся церковная история у мистиков этого времени способна разворачиваться в аллегорических «брачных отношениях» Христа и Церкви, союз которых в их интерпретации осуществляется от воплощения Логоса, через взятие Богородицы на небо, и окончательно завершается в момент второго пришествия.

¹⁰ Само по себе соединение текста Евангелия от Иоанна с толкованием псалма мы встречаем уже у Иоанна Златоуста (см. «Творения Иоанна Златоуста, архиепископа константинопольского», т. 5, кн. 1. СПб., 1899, стр. 38).

¹¹ P. A u r e n h a m m e r. Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. I, Lfg. 6. Wien, 1967, Sp. 467-468.

¹² Ios. S c h m i d. Heilige Brautschafft.— «Reallexikon für Antike und Christentum», ed. T. Klauer, Bd. 2. Stuttgart, 1953, Sp. 528—564.

¹³ Ibid., Sp. 548.

¹⁴ Ibid., Sp. 548—550.

¹⁵ O. G i l l e n. Braut-Brautigam.— «Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte», Bd. II. Stuttgart, 1948, Sp. 1110—1124.

¹⁶ Ibid., Sp. 1111.

¹⁷ Ibid., Sp. 1113 (см. также: «Памятники средневековой латинской литературы X—XII веков». М., 1971, стр. 304—312, 320, 328—329).



Иллюстрация к «Комментариям» Гонория Отенского на «Песнь Песней». XII век. Мюнхенская Гос. библиотека

Этот круг идей имел свое отражение в изобразительном искусстве, где ему соответствует собственный изобразительный тип. О. Гиллен указывает как самый ранний пример такого рода изображений инициал «О» рукописи X века в Гос. библиотеке в Бамберге (cod. A147), иллюстрирующий комментарий к «Песни Песней»¹⁸. Внутри инициала изображен Христос на троне, а невеста, как коронованная Екклесия, стоит рядом. Им же указаны более поздние примеры инициалов в рукописях XII века, где Христос-жених обнимает Церковь-невесту. На миниатюре Сакраментария первой половины X века в Гейдельбергской библиотеке (cod. Sal. IX в.) на смежных страницах изображены Христос на троне (в обычном иконографическом типе) и Мария на троне в узорном подвенечном одеянии и в короне, олицетворяя «вернувшуюся к небесному брачному союзу» Церковь¹⁹. Среди примеров, приводимых О. Гилленом, мы встречаем много композиций типа мозаики алтарной абсиды церкви Санта Мария ин Трастевере 1140 года, иллюстрации Hortus deliciarum Гонория Отенского конца XII века (стр. 180) или скульптурной группы Магдебургского собора 1240 года (стр. 181), где изображаются сидящие рядом на троне коронованные Христос и Мария²⁰, а также сцены «Коронования Марии». Появление последней сцены в иллюстра-

циях к «Песне Песней» тем поразительнее, что сам источник не дает для этого основания²¹. Видимо, здесь мы имеем важный для нас прецедент смешения изобразительных типов: сцена коронования Марии, выделившаяся из композиции «Успения» и «Вознесения Марии», включилась в иллюстрации «Песни Песней» как готовое композиционное звено. Хотя, возможно, могло существовать и прямое смыкание экзегетических толкований и представлений об известной причастности Марии небесной славе, о взятии Марии на небо во плоти, которые разрабатывались западными богословами и которые не были вовсе чужды восточному богословию²². Однако сама

¹⁸ O. Gillen. Op. cit., Sp. 1117—1121.

¹⁹ Ibid. Sp. 1118.

²⁰ Как доказывает О. Гиллен в статье: O. Gillen. Christus und die Sponsa in der Heilig-Grab-Kapelle des Magdeburg der Doms. — «Die Christliche Kunst», 33, 1937.

²¹ O. Gillen. Braut-Bräutigam, Sp. 1121.

²² K. Wessel. Himmelfahrt Marie. — K. Wessel, M. Restle. Op. cit., Bd. II, Sp. 1256—1262. Старейшим примером изображения телесного вознесения Богоматери в сцене «Успение» К. Вессель считает суздальские врата начала XIII века. В сербских росписях XIV века неоднократно повторяется, наряду с этим, изображение апостолов у пустого гроба (росписи церкви Люботена, Грачаницы, Дечан). См. об этом: В. Р. Петковић. Живопис цркве у Љботену. — «Гласник Скопског научног друштва», т. II. Скопле, 1927, сл. 109—127. Эта тема, видимо, занимала богословов XIV века, так, Никифору Хумносу (около 1250—1327 годов) принадлежит проповедь на Вознесение Богоматери (H. G. Vesck. Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich. München, 1959, S. 690). Соединение образа Богоматери царицы с представлением о ее вознесении впервые было отмечено Н. П. Кондаковым при рассмотрении фрески Сант Анджеоло ин Формис (1058—1086 годы) (Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. I. СПб., 1914, стр. 289).

изобразительная тема «Коронования Марии» появляется в памятниках с сильным западным влиянием²³.

Для нас важно здесь отметить, что как бы ни варьировались подобные сцены, в них сохраняется главное: конечный пункт человеческой истории представляется в них раскрытием грядущего «царства небесного», запечатленного в образе союза царственных жениха и невесты. (Следует напомнить, что близкий этой теме сюжет «Коронования Марии» часто использовался художниками кватроченто).

Хотя ни один из приведенных О. Гилленом памятников не имеет композиционного сходства с интересующим нас иконографическим типом, благодаря им мы можем представить, что в пределах христианского мира издавна существовала изобразительная традиция, соответствующая литературной традиции толкований на «Песню Песней» и на псалом 44. Внутри этой изобразительной традиции могли располагаться различные варианты композиций, но всякий раз, когда мы видим сопоставление коронованных и облаченных в царский орнат двух главных лиц Нового завета, мы имеем дело именно с ней.



Христос и Богоматерь. Скульптурная группа Магдебургского собора. 1240 год

Подобный же вывод о смысле интересующей нас иконографии можно сделать и из разбора системы росписи Дмитровской церкви Маркова монастыря 1380 года, предложенного С. Радойчицем. Он берет за исходный пункт программы росписи «Житие Василия Нового» (XI век), где описывается происходящая в Небесном Иерусалиме после Страшного суда, когда «замкнутая врата града», церемония награждения святых мучеников, праведников, из которых первой получает царскую порфиру Богоматерь. Святые, получившие в Небесном Иерусалиме «честь и звание», облачены на фреске в одежды придворных чинов²⁴. Между этим рассказом и мистическими откровениями западных поэтов XII—XIII веков разница лишь в интонации, но не в предмете (если можно так выразиться) изображения. Между тем композиция фрески Маркова монастыря мало соответствует этому вновь найденному и, бесспорно, волнующему содержанию. Типологически она имеет сходство с «Деисусом», где сохраняются традиционные положения фигур и их жесты. То же сочетание царского «Деисуса» с процессией святых-придворных мы встречаем в церкви Афанасия в Кастории (стр. 182), около 1385 года. Его повторяют с небольшими изменениями рос-

²³ См., например, «Синайский триптих» (К. Weitzman п. Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai.— «The Art Bulletin», 1963, September, fig. 9).

²⁴ С. Радойчиц и Н. Текстови и фреске, стр. 80—81. Воспроизведены в статье: В. Н. Лазаров. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века, стр. 269.



Роспись церкви Афанасия в Кастории. Поздний XIV век

писи двух храмов XV века, тоже в Кастории (церковь св. Николая монахини Евпраксии, 1486 года, и церковь Николая Μενυλεϊοῦ, XV век)²⁵.

Сходство между перечисленными произведениями заставляет нас предполагать общую литературную основу, а также и один иконографический образец. Самым ранним памятником этого рода является роспись церкви монастыря Трескавац, между 1334—1343 годами. П. Мийович в статье о «царской» иконографии²⁶ разбирает ее как последовательную иллюстрацию стихов псалма 44. На фреске в скупье купола представлена полуфигура Христа в царском облачении с подписью: ΙC ΧC Ο ΒΑΣΙΛΕΟΝ ΤΩΝ ΒΑΣΙΛΕΟΝΤΩΝ («царь царем»). Ниже представлен пустой трон с полукруглой спинкой и подножием; на нем лежит книга. Трон окружают две группы ангелов и небесных святых в тех же характерных костюмах современного византийского двора. Композиция не имеет никакого сходства с «Деисусом», скорее ее можно сопоставить с «новыми», возникшими в конце XIII, в XIV веке композициями, иллюстрирующими отдельные моменты литургии, — такими, как «Великий вход», «Литургия св. отцов» и др. П. Мийович проследил, как, согласно неизвестному нам толкованию псалма, царская невеста изображается как Церковь, т. е. Богородица в царской одежде и крестчатых ризах, со свисающей лентой лора (эту особенность

²⁵ Σ. Πελεκανίδης. Καστορία, I. Θεσσαλονίκη, 1953, табл. 150, 186, 168, 172.

²⁶ П. Мийович. Op. cit., сл. 108—115.



Фреска церкви Спаса Преображения в Ковалеве Около 1380 года

можно трактовать и как пережиток изобразительного типа Богоматери-диакониссы). Подруги невесты представлены ангельской процессией, сыновья царицы — святыми мучениками, воинами и т. д.

Этот же тип царской свадебной песни, появление которого П. Мийович объясняет усилением культа владара в XIV веке, представлен и в Марковом монастыре. Но даже мало сопоставимый с росписью Трескавца упрощенный трехфигурный «Деисус» в монастыре Заум²⁷ (ок. 1360 года) несет в себе частицу того же содержания. Это повторяется в сопоставлении чисто царского облачения Христа и крестчатых риз Богоматери церкви-царицы. Правда, сопряжение этого нового иконографического типа с композиционной схемой «Деисуса» обладает собственной выразительностью, подчеркнутой молитвенным обращением Богоматери к Христу, текстом свитка, молитвенными жестами фигур, а в более поздних памятниках и надписями возле изображения Христа—«Судия праведный», «Грозный судия», свидетельствующими и о смысловом смыкании с «деисусным» типом.

Таким образом, интересующая нас композиция может иметь несколько аспектов рассмотрения. Из истории бытования изобразительного типа можно извлечь ее собственное смысловое зерно, с теми поправками, которые придает конкретная художественная, и даже шире—культурная среда.²⁷⁻¹ Мотив «Деисуса» в византийском мире был наиболее распространенным и представлял собой, видимо, наиболее емкую формулу восточнохристианского мировоззрения. При этом не исключается возможность взаимовлияний иконографического типа «Деисуса» и иллюстраций придворного церемониала, что, например, показывает так называемый «Эпиталамий» Андроника II Палеолога²⁸. Но связь эта имеет характер заимствований готовых композиционных формул и не обуславливает появление нового иконографического типа.

Возвращаясь к иконе «Предста царица» Успенского собора, отметим в ее иконографической традиции, ранее всего представленной на византийской почве фреской Трескавца, и некоторые отличия в литературной программе. Нам известны только два памятника XIV века — икона Успенского собора и роспись ковалевского храма в Новгороде (1380 год), где Богоматерь изображена в царских одеждах, а Христос совмещает в себе царские и святительские черты, что подкрепляется надписью: «Ты оси иерей по чину Мельхиседекову» (стр. 184). Какое конкретное толкование, возможно возникшее почти синхронно с созданием иконы, послужило источником описываемой композиции, мы не можем пока сказать. О царственности Христа и его иерействе говорят многие ветхозаветные и новозаветные тексты, и прежде всего послания апостола Павла (I Евр.), где выражение из псалма неоднократно варьируется. Но нам кажется, что здесь нет замены одного иконографического типа другим, а тем более их смешение, на что указывают предшествующие авторы. Против этого прежде всего говорит интеллектуальная ясность композиции и текстов иконы.

Икона Успенского собора, как показал В. Н. Лазарев, написанная сербским мастером, по-видимому, находившаяся сперва в Новгороде²⁹, не получила в русском искусстве почти никакого отклика. Единственный памятник, сопоставляемый с ней,— икона 1562 года в Гос. Русском музее, которой архиепископ новгородский

²⁷ Воспроизведен в ст.: G. Millet. Byzance et non l'orient. — «Revue archéologique», v. XI, 1908, pl. XI и в ст.: L. Grigoriadou, Op. cit.

^{27a} См. об этом: E. Panofsky. Zur problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der Bildende Kunst. — E. Panofsky. Aufsätze zur Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin, 1964, S. 89—91.

²⁸ Ватикан, cod. gr. 1851, опубликована И. Стржиговским («Byzantinische Zeitschrift», X, 1901, S. 546—567) и датирована им концом XIII века, но существует мнение (С. Пападемитриу) о принадлежности ее Алексею Комнину и, соответственно, датировка 1180 г. («Byzantinische Zeitschrift», XI, 1902, S. 452—460); см. также: H. Beltling. Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. Heidelberg, 1970, Abb. 18.

²⁹ См. Г. В. Попов. Указ. соч., стр. 353.



«Предста царица». Икона. 1562 год. ГРМ



«Предста царица». Икона. Конец XV века. ГТГ

Леонид благословил царевича Ивана Ивановича (*стр.* 185). Это точная копия с большой иконы, повторяющая тот же текст па свитке Предтечи, что ранее не отмечалось. Остальные дошедшие до нас памятники этого иконографического типа восходят не к нашей иконе, а скорее к фреске Ковалева, дающей более традиционный и более понятный иконографический вариант композиции «Предста царица». Это икона из собрания Гос. Третьяковской галереи³⁰, где мы находим адоративные жесты, раскрытое Евангелие с текстом: «Не на лица судите сынов человеческие, но праведен»³¹, текст на свитке Предтечи: «Покайтесь приближе бо царство небесное» (*стр.* 186). Даже царское облачение Богоматери повторяет здесь не почти археологически точный вариант иконы Успенского собора, а вошедший, видимо, в иконописные подлинники тип обозначения XI—XIII веков: свисающая на плечи из-под зубчатой короны фата, форакий — тип одеяния, представленный также на ковалевской фреске. Теми же чертами обладает изображение «Предста царица» на пластине киликийского креста³², датированного Т. В. Николаевой началом XVI века. Даже в тех случаях, когда художник, несомненно, пользовался прорисью иконы Успенского собора, как в иконе из Смоленского собора Новодевичьего монастыря, написанной в 1676 году Никитой Павловцем «с товарищи»³³, он видоизменяет ее, согласно с теми же традиционными представлениями «Деисуса».

Таким образом, непонятность иконографической темы нашей иконы в дальнейшей русской иконописи аналогична непониманию ее и в поздневизантийских памятниках. Тот особый смысловой оттенок, который мы усматриваем в иконографическом типе «Предста царица», утрачивается очень быстро, его собственное смысловое наполнение маскируется априорной идеей «Деисуса», что неминуемо вызывает представление о схоластической усложненности позднесредневекового мышления.

Прослеженная нами незакрепленность за иконографическим пзводом какого-либо одного изобразительного типа, а также точная локализация подобных памятников в кругу македонской живописи второй половины XIV века, их одиночность, может иметь одно объяснение: перед нами редкостный для византийской живописи пример того, как оформляется в зрительном образе некое новое, предшествующее ему литературное содержание, какие смысловые нюансы возникают при соединении апробированных композиционных схем и заданной идейной направленности. Появление рассматриваемого нами иконографического типа на византийско-славянской почве не было случайным и не исходило из заимствованных у западноевропейского искусства живописных образцов. Это отражает ту стадию поздневизантийской философии, которая связана с именем Паламы, его сторонников и противников. Помимо приведенных Г. Милле слов из трактата Паламы, как бы описывающих пашу композицию³⁴, важным для нас является указание на то, что где-то после 1354 и до 1358 года Матфей Кантакузин, старший сын Иоанна Кантакузина, видимо относящийся к паламитскому направлению по семейной традиции, составил на Афоне комментарий к «Песне Песней», которую трактовал аллегорически, видя в женихе — Христа, а в невесте — Церковь, Богоматерь³⁵. Аллегоризирующая (а не морализирующая как в более раннее время) экзегетика XIV века согласуется с одним из направлений позднего византийского искусства, отразившемся позднее в монументальной живописи. К этому направлению принадлежит и икона Успенского собора.

³⁰ ГТГ, инв. № 2. В. Н. Антонова, П. Е. Маова. Каталог..., т. I, № 80.

³¹ О надписях на Евангелиях: В. А. Плугин. Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974.

³² Вологодский музей, инв. № 1313; Т. В. Николаева. Произведения мелкой пластики XIII—XVII вв. в собрании Загорского музея. Загорск, 1960, стр. 71—85.

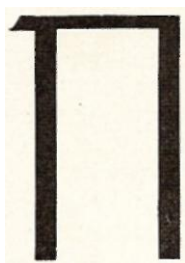
³³ ГТГ, инв. № 14969. В. Н. Антонова, Н. Е. Мневва. Указ. соч., т. I, № 896.

³⁴ Перевод приведен в статье: В. Н. Лазарев. Ковалевская роспись..., стр. 252, прим. 50 («Мария сделалась царицей всех тварей земных и небесных благодаря своему непорочному зачатию. Ее дворцом является теперь небо, она предстала справа от Вседержителя, облаченная в золотое одеяние, которое вышито, согласно словам псалмопевца...»).

³⁵ Н. Г. Веск. Op. cit., S. 790—791. Матфею Кантакузину принадлежит также толкование на книгу Премудрости Соломона.

ДЕИСУСНЫЕ ИКОНЫ ИЗ СЕЛА ОБОВОДО

А. А. САЛТЫКОВ



УБЛИКУЕМЫЕ две поясные деисусные иконы «Богоматерь» и «Иоанн Предтеча» обнаружены в 1966 году экспедицией Музея имени Андрея Рублева в с. Ободово Калининской обл.¹ Иконы были реставрированы И. В. Ватагиной в 1971—1973 годах. В процессе реставрации на каждой из икон было снято до четырех слоев записей. Оба произведения имеют утраты в нижней части, а икона «Богоматерь» была несколько стесана по стыку средней и правой досок; живопись, особенно в изображении Богоматери, оказалась несколько смытой. Иконы имели набивные шпонки (*стр.* 189, 191).

В с. Ободово (до 20-х годов нашего века — Обудово) иконы попали, по всей видимости, из новоторжского Рождественского монастыря, к которому село было приписано до конца XVII века. По ряду документов, в Рождественском монастыре, где братии почти не было, хозяйничали «ведомые воры и мятежники, села Обудова... крестьяне...»². При этом, поскольку, по описанию 1625 года, в Рождественском монастыре упоминаются иконы «на золоте» и «на празелени»³ и не упоминается вид икон «на красках», к которым относятся ободовские иконы, можно думать, что они были перенесены в село уже в более раннее время.

Рождественский монастырь был основан не позднее начала XVI века, как то следует из перечисления вкладов великих князей в монастырь в одном из документов⁴.

Иконы, однако, значительно древнее.

¹ В экспедиции участвовали: К. Г. Тихомирова, В. В. Кириченко и А. А. Салтыков.

² М. Р у б ц о в. К материалам для церковной и бытовой истории Тверского края в XVII в. Тверь, 1900, стр. 24. См. также упоминание XVII века о с. Обудове в кн.: «Архив Ново-Торжского Воскресенского женского монастыря». Старица, 1910, Кз 97, стр. 141; И л и о д о р, иеромонах. Историко-статистическое описание новоторжского Борисо-Глебского монастыря. Тверь, 1861, стр. 135; Е. А. В е р и г и н. Грамоты новоторжского мужского Борисоглебского монастыря. Тверь, 1903, стр. 51.

³ «Памятная книжка Тверской губернии на 1865 г.» Тверь, 1865, отд. 4, стр. 24 и след.

⁴ «Архив Ново-Торжского Воскресенского женского монастыря», № 114, стр. 179—186. Упоминается вклад великого князя Василия Ивановича. Перед ним упоминается некий великий князь Вячеслав, но кто подразумевается под ним — неизвестно. По данным В. В. Зверинского, Рождественский монастырь упоминается в 1615 году.— В. В. З в е р и н с к и й. Материалы для историко-топографического исследования о православных монастырях Российской империи, ч. II.



«Богоматерь». Икона из с. Ободово. XV век. МиАР

Весьма архаичным для деисусных икон иконографическим признаком является направление взглядов на зрителя, восходящее к традициям XII века и более раннего времени.

Основная иконографическая особенность «Богоматери» из с. Ободово — изображение поднятой руки — почти не имеет аналогий среди дошедших древнерусских «Деисусов». Нам известны лишь три близких изображения: рельефное изображение Богоматери в рост — Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (XII век), Богоматерь из деисусного чина на иконе Ильи Пророка из с. Выбуты (XIII век) и изображение из деисусного чина на окладе «Богоматери Одигитрии» XIV века из Гос. Русского музея (оклад XV века). Однако сам этот иконографический тип восходит к VIII—IX векам (мозаика в церкви Дмитрия Солунского в Никее и изображение в церкви св. Пракседы в Риме⁵). Использование этой особенности в «Богоматери» из с. Ободово связано, по-видимому, со смысловыми оттенками данного типа, отличающими его от обычного извода, который представляет Богоматерь молящейся за весь мир. Это значение подкрепляется тем, что через тип Агиосоритиссы обычный деисусный тип восходит к Оранте⁶. Иконный тип из с. Ободово связан, по-видимому, с Халкопратиссой, черты прообраза которой находят в мозаике Дмитрия Солунского и отличной от Агиосоритиссы обращением к зрителю и положением более раздвинутых рук⁷; такой образ выражает более частное заступничество⁸. Н. П. Лихачев отметил две разновидности изображений Халкопратиссы: с ниспадающим с одной руки плащом и с двумя воздетыми на равную высоту руками⁹. «Богоматерь» из с. Ободово принадлежит к первой разновидности.

Мнение Н. П. Кондакова о том, что восходящий к Халкопратиссе тип является обетным, подтверждает С. Дер Нерсесян. Для нас представляет интерес ее исследование о рельефном изображении Богоматери в рост того же иконографического типа, что и наша икона¹⁰. Основное иконографическое различие двух произведений лишь в том, что взгляд Марии на рельефе, опубликованном Дер Нерсесян, направлен вверх, а не на зрителя. Привлекая значительный иконографический материал, автор приходит к следующим выводам: 1) рассматриваемый ею образ корреспондировал с несохранившейся фигурой Христа; 2) традиция подобных изображений восходит к периоду, предшествующему развитию иконостаса; 3) этот тип родствен многочисленным изображениям Богоматери со свитком; 4) он привлекался в обетных изображениях; 5) в нем выявляется идея заступничества.

Приведенные выводы исследователей заставляют нас предположить, что особенности иконы «Богоматери» из с. Ободово также связаны с идеей частного заступничества. Деисусный чин, к которому она принадлежала, был, возможно, выполнен с учетом прошений заказчика о своем личном спасении.

К своеобразным иконографическим особенностям ободовских икон относится и то, что имена изображенных помещены не в углах наверху, как это обычно бывает, а на уровне середины нимба. Обычно такое расположение встречается, когда на иконах Богоматери написание ее имени дополняется наименованием иконы, — скажем, Одигитрии, или когда место сверху занято изображениями святых или ангелов, что

⁵ Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. II. Пг., 1915, стр. 297; там же, т. I, 1914, стр. 334, рис. 228; стр. 356, рис. 236; табл. VI.

⁶ М. Татић - Ђурић. Стеатитска иконица из Куршумлије. — «Зборник за ликовне уметности», 2. Нови Сад, 1966, стр. 69 и 74; ср. о н а ж е. Врата слова, колику и значењу Влахернитисе. — «Зборник за ликовне уметности», 8. Нови Сад, 1972, стр. 67—68; Н. П. Кондаков. Указ. соч., т. II, стр. 297.

⁷ М. Татић - Ђурић. Стеатитска иконица..., стр. 84—85.

⁸ Н. П. Кондаков. Указ. соч., т. II, стр. 297; ср. то же, т. I, стр. 334.

⁹ Н. П. Лихачев. Историческое значение итало-греческой живописи. СПб., 1911, стр. 59—60.

¹⁰ S. Der Nersessian. Twoimages of the Vergin in the Dumbarton Oaks collection. — «Dumbarton Oaks Papers», XIV, 1960, p. 71—86, Рельеф относится к XI веку.



«Иоанн Предтеча». Икона из с. Ободово. XV век. МИАР

нередко встречается в сербских иконах или в византийских иконах, с полукруглыми завершениями и, наконец, в византийских мозаиках. В Византии такое же расположение имени видим и на обычных иконах, например на мраморной иконе «Мария Оранта» в Равенне; то же самое на мраморной иконе «Богоматерь Кариотисса» в берлинском Кайзер-Фридрих музее. Из русской живописи можно назвать анисимовского «Спаса» (XIII век) в Гос. Третьяковской галерее; но там инициалы выделены медальонами. В деисусных чинах подобное размещение надписи нам не известно. Художественный смысл этого и обычных способов расположения надписи различен постольку, поскольку надпись вблизи лика является более активным элементом, чем надпись сверху.

Складки мафория Богоматери лежат свободно и лишь слегка распахнуты. Такая форма складок в XIV—XV веках встречается в целом значительно реже, чем плотно закрытый мафорий. Кайма мафория и рукава на иконе из с. Ободово украшены белыми точками — жемчугом. Н. П. Кондаков и Г. К. Вагнер отмечают жемчужные украшения каймы на иконе «Богоматерь» из Юрьева-Польского¹¹. Примерно то же самое на грузинских иконах из Хоби и Вардзии, близких по иконографии к нашей иконе. По-видимому, этот тип украшения восходит к неизвестному византийскому почитаемому протооригиналу.

Сохранившиеся иконы из Торжка конца XV — начала XVI века являются гораздо более грубыми, чем ободовские. Таковы иконы в Гос. Третьяковской галерее: «Никола», поясной, с 14 клеймами; «Никола», с 16 клеймами, конца XV — начала XVI века; «Флор и Лавр» XVI века.

Все особенности трактовки цвета и формы ободовских икон свидетельствуют, что их мастер исходил из каких-то очень высоких образцов, художественную сущность которых он глубоко усвоил и переработал. Он дает изысканный светло-розовый цвет полям, располагая его как бы в две ступени: более плотную опушь и светло-розовое поле¹². Подобный розовый цвет полей можно видеть на памятниках константинопольского происхождения, как, например, на иконах высокоцкого чина конца XIV века, а также на памятниках более ранних эпох. В русских иконах розовые поля встречаются, но крайне редко и на иконах, выполненных под византийским влиянием, например на иконе «Спаса» на обороте «Грузинской Богоматери» середины XIV века; однако тон у цвета здесь совсем иной. Красная опушь на более поздних иконах уже XVI века не имеет ничего общего с тоном полей ободовских икон.

Розовый топ как бы пронизывает собою все изображение, являясь, по-видимому, основой цветов приглушенной красной гаммы в ободовской иконе Богоматери. Кажется, он входит в состав цвета мафория — сложного и насыщенного, который можно определить, как коричнево-розовый (определение И. В. Ватагиной). Красно-оранжевая кайма мафория и рукавов очень чистого и довольно яркого, но мягкого цвета написана, возможно, той же краской и, должно быть, с добавлением охры, придающей оранжевость. Тот же розовый тон в подрумянке на лице. Такую подрумянку встречаем на некоторых иконах начала XV века — например, «Богоматерь» из Муррома (ГТГ).

«Личное» написано прозрачными плавями. Несмотря на большие утраты, видно, что глаза очерчены свободной линией, характерной для начала XV века. Рот имеет очень четкую форму: нижняя губа изображена «скобкой», что также характерно для некоторых икон начала XV века, например для «Богоматери» из Муррома. Санкирь «Богоматери» не просто зеленоватый, а с голубыми приплесками, что делает его очень своеобразным. У «Предтечи» санкирь другого тона — зеленоватый с желтиз-

¹¹ Н. П. Кондаков. Указ. соч., т. II. Пг., 1915, стр. 302; Г. К. Вагнер. Мастера древнерусской скульптуры. Рельефы Юрьева-Польского. М., 1966, стр. 49.

¹² По сообщению В. Н. Сергеева, это цвет природной киноvari, месторождение которой находится в тверских пределах.

иой. Такая разница в тоне санкиря для женского и мужского изображений, характерная для лучшей поры иконописания, восходит к античной живописи и уже утрачивается в памятниках второй половины XV века.

В образе Предтечи такой же архаической особенностью является различный тон волос и бороды. Это различие наблюдается на византийских памятниках, оно сглаживается уже к середине XV века, например в образе Предтечи из «облачного» чина цвет волос уже всюду одинаков.

Цвет «доличного» у Предтечи — светлый, зеленовато-серый.

Важной особенностью является розовое вохрение пальцев, особенно выявленное и лучше сохранившееся у Предтечи и присутствующее на памятниках начала XV века. Из тверских памятников назовем, например, «Богоматерь Одигитрию» из с. Васильевское рубежа XIV—XV веков (МиАР).

Своеобразие стиля ободовских икон характеризуется также большим значением линии. Необычно тщательная проработка лика Предтечи связана, видимо, не только со стремлением быть близким византийскому образцу, но также и с большой культурой линии, которой художник владеет в совершенстве. Эти элементы линейности в первый момент вызывают ассоциацию с более поздней живописью уже XVI века, когда искусство становится все более графичным. Однако для живописи Твери это не так: линейность свойственна Твери и в более раннее время¹³.

Интересен ритм пробелов в иконе Богоматери, определяемый самим их количеством: девять на чепце, три на правом рукаве и на левом — двенадцать. Разбитые на две части по три и девять, соответственно чепцу и правому рукаву, они направлены к центру, где расположен крупный пробел на груди, и образуют определенную композицию. Однообразно повторяя пробел, художник монотонный ряд подчиняет кривым различной напряженности, что способствует впечатлению значительности образа.

Эти пробела имеют редко наблюдаемое поперечное расположение. Единственный исследователь, специально занимавшийся пробелами, Ю. А. Олсуфьев, не упоминает о подобном приеме, который иногда встречается, тем не менее, начиная с XI века на византийских и на сербских памятниках, а также на некоторых архаичных псковских и новгородских иконах (см. например, иконы «Дмитрий Солунский», конец XIV века, ГРМ; «Георгий в житии», XIV век, ГРМ; «Рождество Богоматери», XIV век, ГТГ). Нигде, однако, нам не приходилось видеть в них столь ясно выраженной организованности, как в ободовской иконе. Это их качество становится особенно наглядным на иконе «Иоанна», где часть пробелов написана совершенно свободно, живописно (пробела на правом плече и на груди). По происхождению пробела в иконе «Богоматери» восходят, очевидно, к изображению складок на рукаве, как бы собранном в «гармошку».

Пробела на иконе «Богоматери» в соотношении с цветом рукава создают впечатление объемности, так как синий цвет имеет здесь две градации: светло-синий, лежащий вплотную к пробелам, и темно-синий, следующий за светлым. Равномерность перехода от светлого к темному, близость контуров руки к правильной кривой показывают стремление к идеальной сферической форме, насколько художник мог к ней приблизиться в изображении руки.

Ощущение объемности присутствует и в изображении мафория. Два поперечных штриха четко отграничивают правое предплечье на пространстве от подъема мафория вдоль шеи к голове до спуска по плечу. Нижняя линия более широка, чем верхняя, т. е. соотношение линий дает как бы элемент перспективного сокращения. Но намек на действительную пространственность погашается диагональными линиями-складками, исходящими почти от внешних концов этих границ плеча. Создается

¹³ Л. М. Евсеева, И. А. Кочетков, В. И. Сергеев. Живопись древней Твери. М., 1974, стр. 20—21.

впечатление «бесплотной плоти». Все эти складки обусловлены каноном, однако далеко не всегда можно видеть столь ясную конструктивность. Границы левого плеча, уходящего вглубь, также определены парами диагональных линий, пересекающихся с силуэтом в местах перелома формы и слегка изогнутых в соответствии с движением плеча. Левое плечо имеет подчеркнутую выпуклость, необычную для фигур Богоматери деисусного типа, но оправдываемую в данном случае стремлением конструктивно соотнести движение плеча, его приподнятость с жестом поднятой руки. Эта выпуклость плеча встречается в иконах рассматриваемого варианта. Вероятно, художник, чувствуя получившуюся при этом некоторую угловатость, пытался погасить ее сильным закруглением контура локтя левой руки и, таким образом, свести внешние контуры фигуры к идеальной форме окружности.

Стремление к объемности характерно для Твери и вообще произведений рубежа XIV—XV веков и навеяно византийскими памятниками. Можно сравнить со складками на плече «Богоматери Донской», где они, мягко ложась по форме, уходят вглубь и очень деликатно показывают объем. Та же пространственность — в «Богоматери Любятовской» конца XIV — начала XV века, хотя совсем другой по стилю, и в других памятниках этой эпохи.

Темные складки на груди и у левой руки Предтечи представляют собой как бы «приведение в порядок» свободных и хаотических теней византийской живописи, как мы их видим, например, на византийской поясной иконе «Иоанна Предтечи» XIII века из галереи Темпл (Англия). Расположение их в виде как бы горизонтальных «фестонов» на груди Предтечи не является чем-то необычным: оно продиктовано вертикальной линией запаха одежды на груди, как, например, на псковской иконе «Бориса и Глеба» 1340 года.

Формы «доличного» и расположения пробелов у Предтечи странным образом идут поперек формы, сочетаясь с такими же тенями, выходящими из складок гиматия. Несколько непривычен сам контур правого плеча — сильно выпуклый. Возникает соблазн увидеть здесь неумелость «русского примитива», если бы этому не противоречило изображение лика, выполненное тонко и искусно. Мастер знал, по всей вероятности, какие-то византийские памятники и пытался передать, вслед за ними, объемность. Опираясь, однако, традиционными представлениями, он в построении объема правого плеча на плоскости придал форму некоторую «надутость». В обычном случае контур правого плеча мог бы идти примерно от конца «глубинной» линии рукава вверх к шее; тогда форма приобрела бы более привычные пропорции и, вероятно, изменилось бы направление пробелов. Крупный пробел, который находится почти в центре, должен был бы, очевидно, оказаться ближе к оконечности правого плеча, соответственно такому же пробелу на левом плече и примерно так, как мы это видим на Предтече из чина выбутовской иконы «Пророка Ильи». Но в целом его положение канонично, как показывает изображение Предтечи в поясном «Деисусе» Софии Киевской, где высветление также сдвинуто к груди.

Меняя контур правого плеча, мастер внес, соответственно, другие изменения, чтобы не нарушить цельность образа, и придал такой же изгиб линии складки на груди. Достигнутый этим ритм линий соответствует линиям одежды Богоматери.

Пробелами в изображении Предтечи художник пользуется умеренно и в конструктивных целях. Так, на левой руке эллиптический пробел указывает выпуклость плеча, затем продолговатый пробел в виде откоса резко отделяет руку от тени под мышкой, и пробел на локте имеет аналогичное значение. Форма эллиптического пробела является таким же переосмыслением византийских пробелов, как и форма теней, и происходит из того приема, который можно видеть, например, в иконе «Двенадцать апостолов» XIV века из Музея изобразительных искусств в Москве. Ту же византийскую форму пробела использует Феофан Грек, например в иконе «Преображение». Они встречаются в праздничных иконах Новгородской Софии

Продолговатый пробел с внутренней стороны левого рукава также является обычным для XIV века. Его можно видеть в том же «Преображении» Феофана Грека на одеждах Моисея, а также во многих других памятниках. Более свободные и живописные пробела с правой стороны говорят о преемственности традиций XIV века.

В средневековом искусстве, естественно, не было психологизма в том смысле, в каком он присутствует в новоевропейском искусстве, поскольку изображались не вообще чувства, страсти и эмоции сами по себе, но сублимированные в добродетели, в соответствии с нормами византийской этики и с требованиями аскетики. В этом смысле говорит, например, Исаак Ниневийский, что «житие духовное есть деятельность без участия чувств»¹⁴. Преобладание ума над чувствами осуществляется путем «добродетели» и дает необычайную, по словам аскетических писателей, власть человеку путем самопознания. «Кто познал себя, тому дается ведение всего, потому что познать себя есть полнота ведения о всем и в подчинении души твоей подчинится тебе все»,— утверждает тот же автор¹⁵. Созерцательность, которую мы усматриваем в образах Богоматери и Иоанна Предтечи, из с. Ободово должна, видимо, интерпретироваться как попытка адекватного изображения именно такого всеведения и всевластия.

Остановимся на цветовой гамме как важной характеристике образа. Символика цвета в нашей средневековой живописи еще мало изучена, но очевидна тенденция современных исследователей характеризовать образ через цвет¹⁶. Хотя цветовой канон основан на реалистическом понимании цвета, но это тот же условный реализм, какой свойствен восточнохристианскому искусству в целом. Поэтому символическая заданность цветов обуславливается с самого начала: они являются как бы «достойными» божества¹⁷ и на этом уровне становятся символами совершенства.

О природе цвета один из виднейших византийских авторитетов Григорий Нисский говорит: «Цветность производится как бы неким истечением образа на поверхность»¹⁸. Отсюда явствует, что цвет может характеризовать внутреннюю природу образа. По словам того же писателя, «доброцветность» человеческого образа есть символ добродетелей¹⁹.

В своей исторической основе цвета Богоматери являются, как известно, царскими цветами. Ф. Хэберлайн пишет, что в средневековом искусстве «становятся... авторитетными обычные локальные цвета светской одежды..., при этом каждая красочность отодвигается к красочному представлению»²⁰. Тот же автор показывает, как «краски, заимствованные от определенного исторического стиля, от придворного церемониала, становятся культовыми цветовыми представлениями»²¹. Таким образом, царские цвета одежд Богоматери должны выражать ее существеннейшие черты. Закономерно рассматривать цвета Богоматери как символы, раскрывающие ее образ как образ совершенства, в понятиях средневековья.

¹⁴ И с а а к С и р и н. Слова подвижнические. М., 1858, стр. 563—564.

¹⁵ Там же, стр. 533.

¹⁶ См., например: «История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 243; М. В. А л п а т о в. Андрей Рублев. М., 1959, стр. 27.

¹⁷ F. H a e b e r l e i n. Grundzüge einer nachantiken Farbenikonographie.— «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte». Dritter Band. Wien, 1939, S. 80.

¹⁸ Г р и г о р и й Н и с с к и й. О Шестодневе.— «Творения», т. 1. М., 1861, стр. 21. Григорий выражает античное учение, восходящее к Аристотелю. См. А. Ф. Л о с е в. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975, стр. 302—303.

¹⁹ Г р и г о р и й Н и с с к и й. Об устройении человека.— «Творения», т. 1, стр. 89: «Как живописцы представляют на картине человеческие лица красками..., чтобы красота подлинника в точности изобразилась в списке; так представь себе что и наш Зиждатель, как бы наложением некоторых красок, т. е. добродетелями, расцветил изображение до подобия с собственной своею лепотою...»

²⁰ F. H a e b e r l e i n. Op. cit., S. 80.

²¹ Ibidem

Богоматерь считается, конечно, средоточием всевозможных совершенств; ее имя в гимнографии сопровождается бесчисленным множеством эпитетов. Мы должны выбрать какие-то основные. Бесспорно, основным в ее образе является соче ание девства и материнства: одно из ее имен — Присно дева, но вместе с тем она — Матерь бога. Соответственно с этими двумя законченными в своей полноте характеристиками мы можем рассмотреть цвета ее одежд в нашей иконе.

Синий цвет обладает замечательной насыщенностью и глубиной, он обладает несомненной значительностью. Это цвет хитона и чепца — одеяний, которые, собственно говоря, даже почти и не видны, они скрыты верхней одеждой. Синий цвет своим чистым и холодным тоном драгоценного сапфира выражает идею абсолютного целомудрия и бесстрастия, т. е. «приснодевства». Эта идея прочувствована художником в звучной насыщенности чистого тона, усиленной мерным ритмом одинаковых поперечных пробелов. Белый цвет пробелов в сочетании с глубоким синим доводит до совершенства ощущение целомудренной чистоты, а их редко встречающееся поперечное расположение ритмически способствует впечатлению ненарушимой успокоенной ясности.

Цвет мафория, определяемый как коричнево-розовый, находится в контрастном соотношении с цветом хитона. Эта контрастность распространяется и на их тональное и светлотное соотношения. Цвет мафория столь же теплый, сколько цвет хитона — холодный; оп столь же приглушен, сколько синий цвет звучен и открыт. Как и полагается по канону, на мафорий отсутствуют пробела, усвоенные лишь хитону; наоборот, мафорий покрыт сетью, хотя и не густой, черных линий-складок и точек. Индивидуальным качеством цвета мафория Богоматери из с. Ободово является скрытый в общем тоне розовый оттенок, придающий цвету тонкость, благородство и мягкость. В своем качестве этического символа средневековья цвет мафория выражает материнскую любовь Богоматери ко всему человечеству, что косвенно подтверждается также в идее и иконографии «Покрова», где мафорий простирается над верными. Значение предмета переносится на цвет²².

Розовый оттенок кажется очень существенным нюансом. В сочетании с другими розовыми оттенками колорита он создает то, что обычно воспринимается как выражение «праздничности» иконы и что в нашем контексте может рассматриваться как торжественность общего состояния, а также как надежда и торжество Марии, в ее предстании Христу.

Один элемент, однако, вносит беспокойство и взволнованность в общую гармонию. Это красно-оранжевая кайма мафория. Красный цвет здесь более открыт и как таковой контрастирует с мафорием. Кроме того складки каймы вокруг лика так напряженно-беспокойны, что составляют достаточно резкий контраст с мерным расположением пробелов на чепце и плавной неспешностью общих контуров.

Цвет в иконописи имеет пространственное значение. В основе цветовой пространственности лежит семантический принцип и стремление достигнуть силы символического значения. Красный цвет каймы — более «близкий», чем темный вишневый цвет мафория, но особенно резко он контрастирует с синевой чепца. Холодная синева чепца уходит вглубь, как бы «проваливается», и таким способом линия каймы очень эффектно выделяет лик, подавая его на зрителя, выдвигая его вперед.

Контрастные между собой цвета «доличного» имеют одинаковую довольно насыщенную плотность и, объединенные на этом уровне, противопоставляются тонам «личного» — мягким и прозрачным плавям. Это последнее противопоставление содержит намек на различие фактуры между тем и другим и вместе с тем указывает на разницу в значении «личного» и «доличного». Сложные тона живописи лика и рук вплавлены друг в друга и как бы переливаются от голубовато-зеленого сапфира к желто-розовому

²² П. А. Флоренский рассматривает синий и пурпурово-красный цвета соответственно как символы приснодевства и богоматеринства Марии.— П. А. Ф л о р е н с к и й. Столп и утверждение истины. М., 1914, стр. 573—576.

охрепию. Вместе с тем темные и светлые плоскости лица обладают четкой определенностью границ. Сочетание в лице холодных и теплых тонов, столь нежных по сравнению с плотными синей и коричнево-розовой красками «доличного», создает впечатление как бы твердой прозрачной поверхности, сквозь которую просвечивает внутренний свет, придающий форме строгую организованность.

Противопоставленность лица и мафория выявляет в лице особенность, характерную для древнерусской иконописи — сходство с маской²³. Для икон «Богоматери» оно особенно типично, так как в ее изображениях линия шеи обычно переходит в форму уха, вместо того, чтобы уходить назад, и не драпируется волосами, как это бывает в изображениях ангелов и святых. Этот «масковый» характер изображения имеет непосредственную связь с концепцией соотношения человека, образа и первообраза и выявляет особенно остро идею о посредничестве. Таким образом, ободовская «Богоматерь» выражает глубокое понимание художником идеи и сущности иконы.

Строгая форма лица производит сложное впечатление, которое достигается приемом копраста между общей формой лица и контуром мафория, не совпадающими друг с другом. Начнем с шеи: она поставлена совершенно прямо и расширяется кверху. Такая форма шеи встречается на многих русских памятниках XIV века и позже; например, у «Богоматери» петровской, XIV век, у Богоматери из «Распятия», первая половина XV века, (МиАР) и других.

По контрасту форма мафория на уровне шен очень широко раздвинута, сужается снизу вверх и имеет явный наклон вправо. Склоненность лица соответствует наклону мафория, но шея не участвует в этом движении; она похожа, можно сказать, на постамент, что усиливается ее расширением вверху. Таким приемом не только достигается впечатление стройности и изящества. Этот прием позволяет изобразить голову Богоматери без малейшего напряжения, несмотря на ее массивность и наклонность. «Тяжесть» склоненного лица соответствует расширению шеи таким образом, что нижняя часть овала лица находится в середине расширения, и в конструктивном отношении соединение форм идеально уравновешено и как бы осуществляет принцип шарнира: лик склоняется вправо по ширину глазницы, и именно на эту величину, во-первых, левый контур шеи превосходит правый, и, во-вторых, примерно этой величине равна тени слева.

Мафорий на голове имеет традиционную купольную форму, мало соответствующую форме лица и создающую впечатление неподвижной весомости. Общая значительность головной части усиливается контрастом с изящными и миниатюрными руками. Более декоративным сочетанием является соединение двух плавно расходящихся концов каймы и прямых линий шеи. Расширяющаяся форма шеи — также как бы промежуточное звено между расходящимися полосами каймы на груди и расширяющейся вверху, к чепцу, формой головы. Создается впечатление непрерывного расширения форм кверху, что уподобляет изображение орнаменту растительного узора. Декоративные эффекты возникают благодаря смещенности форм, каждая из которых рассматривается как бы в законченной обособленности.

В образе Иоанна Предтечи основное значение имеют преувеличенно большие глаза. Опущенные нижние веки соответствуют аскетическому образу и придают ему некоторую экспрессивность. Особенное выражение и силу воздействия лик получает, в частности, благодаря форме глаз и их необычному положению, что становится особенно заметным по изображению правого глаза. Глаза написаны в прямой проекции, в то время как весь лик дан в трехчетвертном повороте, т. е. использован прием совмещения разных точек зрения. Очень крупные расширившиеся зрачки способствуют силе выражения. Глаза как будто «выходят из орбит», что бывает при очень сильных переживаниях, но вместе с тем лик абсолютно спокоен. Этот психологический контраст передает особенное видение, свойственное Предтече, характеризует образ

пророка. В иконах «Предтечи» часто передается взволнованность и драматизм при помощи приподнятых расходящихся бровей; в данном случае, наоборот, брови лежат совершенно спокойно. Необычайно тщательно проработан контур лица.— по-видимому, под влиянием византийского образца. Успокоенность подчеркивается выпуклыми контурами, придающими Иоанну некоторую полноту.

Все сказанное позволяет датировать ободовские иконы не позже первой трети XV века²⁴. Создавший их мастер принадлежал к тем художникам-«философам», которые посредством «умозрения в красках» выражали сущность явлений. Он использует ряд глубоко архаических элементов, которые становятся у него очень изысканными приемами в соответствии с высоким духом культуры начала XV века. Это сочетание изысканности и консерватизма придает ободовским иконам со стороны формы несколько аристократический — для Твери — характер; а со стороны содержания оно обнаруживает глубокое понимание природы созерцаемых образов.

²⁴ Л. М. Евсева, И. А. Кочетков и В. Н. Сергеев датируют ободовские иконы рубежом XIV — XV веков (указ. соч., стр. 21). Г. В. Попов отметил, что они относятся к XV веку. См. Г. В. Попов. Пути развития тверского искусства в XIV — начале XVI века (живопись, миниатюра).— «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV—XVI века». М., 1970, стр. 318, прим. 29.

МАЛОИЗВЕСТНЫЙ ПАМЯТНИК ТВЕРСКОГО ИСКУССТВА XV ВЕКА

Д. В. РЫНДИНА

В

1903 году во время археологического съезда в Твери в Желтиковом монастыре сфотографировали панагию (стр. 200, 201), лежащую на мощах тверского епископа Арсения. Какую-то панагию связывает с личностью этого епископа и предание. В житии Арсения фигурирует эпизод с нечестивым монахом, который хотел похитить ее, но был наказан, ударившись до бесчувствия о церковный помост¹. Т. В. Николаева, не подвергая сомнению принадлежность панагии Арсению, считает временем создания памятника либо 1390 год (время посвящения Арсения в епископы), либо 1399 год, когда производилась реставрация Спасо-Преображенского собора в Твери (в связи с надписью на предмете — «панагия святого Спаса»)².

Прежде чем уточнить дату изготовления панагии, остановимся на ее истории. Ряд соображений заставляет сомневаться в ее принадлежности Арсению, но все же подтверждает собственно тверское происхождение памятника — как известно, епископ не был тверичем.

Среди предметов, названных в описи микулинской церкви Михаила Архангела, составленной в 1602 году, упомянута «панагия круглая, серебряная, на той же панагии Преображение Господне литое; золочено, цка серебряная, белая», а сбоку приписка: «взята владыкою Варсонофисм в Желтиков»³. Кратковременное пребывание Варсонофия на тверской кафедре относится к 1681 году⁴. Мощи Арсения, содержащиеся с 1655 года в деревянной раке митрополита Филиппа (они были переложены туда из древней каменной гробницы по настоянию патриарха Никона, посетившего Тверь в 1654 году), в 1734 году переносятся в специально заказанную

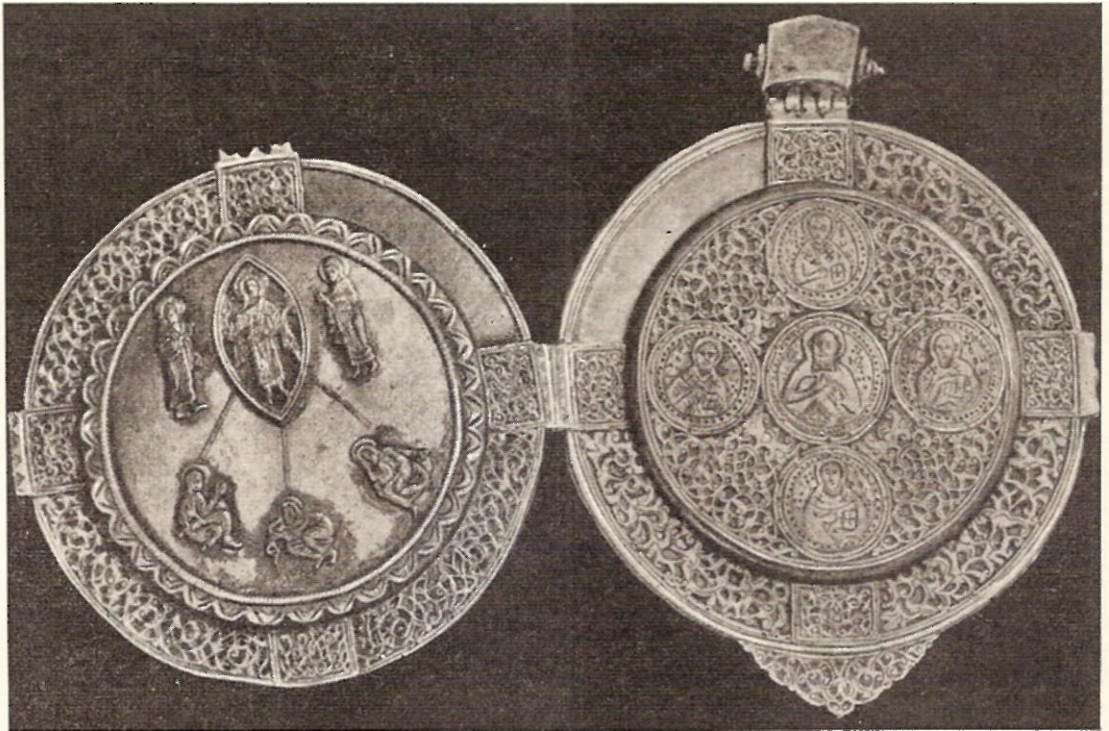
¹ И. Виноградов. Св. Арсений, епископ тверской. Тверь, 1909, стр. 28—29; Т. В. Николаева. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в. М., 1971, стр. 14—15, 35—36. Местонахождение панагии неизвестно. Основная литература с упоминанием рассматриваемой панагии приведена Т. В. Николаевой на стр. 36.

² И. Виноградов. Указ. соч., стр. 28.

³ Т. В. Николаева. Указ. соч., стр. 36.

⁴ «Микулинская летопись, составленная по древним актам от 1354 года до 1678 года». М., 1854, стр. 49 (панагия была привезена к иконе «Владимирской Богоматери»).

⁵ П. Строев. Списки иерархов и настоятелей монастырей Российской церкви. СПб., 1877, стр. 443.



Панагия церкви Архангела Михаила в Микулине (так называемая «арсениевская»). Наружный вид створок. Серебро, позолота, чеканка, литье, гравировка. Тверь. Первая четверть XV века (местонахождение неизвестно)

серебряную раку⁶. Надо полагать, что после 1681 года микулинская панагия была возложена на мощи Арсения, затем она оказалась в новой серебряной гробнице.

Интерес Варсонофия к микулинским древностям можно, на первый взгляд, истолковать двояко.

Если принять на веру сообщение летописи об освящении Арсением именно микулинского храма Архангела Михаила в 1398 году⁷, то допустимо предположить, что епископ передал в дар церкви какие-то ценности (утварь и т. п.). Заметим, однако, что в летописях упомянут под этим годом не микулинский, а старицкий собор. Сведения же, которыми воспользовались в свое время А. Н. Вершинский, В. С. Борзаковский, а за ними и некоторые современные исследователи, почерпнуты из надписи на паперти микулинского храма, появившейся там лишь после реставрационных работ 1850 года, что было отмечено еще в работе Л. Погожевой о с. Микулино Городище⁸. Но фундаментальные доказательства освящения микулинской церкви Арсением отсутствуют, что делает более чем проблематичной самую возможность хранения там епископской панагии. Следовательно, предложенная причина интереса Варсонофия к микулинской панагии проблематична.

⁶ И. Виноградов. Указ. соч., стр. 23.

⁷ «Микулинская летопись...», стр. 12; на стене паперти собора была высечена надпись: «В лето 6906 построен собор сей Архистратига Михаила Великим князем Тферским Михаилом Олександровичем при Владыке Орсенье».

⁸ Л. Погожева. Село Микулино Городище и его древний собор.— «Светильник», 1914, № 4, апрель, стр. 10, 11, 21 (здесь же разбор мнений названных авторов).



Панагия церкви Архангела Михаила в Микулине. Внутренний вид створок. Серебро, гравировка, чернь. Тверь. Первая четверть XV века

Далее. Несмотря на имеющиеся сведения о хранении реликвий, связанных с Арсением, в Желтиковом монастыре (омофор, крест, посох, каменная гробница, по преданию сделанная самим Арсением, которые затем были частью перенесены в Преображенский собор⁹), — ничто не может подтвердить их подлинность, учитывая страшные пожары в Твери 60-х годов XVII века и факт опустошения монастырей в начале XVII столетия¹⁰. Можно думать, что Варсоиофий руководствовался намерением заменить ранее существовавшую, но, очевидно, исчезнувшую нагрудную панагию Арсения предметом, близким к ней по своему внешнему облику. Это было вполне осуществимо, учитывая своеобразную «серийность» подобных изделий в русском серебрodelии XIV—XVI веков.

Микулинская опись 1602 года не только уточняет историю редчайшего образца тверского искусства. Она также проливает свет на технические и художественные свойства утраченного памятника. Опись позволяет, например, установить факт золочения литых фигур «Преображения» и наличие под ними фона «белого серебра», подготовленного под эмаль путем своеобразной насечки. Последняя весьма близка по своему рисунку и технике нанесения к обработке серебряного фона новгородского евфимиевского панагиара 1435 года (НГМ; *стр.* 202). Показательно, что на обоих экземплярах цветная эмаль, положенная на серебряный фон, не сохранилась. На микулинской панагии, судя по описи 1602 года, эмаль отсутствовала уже в начале

⁹ Н. Н. Овсянников. Указатель тверской старины. Тверь, 1903, стр. 40, 26.

¹⁰ Н. Н. Овсянников. Тверь в XVII веке. Тверь, 1889, стр. 68—70.



«Вознесение». Тарель панагиара мастера Ивана. Серебро, позолота, литье, скань. Новгород. 1435 год. НГМ

XVII века. Данный факт дополняет наши представления об этом утраченном памятнике, заставляя пересмотреть традиционную датировку панагии XIV столетием (даже на вещах второй половины этого века эмаль, хоть и фрагментарно, но все же сохранилась до наших дней). Перечень параллелей с новгородским панагиаром можно расширить. Так, романские элементы, свойственные несущим частям панагиара, благодаря которым Н. В. Покровский видел в одном из его мастеров выходца из Литвы прослеживаются и в некоторых деталях тверской панагии.

Можно предполагать, например, что тип «Преображения», где Христос изображен в позе Оранта, а фигуры Моисея и Ильи поставлены строго вертикально, навеян действительно латинскими образами. Среди них можно назвать, например, миниатюру рейхенауской школы середины XI века (Берлин—Далем, Национальный музей; *стр.* 204)¹², миниатюру Библии 1155 года (Florefe?), или костяную пластину с резным «Преображением», украшающую оклад Евангелия бельгийской работы около 1175 г. (Париж, Библиотека Арсенала)¹³.

Поскольку перед нами образец серебряного дела, вряд ли резонно предполагать, что его иконографические «романизмы» пришли не с Запада, а из византийского искусства XIII века, которое впитало некоторые латинские черты после эпохи крестовых походов. Уж очень редки в греческой живописи XIII—XIV столетий иконы, где Христос в «Преображении» был бы представлен в такой необычной позе¹⁴. Прикладное искусство вообще всегда более податливо, в отличие от живописи, к буквальному усвоению внешних импульсов. Нетрудно допустить поэтому, что в новгородскую и тверскую торевтику в эпоху усиленных контактов с миром Запада (Германия, Польша, Литва и пр.) могли проникать мотивы латинского серебрodelия, развивавшегося на стыке романики и готики.

В упомянутых тверской панагии и новгородском панагиаре романским памятникам созвучна не только иконография, но и характер обработки одежд, в особенности прихотливо изогнутые, почти спирально закрученные складки гиматиев, измельченные и дробные. Они напоминают драпировки фигурок, декорирующих неумеренно изукрашенные потиры и реликварии северогерманских мастеров XIII—XIV веков¹⁵. Эти качества, в свою очередь, сближают два интересующих нас изделия с литыми персонажами «Вознесения» на панагиях Симонова и Спасо-Каменного монастырей (ГРМ, Вологодский краеведческий музей; *стр.* 205), заставляя вспомнить весьма убедительное предположение Б. А. Рыбакова об изготовлении последних именно в Новгороде¹⁶.

К любопытным выводам, подтверждающим правомерность подобной группировки материала, приводит сопоставление четырех перечисленных памятников с панагией, предположительно заказанной троицким игуменом Никоном в первой четверти XV века (ЗИХМ; *стр.* 20В)¹⁷. «Вознесение» последней вплотную сопоставимо с ковчегом суздальской княгини Марии 1410 года (ГОП)¹⁸. Налицо как бы два полярных уклада пластической культуры. Один из них — архаизирующий, ориентированный на позднероманские образцы, экспрессивный по формам, динамичный в разработке силуэтов. Фон здесь «нейтрален» в соотношении с фигурами, и каждая из них существует на нем со всей весомостью своей обособленной статуарности. Другой (панагия Никона и ковчег Марии) свидетельствует о новациях эпохи. Рель-

средневековой Руси и Запад (XI—XV вв.) («XIII Международный конгресс исторических наук». Москва, 16—23 августа 1970 г.). М., 1970, стр. 35—36.

¹² P. E. Schramm, F. Mütterich. Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. München, 1962, Kat. № 157.

¹³ H. Swarzenski. Monuments of Romanesque Art. Chicago, 1953, pi. 176, № 389, 390.

¹⁴ Из русских памятников такого редкого типа следует указать композицию западных врат суздальского Рождественского собора XIII века. Среди византийских, не менее исключительных по этому признаку — «Преображение» портативной мозаичной иконы XIV века из церкви Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции. См. P. Murgatoff. La peinture byzantine. Paris, 1928, pi. CCXLI.

Ц. Е. Мейер. Spätromanische Abendmahlkelche in Norddeutschland. — «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», Bd. 53, II und III Heft. Berlin, 1932, Abb. 1, 5, 6, 7, 10.

¹⁵ Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси. М., 1948, стр. 658.

¹⁶ Т. В. Николаева. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Л., [1969], № 97.

¹⁷ Т. В. Николаева. Древнерусская мелкая пластика XI — XVI вв. М., 1968, табл. 44. 203



«Преображение». Миниатюра. Рейхенауская школа. Середина XI века. Берлин – Далем. Национальный музей

ефные персонажи сливаются с фоном в единую живописную среду, формы, лишь приблизительно расчлененные, подчинены «целому», образуя иконный по своему художественному существу организм. Первый привлекает более деталями, с их художественной самоценностью, второй — гармоничностью композиционно-пластического единства, абстрагированной идеальностью обобщения.

В торовитке второй половины XIV века известный «романизирующий тон» свойствен еще и Москве, и Новгороду; вспомним, например, оклад Евангелия Федора Кошки (ГБЛ). Однако московская пластика уже с первой четверти XV века резко меняет направление поисков, ориентируясь отныне на местную иконописную систему, приобретающую к этому времени законченный национальный характер. Это со всей очевидностью демонстрируют памятники типа ковчега радонежских князей¹⁹ и подобные ему вещи, предшественником которых закономерно считать ковчег 1410 года и панагию игумена Никона.

¹⁹ В датировке ковчега мы опираемся на выводы в работе: Г. В. Попов. Художественная жизнь Дмитрова в XV—XVI вв. М., 1973, стр. 56-57.



«Вознесение». Панagia Спасо-Каменного монастыря. Серебро, позолота, литье, гравировка, чернь. Новгород (?). Конец XIV – начало XV века. ВОКМ

Как показывает исследуемая группа пангий, включающая образцы второй половины XIV века и развитого XV столетия, в новгородско-тверском серебре романтизирующие тенденции ощутимы на всем протяжении указанного периода. Непосредственные контакты с Германией и Литвой, как уже замечено исследователями новгородского искусства, наложили отпечаток и на художественную культуру, выявившись в типологии, орнаментике, иконографии изделий мастеров-серебряников. Думается, что аналогичный процесс проходил и в Твери.



Внутренний вид створок панагии Никона. Серебро, гравировка, чернь. Москва. Первая четверть XV века. ЗИХМ

Никулинская панагия — столь же исключительное явление, как и панагиар мастера Ивана. В ней можно уловить созвучное новгородскому памятнику соединение романских и готических признаков, которые делают вполне убедительными «литовские» гипотезы Н. В. Покровского в отношении авторов панагиара. В искусстве провинций западноевропейского средневекового мира XV века (включая Литву, тесно и постоянно контактировавшую с Тверью, а также с Новгородом при Евфимии II) художественные элементы современной культуры синтезировались с глубокой романской архаикой, что отразилось и в двух упомянутых памятниках²⁰.

В качестве редкостного образчика преломления готических импульсов на русской почве чрезвычайно показательна резная «Троица» исследуемого памятника. Среди многочисленных русских серебряных панагий, где непременно изображением на одной из створок являлся этот сюжет, данная «Троица» стоит особняком. Композиция решена здесь по принципу «изокефалии», т. е. абсолютного равенства всех лиц «Троицы», что достигается не только крестчатými нимбами всех ангелов и соблюдением равноголовия персонажей, но и тем, что все они обозримы лишь по пояс, т. е. сидят за трапезой, а не по сторонам стола и в центре, как то в целом характерно для различных изводов «Троицы» в произведениях византийского искусства. Такая композиция (типичная, в частности, для итальянских памятников раннего средневековья) была классифицирована исследователями как западная²¹,

²⁰ В конце XIV века тверичи, как можно думать, были хорошо знакомы с изделиями литовских ремесленников. Достаточно вспомнить поездку Ивана Михайловича с женой в 1398 году в Литву к Витовту, из которой князь вернулся с честью и дарами». См. В. С. Борзак-овский. История Тверского княжества. СПб., 1876, стр. 169.

²¹ См. М. А. Рапов. La Trinité dans l'art byzantine et l'icônes de Roublev.— «Echos d'Orient», 1927 (№ 146), p. 154—157; Г. И. Вздорнов. Новоткрытая икона «Троицы» из Троице-Сергиевой лавры и «Троица» Андрея Рублева.— «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв.». М., 1970, стр. 121.

на Руси получила особое распространение на псковской почве, очевидно, в силу активных контактов Пскова с Западной Европой.

Ориентация на готические памятники в микулинской панагии выражена весьма последовательно, о чем говорит не только общий композиционный принцип, но и детали, например поза центрального ангела, левая рука которого лежит на престоле, а правая поднята к груди. Если в «Троице» тверских врат 1344 или 1357 года (ныне в Александрове) отдельные заимствования из латинского искусства как бы проецируются на прочную основу византийского искусства XIII столетия, то в нашем случае налицо скорее результат непосредственного воздействия готического ремесла. Об этом свидетельствует прежде всего особая манера гравировки по серебру. Изображения ангелов, выполненные неровными, прерывистыми штрихами, ассоциируются с образцами западноевропейской гравировки по металлу XIV века, где фигуры, почти нарочито небрежные, не имеющие четкой контурной прорисовки деталей, порой сливаются с фоном, образуя с ним единую пространственную среду (*смр.* 208)²². Те же черты отличают и многочисленные перовые рисунки готических рукописей того же столетия, впоследствии нашедшие отражение на тверской почве (?) в стиле миниатюр второго мастера Радзивилловской летописи.

Не случайным представляется и совпадение иконографического извода «Троицы» в псковских²³ и тверских памятниках: политические и культурные результаты псковско-тверских контактов²⁴ со всей безусловностью сказались в прикладном искусстве в эпоху Александра Михайловича. Отражением их явился оклад иконы «Богоматери Умиление» из Гос. Оружейной палаты, чеканный орнамент которого созвучен древнейшим псковским серебряным изделиям типа серебряного венчика иконы «Николы» «от Кож» (ГТГ) и рельефных венцов «Деисуса» XIV века из ГРМ. В XV столетии аналогичным образом тверские серебряники оформили рамы окладов икон кашинского чина (ГТГ, ГРМ).

Своеобразие «Троицы» микулинской панагии выявляется при сопоставлении с одноименной композицией упомянутой панагии Никона. В последней иконографические новации в трактовке этого сюжета представлены предельно схематично. Формы лапидарны до примитивности, пластически «адаптированы», обрублены. Силуэты фигур, данные сочной, напористой линией, четки, компактны, но односложны. Если в мелких чертах округлых ликов и явном типологическом сходстве младенца из «Знамения» на противоположных внутренних створках обеих панагий ощущается единое время создания вещей, то природа стиля их различна. Очевидна полярность художественных традиций, на которые опирались мастера Москвы и Твери в пределах первой четверти XV века. Внутрисилуэтное заполнение форм на «Знамении» тверской панагии, трепетное и как бы импрессионистичное, состоит из массы мелких, коротких штришков, — которые делают фигуру подвижной и воздушной по сравнению с тяжеловатой Богоматерью панагии Никона. Такая не свой-

²² Ср. например, с гравированными на серебре фигурками музицирующих ангелов на готическом потире XIV века.—J. H. Kolba, A. T. Nemeth. *Otvosmuvek*. Budapest, 1973, кер. 12. Мы не располагаем пока точными польско-литовскими аналогиями из области художественного серебра. Однако, учитывая общеевропейский характер готического стиля и непосредственность политических связей Твери именно с польско-литовскими землями, следует, естественно, искать источники латинских импульсов именно там.

²³ Мы можем назвать лишь относительно поздние псковские иконы и миниатюры с аналогичной композицией (например, икону ГТГ рубежа XV—XVI веков). Между тем, помня о консервативности псковского искусства, справедливо предположить бытование данного извода много ранее, тем более, что существуют показательные в этом плане псковские печати. Они обнаруживают, помимо общераспространенных типов «Троицы», и тип, близкий к интересующей нас композиции. См. В. Л. Янин. Вислые печати Пскова.— «СА», 1960, № 3, стр. 237—261, рис. 7 (№ 66, 67) — псковские посадничьи печати второй половины XIV—XV вв.

²⁴ О них: В. С. Борзаковский. Указ. соч., стр. 253—261. При Михаиле Александровиче тверском псковско-новгородские связи активно поддерживались: князь был крещен Василием Каликой во Пскове (там же, стр. 174).



Музицирующие ангелы. Деталь поддона готического подноса XIV века.
Серебро, гравировка. Будапешт

ственная русским образцам гравировки манера резьбы, очевидно, и заставила некоторых исследователей истолковать ее особенности как следствие поправок мастером неудавшегося первоначального рисунка (имеется в виду двойной контур рук и плеч Богоматери на тверском экземпляре)²⁵.

Исключительна и форма обрамления гравированных композиций тверской панагии — геометрически безупречная восьмиконечная звезда. Аналогичная рамка оформляет гравированную «Троицу» панагии Спасо-Каменного монастыря²⁶. Но там она расчленена, сложена из двух совмещенных ромбов с заштрихованными треугольниками по краям. Выбор подобного обрамления на тверской панагии мог быть связан с популярностью «персидской» восьмиконечной звезды на тверских монетах XV столетия и вообще с изобилием восточных мотивов в общевизантийской орнаментике этого времени²⁷. Созвучность редких орнаментальных деталей двух упомянутых панагий подтверждает правомерность вычленения их в особую группу предположительно новгородско-тверского происхождения (не исключен, конечно, и Псков в качестве возможного центра производства аналогичных изделий).

Все сказанное не исчерпывает сложности иконографических и стилевых истоков памятника. Изображение «Знамения» в свою очередь обладает еще одной особенностью сравнительно с большинством аналогичных типов в древнерусском приклад-

²⁵ Т. В. Николаева. Произведения русского прикладного искусства с надписями..., стр. 36.

²⁶ Там же, стр. 119. табл. 19 (2).

²⁷ М. В. Рубцов. Деньги великого княжества Тверского.—Труды Второго областного тверского археологического съезда 1903 года 10—20 августа. Тверь, 1906, стр. 115. Это лишь один из многочисленных мотивов, украшавших тверские монеты, типология которых восходит к весьма различным источникам (персидским, домонгольским северо-восточным, западноевропейским и пр.). Что касается византийских параллелей, то следует вспомнить по этому случаю восьмиконечные серебряные накладки с чернью и гравировкой на окладе реликвария деспота Фомы Прелюбовича, выполненном в 1380-е годы.

ном искусстве XIV—XV веков. Это овальный медальон, охватывающий фигурку младенца. Единственным памятником среди русских серебряных панагий XIV—XVI веков, имеющим эту редкую деталь, является опять-таки панагия Спасо-Каменного монастыря (с той разницей, что Богоматерь в ней представлена поклоенно, а сам медальон имеет форму правильного круга)²⁸. Данная деталь восходит к древнейшим византийским и русским домонгольским памятникам²⁹. Она сугубо классична, и на этот раз ее истоки — чисто греческие.

Сложный синтез западных и византийских традиций можно проследить в других элементах гравированных композиций тверской папагии. Оформление трапезы в «Троице» ножичками, хлебцами, узкими стаканчиками и сама ее вытянутая по горизонтали форма навеяны, несомненно, поздпалеологовскими иконами типа «Троицы» конца XIV века из Эрмитажа³⁰, или иконы с тем же сюжетом рубежа XIV—XV веков из Музея Бенаки в Афинах³¹. Это окончательно утверждает нас в датировке памятника первой четвертью XV века, т. е. временем правления великого князя Ивана Михайловича Шверского (1399—1425 годы).

Что касается отмеченных романо-готических черт папагии из Микулина Городища, то именно при Иване Михайловиче, женатом на Марии Кейстутовне из рода Гедемиповичей, немецко-литовское влияние было весьма ощутимым, о чем красноречиво свидетельствуют сюжеты местных монет, а также факт обращения Едигея в Тверь с просьбой выслать ему артиллерию для осады Москвы. Между тем разрыв с Москвой и литовский союз был для Твери лишь одним из политических маневров для сохранения самостоятельности. С равным успехом князь искал «родственной опоры при дворе московского князя среди его боярства»³². Трудно предполагать поэтому, что усиление литовских контактов могло нанести серьезный урон устойчивым культурно-художественным связям Твери с Константинополем и Балканами.

Связь памятника с эпохой Ивана Михайловича дополнительно подтверждается изображением полуфигуры Иоанна Предтечи со скрещенными на груди руками в центральном медальоне внешней стороны задней створки панагии (надпись дана без пояснений — НВАН)³³. Патроном Ивана Михайловича являлся, по всей вероятности, Иоанн Предтеча. В 1903 году при раскопках Никольской церкви в Старице (1406—1407 годы)³⁴ найден круглый медный позолоченный диск с гравированным изображением этого святого. В связи с тем, что Иван Михайлович около 1405 года находился не в Твери, а в Старице³⁵, Н. Н. Воронин предполагает, что диск этот был заказан самим Иваном Михайловичем и принадлежал к первоначальной храмовой утвари³⁶.

²⁸ Следует подчеркнуть, что тип композиции «Троицы» на панагии Спасо-Каменного монастыря весьма близок к гравированной «Троице» тверских врат, а узор треугольников и ромбов с точками посредине точно повторяет украшения лоратных одежд архангела Михаила на ковчеге-мошевице Гос. Оружейной палаты первой четверти XIV века, несомненно тверского происхождения.

²⁹ Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. II. Пг., 1916, рис. 35, 37, 39, 41 и пр. Вспомним и русские иконы XII—XIII веков типа «Знамения» из Зверина монастыря в Новгороде из собрания П. Д. Корина.

³⁰ См. Л. В. Банк. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.—М., [1967], табл. 276—277.

³¹ Г. И. Вздорнов. Новооткрытая икона «Троицы»..., пл. на стр. 131.

³² См. В. С. Борзакровский. Указ. соч., стр. 190.

³³ Центральный медальон крестообразно окружен медальонами с Василием Великим, Григорием Богословом, Николой и Иоанном Златоустом (?) в святительских ризах. Длинная раздвоенная борода центрального персонажа и скрещенные на груди руки не оставляют сомнений в том, что это изображение Иоанна Предтечи.

³⁴ А. П. Шебакин, И. П. Крылов. Раскопки в Старице 1903 г.— «Труды Второго областного тверского археологического съезда 1903 года 10—20 августа». Тверь, 1906, стр. 457 (№ 5); Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV вв., т. II. М., 1962, стр. 389.

³⁵ Никоновская летопись.— «ПСРЛ», т. XI, стр. 191— под 1405 годом.

³⁶ Н. Н. Воронин. Указ. соч., стр. 389.

Исполненные в низком рельефе прочеканенные фигуры святых в медальонах панагии выполнены намного примитивнее литых фигур «Преображения». Они сопоставимы более всего с произведениями тверской мелкой каменной пластики. Причиной подобной разностильности в пределах одного памятника явилось, очевидно, участие нескольких мастеров в его создании и возможная отливка «Преображения» с более древнего образца.

Третьим типологическим и стилевым компонентом панагии являются ажурные орнаменты, украшающие ее внешнее кольцевое поле. По сравнению с русскими и молдавскими серебряными панагиями XV—XVI веков тверская — самый ранний пример совмещения в одном памятнике переплетенных кругов-спиралей с отходящими от них мелкими усиками (орнамент кольца наружной стороны) и со сложным стилизованным узором цветов-«раструбов», вырастающих один из другого. Последний мотив имеет явно восточный оттенок (орнамент кольца тыльной стенки). Его точное воспроизведение мы обнаруживаем несколько позднее на панагии Новодевичьего монастыря также тверского происхождения³⁷.

Среди памятников русского серебряного дела первой трети XV века лишь в одном (помимо микулинской панагии) мы находим аналогичное сочетание. Это чеканный оклад иконы «Богоматери Владимирской», вложенной Михаилом Васильевичем Образцовым в Троице-Сергиев монастырь (см. орнамент фона и рамы; *стр. 211*)³⁸. Икона является очевидной репликой так называемой запасной «Владимирской» кремлевского Успенского собора и по стилю восходит к позднепалеологовским иконам (ср., например, с византийской «Перивлептой», ЗИХМ). Она, по всей вероятности, написана московским мастером первой половины XV века. Оклад же ее уникален. Пока мы не можем с должной уверенностью настаивать на его тверском происхождении, но позволим себе все же высказать ряд соображений в пользу этой гипотезы. Ни в Москве, ни в Новгороде нам не известны оклады подобного типа в пределах конца XIV — первой половины XV века. В нем редкостное соединение традиций византийского серебряного дела XIV—XV веков³⁹ с восточным (турецко-персидского типа) орнаментом, своеобразно решены строго прямолинейные фигуры святителей и воинов. Последние исполнены в особой манере каменных рельефов, представленных на Руси массовым материалом миниатюрных резных икон XIII—

³⁷ Т. В. Николаева. Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков. М., 1968, табл. 46; она же. Произведения русского прикладного искусства с надписями..., стр. 37, 108, табл. 8 (1). Известным исключением является панагия Кирилло-Белозерского монастыря, по кольцевому полю задней наружной стенки которой проходит близкий «раструбообразный» орнамент, но иначе технически обработанный. Однако, последняя датируется концом XV столетия или рубежом XV—XVI веков.

³⁸ Ю. А. Олсуфьев. Опись икон... Сергиев, 1920, стр. 83, 84, 232, 233, № 12/217; он же. Искусство XIV и XV веков. Каталог наиболее выдающихся произведений этой эпохи в музее б. Троице-Сергиевской лавры. Сергиев, 1924, стр. 6, № 12; Т. В. Николаева. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее, № 4 (ЗИХМ, пив. № 4959). Автор датирует икону и оклад концом XIV — началом XV века. Сочетание аналогичных орнаментов характерно для группы молдавских серебряных панагий позднего XV и XVI столетий, многие из которых К. Николеску связывает с авторством серебряников из Далмации. Среди них панагия из Снагова 1491 года — образец, наиболее близкий русским памятникам по орнаментальному декору (см. C. N i c o l e s c u. Argiataria... Bucureşti, 1968, p. 192, 193, tabl. 140, 141, kat. № 214).

³⁹ См., например, цветочный мотив сканных венчиков на серебряном окладе XIV века иконы «Богоматери» в Дохиаре, плоские плетеные шитки между праздничными клеймами оклада иконы «Иоанн Златоуст» в Хиландаре, XIV век. Сходство с окладом ЗИХМ обнаруживают бесценный орнамент фона иконы «Димитрий Солунский» в Дионисиате, XIV век, рисунок басмы и принцип ее деления на полосы на фоне иконы «Спаса» из Ватопеда, XIV—XV веков, а также форма и плетеное заполнение ромбовидных «репьев» на том же окладе (см. Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, рис. 74, 75—76, табл. XXXVI; А. В. Банк. Новые черты в византийском прикладном искусстве XIV—XV вв.— «Моравска школа и шено доба». Београд, 1972, стр. 58, табл. 14). А. В. Банк датирует ватопедский оклад XV веком в силу перегруженности деталями, суховатости в исполнении орнаментов и пр. В этом смысле — оклад иконы «Спаса» в известной степени родствен окладу иконы Михаила Образцова.



Оклад иконы «Богоматерь Владимирская». Серебро, позолота, басма, чеканка. Тверь (?).
Первая треть XV века. ЗИХМ

XV век. Из всех лицевых изображений оклада только «Деисус» с Петром и Павлом, а также подчеркнуто ракурсные полуфигуры Давида и Соломона ассоциируются с палеологовскими иконными и пластическими образцами⁴⁰. Несмотря на указанную многослойность традиций, оклад принципиально отличается от упомянутых византийских и балканских своих аналогов. Отдельные элементы его композиции не имеют замкнутого обрамления (что неизменно свойственно греческим и балканским вещам) и как бы «навешены» на плоский серебряный фон. Такой прием изображения по зрительному ощущению делает их сходными с литыми фигурами, закрепленными на гладком фоне (вспомним, в частности, оклад Евангелия Федора Кошки). Здесь отсутствует архитектопичность, четкость системы пластического организма, свойственная византийским окладам, которая достигается в значительной степени именно «обрамленностью», построенностью деталей. Зато очевидна обостренно декоративная целостность композиции, где рельефные фигуры осмысляются как равноправная часть орнаментального узора. Перед нами безусловная работа русского мастера.

Совмещение в одном памятнике сложных плетеных мотивов с цветочными орнаментами турецко-персидского типа закономерно для времени. Эта черта характеризует многочисленные памятники прикладного и рукописного искусства Сербии и Молдавии XV—XVII веков. Однако процесс восприятия исламских декоративных форм начинается сразу же после турецкого завоевания Сербии и проявляется себя уже в ряде памятников позднего XIV века. Можно назвать среди них серебряный оклад релпквария Фомы Прелюбовича или епитрахиль из Тисмана (Румыния), выполненные в 1380-е годы⁴¹.

В отличие от русских образцов деревянной резьбы и серебряного дела конца XV и XVI века, где бытование восточных орнаментальных мотивов еще можно было бы с некоторой натяжкой поставить в прямую связь с контактами Руси и Закавказья⁴², для первой половины XV столетия исторически и художественно наиболее реальными оставались контакты с балканским миром. После турецкого завоевания он стал видным поставщиком ювелиров и художников для таких районов, как Русь и Молдавия.

Наличие аналогичных ориентализирующих орнаментов на тверской папаше и упомянутом окладе позволяет рассматривать эти памятники в качестве образцов целого ряда серебряных изделий первой четверти XV века. Учитывая значение афонско-балканской ориентации для тверской живописи конца XIV — первой половины XV века, можно предположить (правда, весьма осторожно) и тверское происхождение оклада. Тем более, что Василий Федорович — отец Михаила Образцова — после захвата Иваном III Твери в 1485 году стал там наместником великого князя и в том же году заложил у себя на дворе в Москве «полаты кирпичны»⁴³. Это свидетельствует о значительном обогащении Образцовых после новгородского и тверского походов, в которых Василий Образцов весьма ярко себя проявил⁴⁴. Владелец интересующей нас иконы, Михаил Васильевич Образцов, видный военачаль-

⁴⁰ Ср. с фигурами верхней полосы рамы серебряного оклада стеатитовой иконы «Димитрий Солунский», XIV век, из Гос. Оружейной палаты (А. В. Банк. Византийское искусство в собраниях Советского Союза, табл. 150). Мы не можем согласиться с мыслью Ю. А. Олсуфьева о близости «Деисуса» оклада Михаила Образцова к «Деисусу» ковчега радонежских князей. Лежащая в русле иконографической сопоставимости, она нераспространима на стиль (см. Ю. А. Олсуфьев. Описание икон..., стр. 83, 84).

⁴¹ Б. Радојковић. Турско-персијски утицај на српске уметничке занате XVI и XVII века.— «Зборник за ликовне уметности», I. Нови Сад, 1965, стр. 119, 120, 127.

⁴² См. А. Л. Якобсон. Художественные связи Московской Руси с Закавказьем и Ближним Востоком в XVI в.— «Древности Московского Кремля». М., 1971, стр. 240—247.

⁴³ С. Б. Веселовский. Исследования по истории класса служилых землевладельцев. М., 1969, стр. 307, 312.

⁴⁴ С. Б. Веселовский. Указ. соч., стр. 307; А. А. Зимин. Состав боярской думы в XV—XVI вв.— «Археографический ежегодник за 1957 год». М., 1958, стр. 47.

ник, погиб в 1507 году под Кричевым в литовском походе Ивана III⁴⁵. Следовательно, икона была вложена в монастырь скорее всего где-то в пределах первого десятилетия XVI века. Тогда Образцовы, попавшие в опалу, уже утратили боярские привилегии и вряд ли могли иметь свежие источники для пополнения своих богатств⁴⁶.

Микулинская панагия дает возможность выдвинуть еще одну гипотезу, которая касается атрибуции креста-мошевика Семена Золотилова, хранящегося в Загорском музее (сmp. 214—215)⁴⁷. Если сопоставить резные с чернью изображения серебряной части этого ковчега (особенно медальоны оборота, с их композицией, стилем гравировки, разделкой круговых обрамлений и формой орнаментальных элементов в виде стилизованных цветков) с гравированными и чеканными частями микулинской панагии, нетрудно уловить их поразительное типологическое и техническое сходство.

Фигурка воина со щитом в левом медальоне ковчега родственна ангелам «Троицы»; черное заполнение рамок медальонов мошевика — восьмиконечным звездам панагии; а цветочки малых медальонов креста-мошевика — сдвоенным чеканным цветам, заполняющим промежутки между медальонами тверской панагии. Композиция оборота креста созвучна построению правой створки панагии. Совпадает даже форма крестов на облачениях и книгах святителей. Тверское происхождение памятников дополнительно подкрепляется идентичностью резного орнамента рамки лицевой стороны ковчега Золотилова орнаментальным украшениям рогатины Бориса Александровича Тверского (ГОП)⁴⁸.

Фигура нижней перекладины креста па обороте мошевика, с более поздней надписью «Иван», несомненно, является изображением Иоанна Предтечи — патрона Ивана Михайловича Тверского. Фигуры Козьмы и Дамиана в рост на лицевой стороне мошевика, как бы включенные автором серебряного креста в композицию каменного «Распятия», отражают древнейший тверской культ этих целителей (тверской

⁴⁵ Л. А. Зимин. Россия на пороге нового времени. М., 1972, стр. 85.

⁴⁶ А. А. Зимин. Состав боярской думы..., стр. 47. В. Ф. Образец еще до 1489 года попадает в зависимость от митрополичьего дома.

⁴⁷ П. А. Флоренский. Опись панагии Троице-Сергисвой лавры XII—XIX вв. Сергиев, 1923, стр. 11—17 (№ 6/97); Т. В. Николаева. Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог. Загорск, 1960, стр. 109—112 (№ 12); она же. Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков, табл. 20, 21. В последней работе Т. В. Николаева принята истолкование надписи как имени мастера, предложенное Б. Л. Рыбаковым. В докладе на Секторе славяно-русской археологии Института археологии АН СССР 14/1 1973 года Т. В. Николаева датировала мошевик серединой XIV века. По ее предположению, он был исполнен для Дмитрия Донского и вложен им в монастырь.

В троицкой описи 1641 года в среднике креста Золотилова названо костяное «Распятие». По этой причине Т. В. Николаева считает каменную двустороннюю иконку первоначально не связанной с мошевиком. Действительно, она древнее, чем серебряный крест. Однако автор описи, очевидно, спутал коричневый камень с костью. Это вполне закономерно, если учесть, что именно дерево и кость были основными материалами резьбы в XVI—XVII веках. Обтесанность краев каменной иконки следует объяснить использованием ее в среднике мошевика в качестве древней и почитаемой реликвии по требованию заказчика креста. Княжеское происхождение креста безусловно. Тверское исполнение креста-мошевика подтверждается и тем, что Золотиловы ранее всего известны именно в Западной Руси, а именно в Смоленске (см. С. Б. Всселовскпй. Ономастика. М., 1974, стр. 124). С полоцко-смоленскими землями Тверь была связана с XIII века.

⁴⁸ Аналогичный гравированный узор украшает наружную кромку серебряной лжпцы, вложенной Анной Глинской во второй половине XVI века в Троицкий монастырь. Поразительное сходство с рогатиной обнаруживает здесь не только орнаментальный мотив, но также техника и манера исполнения трех рыбок в центральной части лжпцы — легкая, свободная, мелкоштриховая. Как известно, Глинские (особенно Михаил Глинский) имели активные сношения с Западной Европой (Италией, Саксонией), а также с Литвой. Став противником Сигизмунда, принявший католичество Михаил вернулся в Литву в 90-х годах XV века, и лишь в мае 1508 года принес присягу Василию III (см. А. А. 3 и м и п. Россия на пороге нового времени, стр. 85, 87). Таким образом, перед 1508 годом Михаил Глинский был тесно связан с теми землями, где скрывался после завоевания Твери Иваном III последний тверской князь Михаил Борисович.

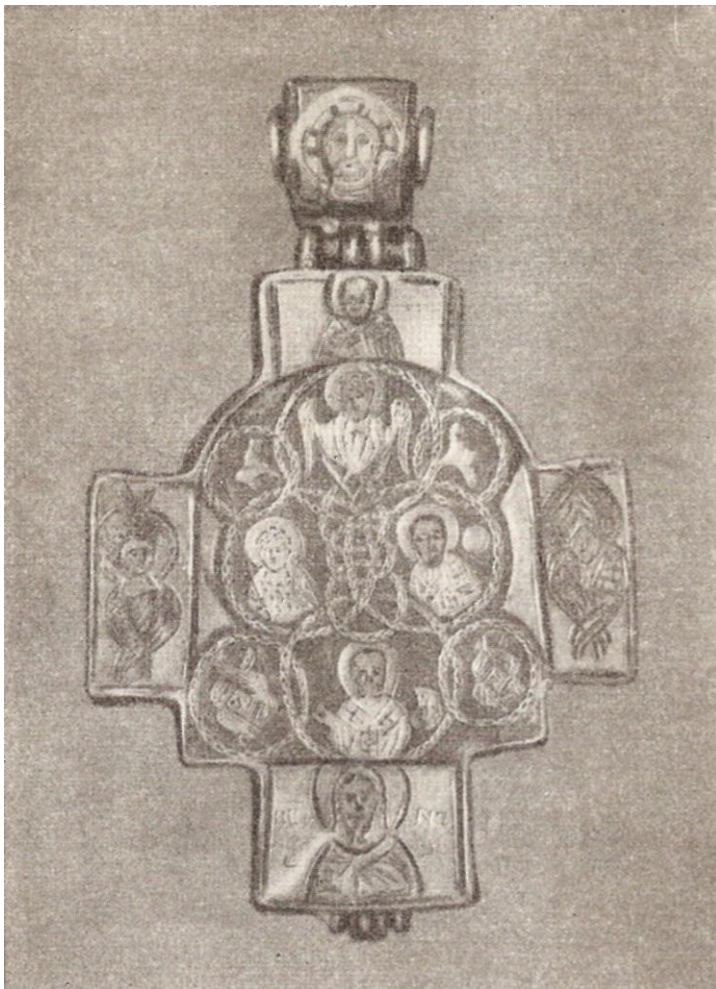


Крест-мошевик Семена Золотилова. Лицевая сторона. Камень, резьба. XIV век. Серебро, гравировка, чернь. Тверь. Первая четверть XV века. ЗИХМ

Спасский собор построен на месте Козьмодемьянского кафедрального храма; о связи целителей с образом Христа говорят и свитки, весьма редкие в изображениях Козьмы и Дамиана).

Упоминание в позднейшей надписи креста риз чудотворца Петра не может быть абсолютным свидетельством московского происхождения вещи, как полагают некоторые исследователи⁴⁹. Изображение Иоанна Предтечи на обороте мошевика, фигуры Козьмы и Дамиана в рост, особенно специфические «исламские» цветки в малых медальонах подтверждают нашу датировку креста — не ранее конца XIV — первой четверти XV века,— хотя композиция его переплетенных медальонов сохраняет немало архаических черт. Таким образом, и по времени этот мошевик бли-

⁴⁹ Т. В. Николаева. Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков... Каталог, стр. 112.



Оборотная сторона креста-мощевика Семена Золотилова.
Серебро, гравировка, чернь. Тверь. Первая четверть XV века. ЗИХМ

зок панагии из Микулина. Надпись на нем, гласящая о «забытых» мощах, вложенных в крест, должна была быть, следовательно, создана позднее, не ранее середины—второй половины столетия, когда мощевик находился уже в Троицком монастыре, взятый из Твери во время похода Ивана III или попавший туда как частный вклад.

Атрибуция креста-ковчег Семена Золотилова позволяет с основанием предполагать тверское происхождение серебряного крестика-квадрифолия из Гос. Оружейной палаты (Бл. № 203). В центре его лицевой стороны — миниатюрное рельефное золотое «Распятие». На обороте гравирована фигура мученика Александра Солунского в рост. Это святой патрон Александра Ивановича, отца Бориса Александровича Тверского⁵⁰.

⁵⁰ Сходство техники (гравировка с чернью) и стиля изображения квадрифолия ГОП с крестом Золотилова впервые заметила Т. В. Николаева (см. упомянутый выше доклад). Она пыталась



Панагия Новодевичьего монастыря. Обратная сторона створки. Серебро, позолота, литье, чеканка, гравировка, эмаль. Тверь. Вторая четверть — середина XV века

Конструирование форм с помощью мягкой, широкой линии, нанесенной свободно, даже с оттенком кажущейся небрежности, как бы кистью, т. е. именно техника гравировки, сближает фигуру Александра с Козьмой и Дамианом загорского креста.

идентифицировать квадрфолий с иконой Александра, упомянутой в духовной грамоте Ивана Ивановича Красного в 1358 году, считая ее работой мастера Парамши. Однако в обоих экземплярах духовной грамоты Ивана Красного икона «святых Олексапдръ» никак не связана ни с золотым крестом на цепи, ни с золотой ковальной иконой Парамшина дела (ср. «Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV—XVI вв.» М. — Л., 1950, стр. 16, 18). Кроме того, икона Александра названа только в документах Ивана Красного. Крест же фигурирует в духовных вплоть до 1504 года — духовная грамота Ивана III (см. там же, стр. 362). Не соответствует описанию роскошной иконы-креста Парамши и внешний вид квадрифолия ГОП — это скромный серебряный крестик с миниатюрным золотым «Распятием» в середине лицевой стороны. Очевидно, в духовной Ивана Ивановича фигурирует семейная живописная икона св. покровителя князя.

Итак, панагия, оказавшаяся во второй половине XVII столетия в Желтиковом монастыре, является одним из опорных памятников при атрибуции редчайших и малоизвестных образцов тверского прикладного искусства XV века, которые до сих пор ставились исследователями в иной временной и художественный ряд, в основном — как московские изделия рубежа XIV—XV веков.

Если панагия не принадлежала лично Арсению, епископу тверскому, чем объяснить ее типологическое совпадение с панагией XV столетия из Новодевичьего монастыря, где в нижнем медальоне правой створки изображен Арсений Великий, соименный епископу Арсению (*сmp.* 216, 217)? Видимо, тверские панагии XV века имели единую систему композиции и идентичный по составу набор изображенных сюжетов (с некоторыми вариациями, конечно). Надпись на микулинском экземпляре «панагия святого Спаса» позволяет предполагать, что центром их производства были скорее всего мастерские при Спасо-Преображенском соборе в Твери, как, например, в Новгороде — при Софийском доме. Крупные работы по украшению Спасского собора, предпринятые епископом Федором Добрым в середине XIV века⁵² и затем в 1399 году при Михаиле Александровиче тверском и епископе Арсении⁵³, косвенно подтверждают эту гипотезу. Учитывая неблагоприятную политическую и экономическую ситуацию в Твери, невозможно предполагать в первой четверти XV века существование разветвленной сети мастерских по изготовлению драгоценных предметов, хотя меднолитейные мастерские имели здесь широчайшее распространение. Очевидно, центром сереброделия являлась в это время епископская мастерская при кафедральном храме.

Стилистическая, иконографическая и техническая многослойность микулинской панагии первой четверти XV века отражает, можно думать, неустойчивость художественных приемов в мастерской, где она была создана. Очевидно, состав мастеров не был постоянным, здесь работали и пришлые серебряники. Среди них, возможно, были выходцы из Пскова, а также мастера, связанные как с западным миром, так и с балканской ремесленной средой. Изобилие ориентальных мотивов на фоне тесных связей Твери с Востоком⁵⁴ допускает вероятность привлечения и золотоордынских серебряников. Предельная техническая отработанность и единая система формальных приемов, характеризующая экземпляр из Новодевичьего монастыря, напротив свидетельствуют об относительной культурно-художественной (и, очевидно, политической) стабилизации в Твери второй четверти — середины XV века, т. е. лучших десятилетий княжения Бориса Александровича. Художественная ориентация исполнителей этого великолепного и совершенно уникального памятника была иной.

Он считается образцом серебряного дела 80-х годов XV столетия (в связи с датой канонизации Арсения Тверского)⁵⁵. Между тем, св. Арсений панагии из Новодевичьего монастыря — Арсений Великий, а не епископ тверской. Это позволяет поставить под сомнение упомянутую дату. Сомневаться в ней заставляет и стиль изображения. Пластическая законченность форм «Вознесения», их материальная наполненность, тонко сгармонизированная динамика масс, классически палеологовские типы персонажей (особенно ангелов, окружающих Богоматерь), смелые, порой не-

вике ГОП святой изображен в виде мученика с крестом. Редчайшее в русской живописи изображение Александра Солунского сохранилось в составе так называемого анисимовского чина XV века (ГТГ), происходящего из тверских земель. Типологически оно идентично мученику кремлевского квадрифолия.

⁵² См. В. С. Борзакровский. Указ. соч., стр. 207.

⁵³ Рогожский летописец. — «ПСРЛ», т. XV, вып. 1, стр. 166.

⁵⁴ См. М. Н. Тихомиров. Средневековая Россия на международных путях. М., 1966, стр. 30.

⁵⁵ См. Т. В. Николаева. Произведения русского прикладного искусства с надписями..., стр. 37, 108, табл. 8 (№ 8).

ожиданные ракурсы ликов, по-античному полные обнаженные руки ангелов, совершенство гладко отшлифованной поверхности деталей, великолепного теплого тона позолота, — все говорит о византийской ориентации мастеров, причем не на позднепалеологовское наследие, а на образцы первой половины XIV века. Не случайно в ряде частных деталей (например, в обработке фигуры Спаса) ощущается родство с московскими памятниками типа оклада Евангелия Федора Кошки (тронный Спас на среднике), складня Лукиана 1411—1412 годов (также тронный Спас) и крестомощевика Загорского музея с литой фигуркой Христа, которые тяготеют еще к традициям XIII — раннего XIV столетий. Между тем в сравнении с ними панагия из Новодевичьего монастыря — памятник последовательно византизирующий. Он свободен от тех архаизирующих деталей иконографии и стиля, которые выдают прозападные оттенки техники и орнамента, свойственные перечисленным московским изделиям.

Все сказанное выше о литом «Вознесении» на панагии Новодевичьего монастыря с успехом распространяю и на ее гравированные композиции, традиционно представляющие «Знамение» и «Троицу». «Троица» — художественный феномен, созвучный по свободе и пластическому совершенству линий лучшим иконам кашинского чина, этим совершеннейшим созданиям тверской культуры XV века. Подобно резной «Троице» тверских врат, композиция панагии отмечена резко индивидуальным подходом к иконографии — это повернутый в профиль левый ангел с типично палеологовским абрисом черт лица, провисающая, как свободно брошенный велум, трапеза⁵⁶. Так создается оригинальнейший изобразительный вариант в рамках сугубо канонического сюжета.

Несколько иное впечатление оставляют поначалу эмалевые медальоны с погрудными фигурами святых. Однако их специфика определяется лишь большей иконной условностью, подчеркнутой плоскостностью форм, большей как бы «привычностью» персонажей, хорошо знакомых по образам русских икон послерублевской эпохи. В целом они также не дают оснований для датировки памятника более поздним временем. По манере гравировки лики святителей и Арсения Великого аналогичны Петру и Павлу ковчега Вассиана Рыло 1463 год (ЗИХМ) — наиболее классическим фигурам среди резных изображений этого складня, а также наиболее «иконным» в истолковании форм. Богоматерь «Знамение» на панагии из Новодевичьего монастыря, с ее законченными, строгими, но в то же время мягкими формами, далека от несколько «стандартизированных» по типу и холодноватых богородичных икон последних десятилетий XV века. Она близко соотносится с такими памятниками первой половины — середины века, как «Одигитрия» Анны Микулинской (ЗИХМ), «Одигитрия» в серебряном окладе с изображением Константина Акрополита (ГТГ), троицкая «Одигитрия» с палеосными святыми середины XV столетия (ГТГ) и т. д. Лики же Богоматери и младенца на панагии характерны более выраженным греческим типом сравнительно с перечисленными иконами, московскими по преимуществу.

Панагия Новодевичьего монастыря с «Вознесением» как будто бы ближе к московским памятникам XV века⁵⁷, чем к микулинской панагии. С другой стороны, она обнаруживает более последовательную и откровенную, чем в московских иконах, ориентацию на палеологовские произведения. Эта тенденция четко прослеживается и в тверской иконописи XV века.

⁵⁶ Близкая по абрису трапеза в композиции «Гостеприимства Авраама» известна на росписи около 1380 года церкви св. Архангелов в Хиландаре. См. В. Я. Б., у р и Б. Византи]ске фреске у Југо-славири Београд, 1974, сл. 118.

⁵⁷ Несмотря на то, что «Преображение» сменяется здесь общепринятым «Вознесением», вряд ли можно говорить о подчинении собственно московской традиции. Подобную композицию имеют на одной из створок панагии Симонова и Спасо-Каменного монастырей, а также ефимиевский панагиар 1435 года.

Рассмотренные здесь образцы серебряного дела Твери XV столетия не дают оснований говорить о художественной цельности декоративной культуры данного центра. Этой цельности невозможно и ожидать при учете особенностей социально-политической истории княжества. Отразившиеся в искусстве псковско-тверские связи и контакты с западным миром на фоне программной ориентации великокняжеской культуры Твери на безупречную (с точки зрения духовных идеалов) византийско-афонскую традицию, придают тверской культуре неоднородную окраску. Отсюда та стилистическая пестрота местных памятников, так отличающая искусство Твери от московского или новгородского, имевших уже со второй половины XIV столетия определенную стилистико-технологическую стабильность.

Обобщая некоторые закономерности художественной структуры двух панагий — микулинской и из Новодевичьего монастыря, можно сделать некоторые конкретные выводы. Импульсы Запада сказались в Твери главным образом в искусстве гравировки по металлу и в нумизматике. Они по-своему закономерны как результат тяготения местного быта к рыцарской культуре польско-литовских земель. Они коснулись в основном предметов бытового, светского назначения (вспомним рогаину Бориса Александровича), но сказались также и в сфере обработки церковной утвари, представленной в данном случае панагией из Микулина. Однако в ней романо-готические черты иконографии и техники искусственно вклиниваются в стабильно сложившуюся на балкано-русской почве типологию нагрудных и литургических панагий. Это сообщает предмету безусловную художественную и типологическую эклектичность. Тем не менее значение рассмотренного памятника для атрибуции тверских серебряных изделий XV века трудно переоценить, несмотря на его явную внутреннюю пестроту и «провинциальность» по сравнению с экземпляром из Новодевичьего монастыря.

Что касается византийско-балканской традиции, так ярко проявившейся в тверской иконописи, то ее столь последовательное и цельное выражение в панагии Новодевичьего монастыря позволяет рассматривать памятник как результат личного заказа одного из тверских епископов, занимавших местную кафедру после Арсения в пределах второй четверти — середины XV века. Владельцами и заказчиками ее могли быть либо епископ Илья (упомянут по случаю освящения каменной церкви Бориса и Глеба в 1438 году и др.), либо Моисей из архимандритов Отроча монастыря, поставленный в 1453 году и сведенный с кафедры между 1459 и 1461 годами⁵⁸. Трудно выяснить, каким образом панагия оказалась в московском женском монастыре, основанном Василием III. Неизвестно также, принадлежала ли она к первоначальной монастырской казне или попала туда с богатыми пожертвованиями драгоценной утвари и икон, сделанными Борисом Годуновым. Но сам факт основания монастыря после грандиозных походов Ивана III и Василия делает вполне реальной возможность обогащения обители драгоценными предметами новгородской, тверской или псковской работы.

Не будем гадать, что представляла собой панагия Арсения тверского, описанная в житии. Однако совпадение композиционного типа панагий из микулинской церкви и из Новодевичьего монастыря позволяет предполагать, что она принадлежала к аналогичной разновидности, достаточно оригинальной сравнительно с образцами московской работы. По этой причине Варсонофий и мог избрать для возложения на мощи именно микулинский экземпляр.

В чем можно уловить специфически тверские особенности типологии данных предметов? Поиски ответа на этот вопрос приводят к любопытным выводам. На тверской почве возник синтез двух основных композиционных традиций, сложившихся на Руси XV столетия в оформлении серебряных двусторчатых панагий. В молдавских

⁵⁸ См. В. С. Борзакowskiй. Указ. соч., стр. 209; ср. П. Строев. Указ. соч., стлб. 442.



Пантократор и евангелисты. Наружный вид створки панагии. Серебро, позолота, чеканка, гравировка. Новгород (?). Первая треть XV века. ГОП

панагиях XV—XVI веков значительно более разнообразен композиционный состав наружных створок. Наряду с «Вознесением» там встречаются сцены «Воскресения», «Успения», изображения «Деисуса», Христа Эммануила с ангелами, святителями и пр.⁵⁹ На Руси, за исключением отдельных образцов вроде панагии новгородского Антониева монастыря XIV века, панагии серпуховского Владычного монастыря середины XV века и панагии троицкого игумена Серапиопа⁶⁰, замечен более строгий отбор сюжетов, результаты которого, в принципе, свелись к двум основным типам панагий (и третьему как производному от них).

Панагии Спасо-Каменного, Симонова монастырей и евфимиевский панагиар имеют на наружной стороне лицевой створки литое «Вознесение», обороты у них

⁵⁹ См. C. Nicoliescu. *Arta metalelor prețioase în România*. București, 1973, fig. 37—45, kat. № 34—39.

⁶⁰ Т. В. Николаева. Произведения русского прикладного искусства с надписями..., табл. 14 (№ 18), 27 (№ 39), 16 (№ 22).

гладкие⁶¹. С этим типом близко соотносится компоновка памятников московского круга XV века, в частности панагии игумена Никона, а также и более поздняя панагия Кирилло-Белозерского монастыря. С первыми она различается типологически лишь тем, что оборот их украшен орнаментом в медальонах. Лицевые изображения на оборотах также отсутствуют.

Ко второму типу следует отнести две панагии Гос. Оружейной палаты, одна из которых происходит из того же Кирилло-Белозерского монастыря, другая из Благовещенского собора Московского Кремля (стр. 221). Третий идентичный экземпляр хранится в Гос. Историческом музее в Москве⁶². На наружной лицевой створке панагий этой группы помещены пять переплетающихся между собой кругов, средний из них заполнен чеканной полуфигурой Вседержителя, остальные — погрудными изображениями евангелистов, обращенных к Христу. Способ переплетения медальонов аналогичен принципу их соединения на панагии Новодевичьего монастыря, но расположение четырех медальонов вокруг центрального не крестообразно, а диагонально. Этот прием напоминает принцип размещения евангелистов на сланцевом образке второй половины XIV века из Гос. Исторического музея с композицией «Недреманное око» в центральном круге⁶³ и на обороте новгородской каменной иконки из Загорского музея с композицией «Успения Богоматери» на лицевой стороне⁶⁴. Обратная сторона панагий данного типа также украшена орнаментом в овальном обрамлении.

Эти экземпляры по характерным типам персонажей отдаленно напоминают образы евангелистов на миниатюрах греческих и сербских мастеров первой трети XV века⁶⁵. По пространственному эффекту в обработке слегка поднятых над фоном фигур, отличающихся максимумом пластичности, редко достижимой при обработке низкого рельефа (см. руки Христа, складки гиматиев, лики), упомянутые панагии, убедительнее всего датировать первой третью XV столетия. Заметим, что технические особенности гравировки, а также свойственная палеологовскому искусству усложненность силуэтов фигур и разработки драпировок сближают их с четырьмя праздничными сценами ковчега Дионисия Суздальского, которые Т. В. Николаева считает новгородской работой последней четверти XIV столетия (доклад на древнерусской конференции Института истории искусств 1973 года).

Рассмотренные тверские панагии демонстрируют как бы соединение названных основных типов оформления русских серебряных панагий. Одну из их наружных створок занимает состоящий из литых фигур праздник («Преображение»), «Вознесение»), другую, редко несущую лицевые изображения вообще, — крестообразная композиция из четырех медальонов с погрудными фигурами святых. Здесь очевиден конкретный сплав северо-восточной и новгородской традиций, который делает столь сложной атрибуцию тверских памятников независимо от их материала. Упомянутый синтез усложнен, как правило, и другими напластованиями, что в конечном итоге не могло способствовать прочному становлению оригинального местного стиля.

⁶¹ Это типологическое совпадение дополнительно аргументирует правомерность рассмотрения перечисленных панагий в рамках единого «новгородского ареала» (в данном случае, в расширительном понятии этого термина, позволяющем подразумевать и такие возможные центры производства как Псков или Тверь).

⁶² Одна из них воспроизв. в альбоме: «Государственная Оружейная палата Московского Кремля». М., 1958, табл. 144.

⁶³ ГИМ, № 53151. См. А. В. Рындина. Роль южнославянских традиций в новгородской пластике XIV—XV вв. — «Культурные связи славянских и балканских народов в средние века» (в печати).

⁶⁴ Т. В. Николаева. Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков... Каталог, стр. 140—142, № 32 б.

⁶⁵ Ср., например, с фигурами евангелистов миниатюр мастера Радослава Евангелия Виссарона, созданного в 1429 году. — В. Ј. Ђур ић. Сликар Радослав и фреске Каленића. — «Зора граф», 2. Београд, 1967, стр. 22—29, сл. 1—3.

КАШИНСКИЙ ЧИН И КУЛЬТУРА ТВЕРИ СЕРЕДИНЫ XV ВЕКА

Г. В. ПОПОВ



КАШИНСКИЙ чин, точнее иконостас из одиннадцатифигурного «Деисуса», остатков праздничного ряда (семь икон) и пророческого (девять икон), широко известен в науке. Обнаруженный в 1919 году в Воскресенском соборе города Кашина, он уже тогда, после пробных расчисток получил яркую и восторженную оценку в письмах И. Э. Грабаря¹. В следующем году часть раскрытых от записей икон экспонировалась на II Реставрационной выставке², а позднее — на зарубежной выставке-турне 1929—1932 годов³. Художественную значительность комплекса отмечал и первый его исследователь Н. Д. Протасов⁴. Последующие реставрационные работы подтвердили правильность первоначальных оценок. Однако с 1919 г. по сей день атрибуция чина вызывает разногласия.

В 1919 году И. Э. Грабарь писал: «...«Знамение» — несомненный Рублев, не уступающий по красоте самой «Троице». Возможно, что и другие или по крайней мере часть других 17 икон этого чина тоже рублевские». И несколько позже: «...Весь сохранившийся деисусный чип — 9 икон — и пророческий — тоже 9 — это Андрей Рублев, не уступающий «Троице». ...Голубец на расчищенном уже «Знамени» совершенно троицкий, совершенство неменьшее и даже просто большее, чем в чипе Благовещенского собора»⁵. К 1926 году отношение исследователя существенно

¹ Игорь Грабарь. О древнерусском искусстве. М., 1966, стр. 242—243, 245.

² «III Реставрационная выставка Центральных государственных реставрационных мастерских. Апрель—май 1927». [Каталог]. М., [1927], стр. 5 («Знамение» и другие иконы из Кашина); Игорь Грабарь. Указ. соч., стр. 200 (в статье «Андрей Рублев», изд. в 1926 г.).

³ «Denkmäler altrussischer Malerei. Russische Ikonen vom 12—18. Jahrhundert. Ausstellung des Volksbildungskommissariats der RSFSR und der Deutschen Gesellschaft zum Studium Osteuropas in Berlin, Köln, Hamburg, Frankfurt a. M., München. Februar/Mai 1929». Berlin—Königsberg, 1929, S. 15, Nr. 36—37; «Masterpieces of Russian Paintings», ed. by M. Farbman. London, 1930, p. 46, 113, 116, pl. XVIII, XXXI, XXXV.

⁴ Н. Д. Протасов. Кашинские памятники. — «Известия РАИМК», т. I. Пб., 1921, стр. 33—40.

⁵ Игорь Грабарь. Указ. соч., стр. 242—243, 245. В настоящее время известно 11 икон «Деисуса»: «Спас в силах», «Богоматерь», «Иоани Предтеча», «Архангел Михаил», «Архангел Гавриил», «Апостол Петр», «Апостол Павел», «Иоани Златоуст», «Василий Великий», «Георгий», «Димитрий Солунский» (все в ГРМ); раскрыты первая икона и иконы архангелов, пробные расчистки имеют «Богоматерь», «Предтеча», «Петр» и «Георгий». Из праздничного ряда сохранились: «Рождество Христово» (ГТГ), «Сретение», «Крещение», «Воскрешение Лазаря» (все в ГРМ), «Вход в Иерусалим», «Вознесение», «Сошествие св. духа» (все в ГТГ); раскрыты все, «Вход в Иерусалим»

меняется: «Стиль трех раскрытых икон⁶ очень близок к рублевскому..., но в то же время в них есть черты, выдающие несколько более позднее время... Из этих трех памятников «Знамение» займет отныне особенно почетное место в истории русского искусства..., но это произведение, как и остальные два, безусловно, моложе даже последних работ Рублева в Троице-Сергиевом монастыре. Они написаны не ранее 1430—1450 годов, к которым надо отнести и известные житийные иконы московского Успенского собора — митрополитов Петра и Алексея. Впредь до раскрытия всего наличного цикла этих замечательных памятников, пока все еще одиноки в истории древнерусской живописи, мы должны воздержаться от каких-либо определенных заключений. Вопрос о выделении кашинских икон в особую тверскую школу XV века, поднятый Н. Д. Протасовым, нуждается еще в проработке, тем более, что предание видит в них остатки иконостаса старого дофиоравантиевского Успенского собора, переданные некогда в Кашиин»⁷.

Работа Н. Д. Протасова вышла за два года до цитируемой статьи. Ее основная мысль сводилась к утверждению независимости открытых икон от московской живописи XIV—XV веков и рублевского творчества. Для Н. Д. Протасова комплекс памятников из входившего в состав Тверского княжества Кашина — след «определенной» школы. Говорить о ней в те годы как о конкретной «исторической величине» автор считал затруднительным из-за отсутствия материала, однако был убежден, что кашинские памятники отражают «долгий процесс работы, который и привел к такому успеху в XV в. именно в Тверской области»⁸. Вывод автора обусловлен не просто высокими достоинствами памятников. Фиксируя отличия кашинских икон от московских, Н. Д. Протасов отмечал соизмеримость их стиля с современным московским, их столичный уровень. Знаменательно, что как раз эта черта предопределила недоверие И. Э. Грабаря к версии их тверского происхождения, поскольку известные в предреволюционный период и первой половине 20-х годов памятники XIV—XVI веков из района Твери (в частности, из-под Кашина: деисусный чип собрания А. И. Анисимова и др.)⁹ не давали повода для объединения их в одну группу и для аналогичной оценки. Догадка П. Д. Протасова, не подкрепленная материалами о культурном развитии Твери за XIV—XV столетия, выглядела бездоказательной и внеисторичной, в то время как И. Э. Грабарь опирался на новейшие данные о московской живописи XIV — начала XV века, на свои наблюдения, а также, кроме того на работы М. В. Алпатовой и Г. В. Жидкова (см. его более позднюю книгу «Московская живопись середины XIV века») и др. Кардинальным для тех лет был вывод о передовом положении московской художественной культуры XIV—XV веков

фрагментарной сохранности. Из пророческого яруса: «Богоматерь Знамение» (ГТГ), «Давид», «Соломон», «Даниил», «Иаков», «Иезекиил», «Иеремия», «Исайя», «Моисей» (все в ГРМ); раскрыты первые шесть икон.

⁶ Помимо «Знамения» имеются в виду, вероятно, «Спас в силах» и «Архангел Гавриил», хотя к этому времени были раскрыты «Царь Давид» из пророческого яруса, а из праздников «Сретение», «Воскрешение Лазаря» и «Крещение» (частично).

⁷ Игорь Грабарь. Указ. соч., стр. 200, а также стр. 208.

⁸ П. Д. Протасов. Указ. соч., стр. 33, 39—40. Датировка икон в статье неопределенна; от рубежа XIV—XV веков по XV столетие. Существенным является предположение о зависимости манеры одного из авторов чина от фрески и его обучения в Новгороде. Создается впечатление, что автор допускал его преемственную связь с новгородскими росписями второй половины XIV века, т. е. известными к этому времени феофановскими и церковью Болотова, Феодора Стратилата и Ковалева.

⁹ См. В. Т. Георгиевский. Обзор выставки древнерусской ИКОНОПИСИ И художественной старины.—«Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911 — январь 1912», т. III. Пг., [б. г.], стр. 164, 165—166, 170 (№№ 79—87, 96—98), табл. XXXVIII—XL, LXXII—LXXXV; «Выставка древнерусского искусства». М., 1913, стр. 9 (№ 21), илл. на стр. 12; «Masterpieces of Russian Painting», р. XXIV, XLI; В. И. Антонова, Н. Е. Мневина. Каталог древнерусской живописи [ГТГ], т. I. М., 1963, №№ 197—199, 203, 208, 244, 245. Из-под Кашина происходит раскрытая в 20-е годы П. И. Юкиным икона XVI в. Гос. Эрмитажа с двух-

(сменивший тезис о новгородском «приоритете») и ее причастности к ведущему стилю греко-славянского мира указанных столетий — палеологовскому. Такая позиция прослеживается даже в цитированной статье И. Э. Грабаря, несмотря на явное увлечение исследователя «суздальскими истоками» рублевского творчества. Указания на «голубец» Благовещенского иконостаса и «Троицы» Рублева в этом смысле были принципиальными. К тому же единственно известная тогда версия о происхождении икон связывала их с московским Успенским собором. Н. Д. Протасов считал легенду недостоверной¹⁰. Для И. Э. Грабаря она служила удовлетворительному разъяснению стилизованных особенностей кашинских памятников.

Существование двух точек зрения предопределило и двойственность атрибуции: часть памятников приписывалась «тверской школе», другая — «московской», XV века; нередко проблема художественной атрибуции икон вообще оставлялась открытой, а им самим отводилась роль универсального сравнительного эталона русской живописи этого столетия¹¹.

Коррективы И. Э. Грабаря 1926 года в свете тщательного изучения памятников рублевской эпохи ставили иконы Кашина в круг малоисследованных явлений послерублевского-преддионисиевского периода. А одна из заключительных фраз статьи («Почти рублевское «Знамение» из Кашина, через послерублевские житийные клейма «Петра» и «Алексея» в московском Успенском соборе ведет к последнему великому мастеру древней Руси — Дионисию»¹²), противореча изложенному в его работе мнению о их обособленном положении в московской живописи XV столетия, сохраняла за ними положение центральных, узловых. Как увидим, и датировка икон серединой столетия имеет под собой веские основания¹³.

Интерес к судьбе выдающегося комплекса предопределил последующее внимание к истории Кашина и Воскресенского собора. Анализ сохранившихся о них документов принадлежит Н. Н. Дмитриеву¹⁴. На основании записи дозорной книги Кашина 1621 года, где сказано: «В Кашине, в остроге Соборная церковь Воскресения..., а...церковь и колокола и царские двери и образы местные и деисус и праздники и пророки строение великого Князя Юрия Ивановича Удельного», — Ю. Н. Дмитриев отождествил строителя собора и заказчика икон с Юрием дмитровским (1504—1533 годы). Исходя из грамоты того же князя Никольскому Клобукову монастырю от 1512 года с упоминанием кирпича на «большую соборную церковь», в которой исследователь видел Воскресенский собор (последнее не безусловно, поскольку «соборную церковь» в равной мере можно отождествить с монастырским собором), он относил возникновение икон к началу XVI века, т. е. к 1504—1512 годам. Свое мнение автор попытался подкрепить палеографическим анализом.

Наибольшего внимания в работе Ю. Н. Дмитриева заслуживает развитие идеи Н. Д. Протасова о возможной зависимости манеры создателей кашинских памятников от новгородской стенописи XIV века. У Ю. Н. Дмитриева версия преемственности комплекса по отношению к росписям типа Болотова, Феодора Стратилата и Преображения на Ильине улице не ставится в связь с личными контактами жи-

¹⁰ Н. Д. Протасов. Указ. соч., стр. 34.

¹¹ М. В. Алпатов. Этюды по истории русского искусства, I. М., 1967, стр. 172—173, илл. 122 (статья «Икона «Вознесение» в Третьяковской галерее», изд. в 1926 году); «Masterpieces of Russian Painting», pl. XVIII, XXXI; Ph. Schweinfurth. Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter. Haag, 1934, S. 326, Abb. 128; А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. [М.], 1937, стр. 249.

¹² Игорь Грабарь. Указ. соч., стр. 208.

¹³ В 1946 году Г. А. Недошивиним был прочитан доклад «Рублев и тверская школа» (ссылку см. в кн.: В. И. Антонова, Н. Е. Мневая. Указ. соч., т. I, стр. 242). Насколько мне известно, в докладе создание икон отнесено к периоду расцвета Кашинского удела первой четверти XV века, а их стиль поставлен в зависимость от творчества мастеров рублевского круга.

¹⁴ Ю. Дмитриев. Кашинские памятники. — «Сообщения Гос. Русского музея», II/1947. Л., 1948, стр. 43—45 (опубликована в кн.: И. Завьялов. Материалы для истории и археологии по городу Кашину. Тверь, 1901).

вописцев с носителями этой традиции, что естественно при новой датировке чина. Речь идет об использовании «греческих образцов» второй половины XIV века. Иконографическое сходство исследуемых произведений с иконостасами Благовещенского, Успенского во Владимире и Троицкого соборов и вологовскими праздниками (в первых трех случаях имеются в виду также праздники) определяется общностью их источников. Стилистический анализ автора подтвердил ранее высказанные мнения об исключительном положении кашинских памятников в русской живописи. В связи с этим Ю. Н. Дмитриев возвращается к проблеме существования особой тверской школы¹⁵. Вопрос о причинах консервативной («классицизирующей») программы этой «школы» на рубеже XV—XVI столетий затронут им не был.

Вслед за Н. Д. Протасовым автор отрицательно отнесся к легенде о московском происхождении икон, указав (без ссылки на источник), что предание связывает с Успенским собором Кремля соборный иконостас Духова монастыря, а не Воскресенского храма. Однако передача каких бы то ни было икон в Духов монастырь сомнительна, поскольку он был небольшим и существовал в XVI—XVII веках с перерывами¹⁶. К тому же местным краеведам предание о Духовом монастыре неизвестно. И. Завьялов, дважды обращавшийся к судьбе кашинского чина, не упоминает о нем, но приводит наряду с версиями, получившими освещение в науке, третью, оставленную без внимания И. И. Дмитриевым. По ней иконы Воскресенского собора есть копии кремлевских¹⁷. Уже одно это показывает, что никаких реальных сведений о судьбе памятников, кроме данных дозорной книги 1621 года, к началу нашего столетия не было. Из вариаций «кремлевской легенды» следует лишь предположительный вывод о присылке в Кашин какой-то церковной утвари, в том числе икон, из Москвы, царской или патриаршей казны (скорее всего после польско-литовской интервенции и повсеместной описи размеров «разорения» в начале 20-х годов XVII века; подобные факты известны в отношении других сильно пострадавших городов и монастырей). Тем самым, на первый взгляд, мы получаем аргумент в пользу гипотезы Ю. Н. Дмитриева о создании икон в XVI веке¹⁸.

В. Н. Лазарев атрибутирует кашинские иконы как тверские, датируя их сходно с И. Э. Грабарем второй половиной XV века и противопоставляя их современной московской живописи. В объяснении их стиля исследователь исходит из тенденций политической жизни Тверского княжества и отмечает ориентацию местных художественных сил на Новгород; одновременно он указывает на отдельные иконографические мотивы, находящиеся в зависимости от рублевских образов («Спас в силах»), возводя некоторые колористические особенности икон к местной традиции¹⁹.

В «Каталоге древнерусской живописи [ГТГ]» (автор раздела П. Е. Мнева)²⁰ иконы Кашина отнесены к Твери предположительно. Датировка икон концом XV — началом XVI века здесь как бы совместила обе версии: о происхождении икон из Успенского собора Московского Кремля и сведения дозорной книги 1621 года²¹. Иными словами — она очевидно компромиссна, ее исходные посылки ставят под сомнение самую возможность связи комплекса с Тверью. Но именно она оказалась

¹⁵ Ю. Н. Дмитриев. Указ. соч., стр. 44—45.

¹⁶ В. В. Зверинский. Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи..., III. СПб., 1897, № 1594; И. Завьялов. Указ. соч., стр. 13, прим. 1.

¹⁷ И. Завьялов. Город Кашин, его история, святыни и достопримечательности. СПб., 1909, стр. 24.

¹⁸ Высказанной еще И. Завьяловым (ср. там же, стр. 24).

¹⁹ Н. Н. Воронин, В. Н. Лазарев. Искусство среднерусских княжеств XIII—XV веков. — «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 32—36, илл. на стр. 35, 37, 39.

²⁰ В. И. Антонова, П. Е. Мнева. Указ. соч., № 206 («Богоматерь Знамение»), 207 (праздничный ряд).

²¹ Там же, стр. 242, прим. 1. Мнение о возможном происхождении икон из Кремля повторено в комментарии к цитированным выше письмам и статье И. Э. Грабаря: Игорь Гр а б а р ь. Указ. соч., стр. 200, прим. 117, стр. 242—243, прим. 1.

популярной как в изданиях общего характера, так и посвященных специально тверской живописи²².

Выставка тверской живописи, организованная Ми АР в 1970 году и давшая важный материал для изучения художественного развития Твери XIV—XVI веков, не повлекла за собой пересмотра существующих датировок или появления дополнительной аргументации в пользу одной из них²³. Соображения в поддержку даты И. Э. Грабаря и В. Н. Лазарева, которые были высказаны за последнее время, слишком общи и кратки²⁴, хотя мнение о возможном ремонте кашинских икон именно при Юрии Ивановиче²⁵ получило недавно подтверждение в исследовании Э. К. Гусевой, попытавшейся разграничить в «Знамени» Гос. Третьяковской галереи первоначальный живописный слой и ремонтные работы²⁶. Последние — а они из всего чипа, кажется, лучше сохранились именно на центральной иконе пророческого яруса и реставрируемом в настоящее время в ГРМ «Успении» из местного ряда собора — связываются ею с постдионисиевской эпохой, т. е. именно с периодом княжения Юрия. Уже сам по себе вывод Э. К. Гусевой предполагает создание кашинских памятников задолго до 1504—1533 годов.

Попробуем уточнить датировку икон из Воскресенского собора, исходя из их особенностей и соотношения с произведениями иконописи XV — начала XVI века (принимая крайние границы существующих оценок). Попытаемся связать эти иконы с явлениями современной им культурной жизни, соотнести исключительность художественного результата с теми условиями, в которых он был достигнут.

Следует лишь предварительно дать развернутую стилистическую оценку существующим вариантам атрибуции комплекса, дмитровскому и московскому.

Гипотеза о принадлежности икон творчеству мастеров Юрия Ивановича, в настоящий момент серьезно поколебленная, окончательно утрачивает правомерность при сопоставлении чипа со всеми доступными для исследования памятниками дмитровского происхождения первой трети XVI века. Известно, что художники Юрия работали не только в Дмитрове, но и крупных центрах удела, какими были Кашин и Калязин монастырь, а также в их окрестностях. С деятельностью его артели возможно связать сохранившиеся иконы деисусного ряда и находящуюся под записью «Ветхозаветную Троицу» из Троицкого собора Макарьево-Калязина монастыря, «Одигитрию» из Николо-Жабнинского монастыря (все в МиАР), лицевые заставки в Апостоле начала XVI века калязинского игумена Иоасафа из библиотеки Волоколамского монастыря (ГБЛ, ф. 113, № 79). Стиль названных памятников отражает расстановку сил внутри княжеской артели, известную по иконам дмитровского происхождения, — в тех и других четко прослеживаются постдионисиевские и отстоящие от них традиции. Этим мастерам правомерно приписать фундаментальную чинку

²² «Древнерусское искусство. Новые открытия». Автор-составитель С. Ямшиков. Изд. 2. Л., 1969, табл. 31 («Вход в Иерусалим» из ГТГ); «Живопись древней Твери». Каталог выставки. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. М., 1970, № 24, 25; «Русский музей. Иконы из собрания Русского музея». Автор-составитель С. Ямшиков. М., 1970, не нум.; М. В. Алпатов. Сокровища русского искусства XI—XVI веков (живопись). Л., 1971, табл. 162, 163, прим. к таблицам стр. 282 (детали праздников с датой — XV век); ои же. Краски древнерусской живописи. М., 1974, стр. 15, табл. 63 («Знамение» с датой «около 1500 года» и предположительной атрибуцией тверской школой); Л. М. Евсеева, И. А. Кочетков, В. Н. Сергеев. Живопись древней Твери. М., 1974, стр. 42—45, табл. 56—69.

²³ Л. М. Евсеева, И. А. Кочетков, В. Н. Сергеев. Указ. соч.

²⁴ Г. В. Попов. Позднетверская рукописная орнаментика. — «Археографический ежегодник за 1970 год». М., 1971, стр. 106—107; он же. Художественная жизнь Дмитрова в XV—XVI вв. М., 1973, стр. 127—128.

²⁵ Г. В. Попов. Художественная жизнь Дмитрова..., стр. 128.

²⁶ См. статью Э. К. Гусевой в наст. томе, стр. 263—272.

упомянутого «Успения» из местного ряда Воскресенского собора в Кашине, недавно частично раскрытого из-под записей²⁷. С ними — конкретно с постдионисиевским кругом — связывается и чинка «Знамения» (ГТГ). Заметим, что перед нами — остаток чинка, неудаленные при расчистке 1919 года; это главным образом часть карнаций (в наибольшей степени у младенца — вплоть до описей носа и губ, у Марии в основном нижняя часть лица и шея), фрагменты одеяний (включая мафорий на вставках грунта) в сочетании с позднейшими дополнениями. Таким образом, нынешнее состояние иконы неадекватно ни изначальному, ни тому, которое она получила в первой трети XVI века. Многогранный стилиевой анализ ее чинка в строгом смысле исключен. Вместе с тем наименее «выбранные» при реставрации фрагменты (частично лик Марии, младенец)²⁸ вполне отчетливо соотносятся с постдионисиевскими памятниками типа житийного «Георгия» начала XVI века из Успенского собора в Дмитрове (МиАР)²⁹ или заставок с полуфигурами упомянутого волоколамского Апостола³⁰. Они выделяются приближенностью к традициям XV века, в том числе непосредственно к дионисиевским, и это отличает их от подавляющего большинства работ постдионисиевского времени. Фрагменты ремонтного слоя заставляют вспомнить тот результат, который достигнут при копировании рублевской «Троицы» в первой трети XVI века для Воскресенского собора в Коломне³¹. Здесь смещение цветовых акцентов, иное понимание формы указывают на позднейшее время интерпретации оригинала. В «Знамении», где чинка была осуществлена по старым чертам, привнесенные художниками Юрия Ивановича нюансы создали то противоречивое впечатление, которое долгое время затрудняло оценку иконы. Разобраться в нем стало возможным после расчистки большинства дмитровских памятников и значительного числа московских икон первой трети XVI века. В итоге исчезает повод для сближения кашинских икон с измельченными, лишенными монументальности формами московской живописи времени Юрия. То же можно заметить об эпиграфике чипа. Сохранилось значительное число точно датированных произведений иконописи, монументальной живописи, шитья и прикладного искусства первых десятилетий XVI века с развернутыми надписями, неизмеримо более усложненными рядом с подписями и текстами на свитках икон Воскресенского собора; первые насыщены лигатурными сочетаниями, в них четко просматриваются элементы вязи³².

Обратимся к версии кремлевского происхождения чина (оставляя в стороне вопрос реальности предания о перемещении икон из Москвы в Духов монастырь). По ней иконы Воскресенского собора отождествляются с заказанными Вассианом Рыло в 1480 или в начале 1481 года Дионисию и другим художникам «деисусом, праздниками и пророками». В этом случае в кашинских иконах следует видеть работу Дионисия и его мастерской³³. Если принять в расчет, что с тем же заказом Вассиана справедливо связывают полуфигуры алтарной преграды Успенского собора, входив-

²⁷ ГРМ Др/ж 1819; размеры 157 X 135 см. Запись ближе к позднейшей группе дмитровских икон княжеской мастерской, например, «О тебе радуется» в ГТГ. Возможность связать икону с основным комплексом кашинских памятников открылась в процессе реставрации 1974—1975 года. В работе «Художественная жизнь Дмитрова...» (стр. 128) в соответствии с данными предшествующих пробных расчисток икона датирована по записи первой третью XVI века.

²⁸ Ср. его с младенцем упомянутой «Одигитрии» из Николо-Жабниинского монастыря (МиАР). Воспроизв. в цвете: В. Н. Лазарев. Московская школа живописи. М., 1971, табл. 83—85.

²⁹ Г. В. Попов. Художественная жизнь Дмитрова..., табл. 26.

³⁰ В. И. Антонова, Н. Е. Мпсва. Указ. соч., т. I, № 283 (с датой начала века, атрибутирована как «школа Дионисия»).

³¹ Ср., например: Т. В. Николаева. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в. М., 1971, №№ 61, 65, 68, 71, 74, 76, рис. 3, 7, табл. 74—75.

³² Оговорим: поп Тимофей, Ярец и Коня могли возглавлять особые артели или входить в состав другой группы, объединившейся с артелью Дионисия для исполнения крупного заказа, это в данном случае не принципиально.

шей в единый ансамбль с иконостасом, а также вспомнить несколько центральных памятников московской живописи 80-х годов — росписи алтаря того же Успенского собора, «Одигитрию» 1482 года (ГТГ), дмитровское «Успение», «Положение ризы и пояса» 1485 года из Бородавы (обе в МиАР), часть миниатюр Книги пророков 1489 года (ГБЛ), — то художественная несоизмеримость чина и перечисленных столпных памятников резонно порождает сомнение в правомерности гипотезы. За исключением сложного и неясного по генезису стиля похвальского цикла Успенского собора и нескольких миниатюр рукописи 1489 года «акварельной» группы, в названных произведениях отчетливы традиции московской живописи второй половины и конца XV века, преимущественно те, которые получили в науке определение «дионисиевских». Часть этих произведений имеет прямое отношение к творчеству Дионисия. Как ни парадоксально, сложнее решается в этом плане вопрос с единственным документированным монументальным комплексом — росписью преграды. К дионисиевскому направлению в широком смысле относится лишь одна полуфигура преграды, Алексея Человека божьего. В целом роспись следует традициям живописи первой половины и середины XV столетия, воспроизводя их несколько засушенно и омертвленно. Акцентированная линия здесь не имеет ритмической свободы и выразительности, которую мы находим в работе Дионисия следующего года — «Одигитрии» (ГТГ) — или богатства «Успения» и миниатюр Книги пророков (см. особо лист с Захарией). Но и тот и другой варианты московской живописи 80-х годов одинаково далеки от манеры и техники кашинских икон. Наконец, кашинский чин и кремлевский иконостас 1480—1481 года не идентичны по составу. Как видно из описи Успенского собора начала XVII в., в последнем, например, не было иконы «Знамения»³⁴.

Постараемся теперь конкретизировать степень несходства между памятниками из Кашина и Москвы³⁵.

Линейный стиль московской живописи, как осознанное, культивируемое течение формирующийся в 1420-е годы («Причащение вином», «Распятие», «Явление ангела жопам» из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря) и нашедший завершение в творчестве Дионисия 1500-х годов, можно назвать противоположным стилю кашинских икон. Смысл линии в чине иной.

Во-вторых: как известно, искусство мастеров дионисиевского круга, в первую очередь самого Дионисия, не только развивало местные столпные традиции, а опираясь в значительной мере и па традиции «мировые», т. е. палеологовские, позднепалеологовские и отчасти даже постпалеологовские («Одигитрия» 1482 года, «Распятие» 1500 года (ГТГ), некоторые фрески ферапонтовского цикла 1502—1503 годов или «Апокалипсис» конца XV века неизвестного мастера в кремлевском Успенском соборе). Однако и в этом аспекте — принимая некоторые выводы Н. Д. Протасова и Ю. Н. Дмитриева — кашинские и московские памятники различны. Сказанное касается не только работ 1480-х — начала 1500-х годов, но произведений, предшествующих им, как бы открывающих собой процесс переосенки византийского наследия в Москве (миниатюры Евангелия 70-х годов в Научной библиотеке МГУ, 2Ag 78³⁶). Работы художников дионисиевского окружения всегда опосредованы

³⁴ «Русская историческая библиотека», т. III. СПб., 1876, стлб. 308. Икона появляется позднее, но до 1627 года (ср. там же, стлб. 413), видимо, при ремонтах собора после польско-литовской интерверши, возможно, взамен какой-то утраченной иконы, поскольку их общее число в 1627 году было тем же.

³⁵ И не только с центральными — «периферийная» группа московских произведений, связанная с творчеством явно приезжих мастеров, имеет едва ли не меньше точек соприкосновения с ними; ср. «Успение» в Успенском соборе Кремля около 1479 года, «Страшный суд» конца века там же, миниатюры в Сборнике Ивана Черного 80-х — 90-х годов (ГБЛ, ф. 310, № 1), упомянутую «акварельную» группу миниатюр Книги пророков 1489 года и т. д.

³⁶ Воспр. в цвете: Г. В. Попов. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975, табл. 109—111. Сложнее оценить роль византизирующих памятников середины века, типа софийской плащаницы 1456 года (НГМ). По ним середина XV века представ-

от своих источников, решение авторов чина приближено к ним, иными словами, ведущее московское творчество дионисиевской эпохи³⁷ и творчество мастеров икопостаса Воскресенского собора принадлежат к принципиально разным этапам.

К сожалению, исследование кашинского комплекса затруднено его неполной реставрацией и неоднородной сохранностью³⁸. Особенно сильно пострадали от последующих чинков деисусный и пророческий ярусы.

Важным и исключительным признаком большинства икон кашинского чина как в иконографии, так и в системе исполнения служит ориентация па живопись палеологовского периода. В меньшей степени это прослеживается в деисусном и пророческом ярусах, существеннее и последовательнее в праздниках. Причем отличия ярусов определяются не столько индивидуальностью авторов (группа кашинских мастеров достаточно цельна), не только разницей в стиле источников, но и степенью их конкретности (был ли источник прямым или опосредованным).

Иконография раскрытых икон деисусного ряда следует той системе, которая известна по русским памятникам, начиная с иконостаса Благовещенского собора (1405 год)³⁹. «Спас в силах» примыкает иконографически — по колориту в том числе — к позднейшей из икон названного типа, троицкой (1425—1427 годы). Рисунок центральной фигуры сохраняет сходную степень проработки форм, что отличает ее от позднейших вариантов, например, «Спаса» Дионисия из Павло-Обнорского монастыря 1500 года или аналогичной по сюжету иконы рубежа XV—XVI веков из-под Ростова (обе в ГТГ). Сближающийся с ними однотонный золотисто-охристый цвет одеяний кашинского Христа (он имеет раннюю параллель в центральной деисусной иконе 1408 года из владимирского Успенского собора) лишь акцентирует разницу в подходе к единому иконографическому варианту: вполне традиционная линейная система здесь стремительно и мощно конструирует форму.

Архангелы ближе к исходному решению, под которым следует подразумевать если не самый благовещенский иконостас, то памятники аналогичных художественных достоинств и времени (*сmp.* 232, 233)⁴⁰. В фигурах архангелов нет измельченности соименных персонажей троицкого иконостаса, в проработке одеяний — изощренной дробности. Их формы обобщены. В равной мере в пропорциях кашинских икон отсутствует удлиненность троицких. Решение здесь противоположно и рассредоточенности фигур благовещенского иконостаса, где пространственный эффект, акцентированный размахом крыльев, достигает предельной выявленности. Вариант кашинских архангелов можно было бы назвать провинциализированным — он предполагает тенденцию к максимальной заполненности иконной плоскости, приближению персонажей к зрителю, т. е. приемам, заведомо упрощенным художествен-

ляется эпохой перелома, результат которого демонстрируют названные миниатюры и следующие в том же русле памятники.

³⁷ Уместно уточнение: раннедионисиевской.

³⁸ Добавим, что разновременность и отличия в качестве реставрации икон также не облегчают задач исследования.

³⁹ В последнее время создание деисусных и праздничных икон для этого собора подвергается сомнению. Предполагается, что они написаны для Архангельского собора в 1399 году тем же Феофаном с артелью. Принципиальной для нас в данном случае переприбуция не является; ниже за иконами сохранено название благовещенских. В. А. Плугин (В. А. П л у г и н. Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974, стр. 47), не подвергая сомнению происхождение икон, считает возможным датировать их временем от построения Благовещенского собора до его росписи, т. е. 1397—1405 годами, что также для нас несущественно, поскольку они рассматриваются как образец творчества эпохи, безусловно предшествующей и во многом исходной для создателей кашинского чина.

⁴⁰ Понутно отметим популярность благовещенских икон, как деисусных (часть рельефов ковчега радонежских князей около середины XV века и кадила 1469 года из Николо-Песношского монастыря), так и праздничных (складень Амвросия 1456 года, напрестольный кипарисовый крест его круга или его самого в Троице-Сергиевой лавре; все в Загорском музее-заповеднике), в преддионисиевскую эпоху — кажется, до создания иконостаса московского Успенского собора 1480—1481 годов по владимирскому образцу 1408 года, окончательно утвердившего в качестве эталона иконографию владимирского-троицкого комплексов.

но. И все же зависимость икон от раннего, более классического источника, его творческое осознание очевидны: постановка фигур сохраняет пластическую строгость, движение, ритмику размеренного шествия, характерную для благовещенского цикла, в отличие от предстояния в позднейших памятниках (включая троицкие); укрупненные локоны пышных причесок воспроизводят вариант, популярный скорее для рублевской эпохи. В отношении к последней детали, тонко обыгрываемой в произведениях Андрея Рублева и его окружения (ангелы владимирской росписи 1408 года, звенигородский архангел ГТГ), наблюдается определенный автоматизм, равно отделяющий иконы из Кашина от феофановского и рублевских «Деисусов», несмотря на то, что идея равноценности форм имеет в основе традиции за пределами XV века.

Остальные иконы находятся под записью или имеют незначительные пробные расчистки. И даже в этом состоянии заметны укрупненность их фигур, массивность драпировок, в наибольшей степени созвучные дорублевскому искусству. С той же традицией связывается иконография «Иоанна Предтечи», как и в благовещенской иконе укутанного в хитон и гиматий (мотив, не привившийся в окружении Рублева).

Создается впечатление (дополняемое общей оценкой иконографии как художественно-стилистического явления), что творчество кашинских авторов отлично от творчества московских живописцев и вместе с тем родственно ему по некоторым исходным импульсам. За деятельностью исполнителей деисусных икон Воскресенского собора стоит иной путь развития. Такой вывод правомерен по отношению к «Спасу в силах» и «Архангелу Михаилу», с их скорописной лаконичностью в передаче иконографии, ее нюансов. Здесь очевиден не только уровень освоения бытующих в первой трети XV века решений, но мера возможностей ее интерпретации, в данном случае — монументализации. Вторая икона архангела кажется тоньше, разработанней по формам. «Гавриилу» присуща соразмерность, также обнаруживающая высокую степень художественного постижения оригинала. Но одновременно есть в нем нарушающее конструктивную логику невнимание к деталям, в конечном счете — к пластике. Эта выделяющая памятник черта помогает уточнить особенности всех икон деисусного ряда (расчищенных): примыкая к иконографической традиции XV века непосредственно, их решение вместе с тем опирается на более отдаленные прототипы, в которых декоративное восприятие формы, ее повышенно эффектная трансформация не стали ведущими; более того — их пластическая убедительность, внутренняя цельность противостоят элементам внешней экспрессии (чего не лишены даже отдельные троицкие иконы).

Относительная слитность различных по природе источников затрудняет уточнение отправных стилистических ориентиров. Как увидим, это возможно на базе знакомства со всем комплексом кашинских икон.

Выводы из анализа иконографии пророческого яруса сходны с предыдущими. Вариант поясного решения популярен. Несмотря на существование ретровых изображений пророков в стенописях, шитье и миниатюре XIV—XV веков русского происхождения, в привозных или созданных на Руси приезжими мастерами памятниках, поясной тип преобладает до XVII столетия. Размещение же полуфигур на отдельных иконах — признак достаточно исключительный. Как правило, даже центральные циклы в пределах интересующей нас эпохи — до начала XVI века, например, кирилловские (около 1497 года; ГТГ, ГРМ, Кирилловский музей-заповедник) и ферапонтовские (1502—1503 годы? Кирилловский музей-заповедник), пророки, — объединены на доске попарно и по трое. Единственная параллель решению кашинского иконостаса — пророки Успенского собора во Владимире (ГРМ; из них раскрыт «Софония»). Ранние пророческие ярусы, включая благовещенский, не сохранились. По письменным источникам известно, что пророческий ряд не был обязательным элементом иконостаса не только в XV, но и в XVI веке. В иконографии



«Архангел Михаил». Около середины XV века.
Икона из Воскресенского собора в Кашине. ГРМ



«Архангел Гавриил». Около середины XV века.
Икона из Воскресенского собора в Кашине. ГРМ

и композиции верхнего ряда отсутствовали те четкие традиции, линия развития, которые присущи двум нижним ярусам. Прием многофигурного (или многочастного, если речь идет о праздничном ряде) заполнения иконы-эпистилия в составе иконостаса-темплона, безусловно, архаичен. Но распространить такую оценку на цикл пророков трудно: большинство сохранившихся пророческих икон — а их основная часть возникла позже кашинского чина — имеет по несколько полуфигур. Столь же неопределенны заключения о строении самих иконных досок. Подобно кашинскому чипу, подавляющая масса пророческих икон XV—XVI веков не имеет углубления, ковчега. Этот в принципе важный атрибуционный признак для данного случая теряет силу.

Кардинальна для суждений о пророческом ярусе Кашина относительно строгая подчиненность полуфигур средней иконе, центрированность ряда. В нем преобладает интонация поклонения, а не пророческого видения. Отсюда — и единство, взаимосвязанность ритмики, и общность эмоциональной окраски (в рамках иконографии). Тема поклонения уже сама по себе противопоставлена теме откровения, доминирующей в образах пророков предшествующего периода, в стенописи, иконах и миниатюре византийского и славяно-балканского круга как XIII, так XIV и отчасти XV столетий. На русской почве такие образы известны по стенописям Болотова; в меньшей степени указанная трактовка присуща пророкам Феодора Стратилата и феофановской росписи в церкви Спаса Преображения на Ильине улице. Из памятников XV века экспрессивное начало преобладает в пророках фотиевского оклада так называемого Морозовского Евангелия (ГОП) и на «малом» и «большом» саккосах того же митрополита Фотия, особенно первом (там же). Подобная характеристика, равно следующая традиции изобразительной и литературной, богословской, сохраняется до конца столетия главным образом в памятниках новгородского круга и ориентации: «акварельной» группе миниатюр Книги пророков 1489 года, пророках в «Похвале Богоматери» на новгородской таблетке рубежа XV — XVI веков из ГТГ и в ярусе кирилловского иконостаса 1497 года (ГРМ, Кирилловский музей-заповедник). Благодаря этому уточняется центр, где сохранял значение идущий вразрез со стилем времени «экстатический» вариант трактовки образов. Видимо, предпалеологовский и палеологовский идеал пророческой миссии обладал для новгородцев особой притягательностью. Для нас важна не специфика новгородской жизни, одним из выражений которой явилась стилевая стабильность живописи в XV столетии, а противоположность художественного результата: разъединение на ячейки-иконы пророческого чина Кириллова монастыря и композиционная собранность, согласованность ярусов Рождественского собора Ферапонтова и Троицкого собора Троице-Сергиева монастырей. Судя по раскрытой иконе «Софонии», последнее присуще и пророческому чипу владимирского Успенского собора.

К подобным вариантам и примыкает кашинский ряд. Говоря условно, он входит в число памятников московской ориентации, хотя правильнее было бы считать его решение промежуточным: некоторые из полуфигур даны здесь в сильном ракурсном развороте. Внимание к смягченности ритмов делает их соизмеримыми с памятниками Москвы (объясняя отчасти устойчивость версии о московском происхождении чина). Сближение с московской живописью возможно и по более частным аспектам. Так, иконография «Знамения» без сферы у Эммануила популярна в XV — начале XVI столетия в Москве или соприкасающихся с ней центрах⁴¹. А пророки (особенно Давид) типологически сходны с образами владимирской росписи 1408 года⁴². Для них характерна та же степень успокоенности, сосредоточенности и цельности, что и у рублевских персонажей.

⁴¹ Отмечено Э. К. Гусевой; см. ее статью в наст. томе.

⁴² Ср. названную икону с полуфигурой царя Давида в медальоне на западной арке центрального нефа Успенского собора.



«Пророк Иезекиил». Около середины XV века. Икона из Воскресенского собора в Кашине. ГРМ

Но настаивать на идентичности художественной традиции Москвы и среды, в которой создавался чин, исходя из этого вряд ли правомерно. Линия в кашинских пророках, как и в «Деисусе», экспрессивней, стремительней и едва ли не лаконичнее. Ее качества наглядны в «Знамени», с подчеркнута симметричным абрисом и округлостью силуэта Марии, заостряющими энергию графики, динамизирующими целое. Обобщенный рисунок заграничивает подробно и последовательно прослеженные формы. Пластическое начало в них не преобладает, но и не сглажено; оно скорее нейтрализовано, за ним сохраняется художественная цепность, весомость. Это иной вариант истолкования традиций, по сравнению с Москвой.

Следует учесть дополнительно и такой иконографический нюанс, как частичный отказ от поясной системы. Богоматерь и некоторые пророки даны в более удлиненном варианте, выглядят как бы случайно обрезанными ростовыми изображениями. Поэтому версия следования московскому комплексу (типа троицких пророков) предстает несостоятельной. Здесь, аналогично центральному ряду, прослеживается обращение к иным источникам. Распространенность полнофигурных изображений пророков в греко-балканской живописи (в противовес живописи русской) не позволяет с уверенностью видеть именно в них конкретные образцы — тенденция к «вырастанию» полуфигур, судя по раскрытым иконам, не является главенствующей, ее можно оценивать и как результат стремлений к повышенной масштабности, представительности образов. Оценка их в данном аспекте как промежуточного варианта также допустима.

Наметить некоторые ориентиры в творчестве исполнителей кашинского ансамбля помогает анализ икон «Иезекиила» и «Иакова», выделяющихся обликом среди других, доступных изучению персонажей ряда (стр. 235, 237).

Тип головы Иезекиила — округлой, обрамленной прядями слегка выющихся и как бы растрепанных волос, обобщенные черты полного лица с крупным, нависшим крючковатым носом — встречается в работах рублевского круга⁴³. Кашинского пророка от них отличает повышенная полнокровность. Именно эта черта заставляет вспомнить некоторые памятники XIII столетия⁴⁴, затем образцы в той или иной мере сточильного варианта палеологовской живописи, от Кахрие Джами до феофановской росписи 1378 года⁴⁵. Существенно и соприкосновение кашинского образа в иконографическом аспекте с решениями позновизантийского академизирующего искусства, например, с вариантами пророков в росписях Пантанассы в Мистре (вторая четверть XV века)⁴⁶. В более огрубленном и стилизованном виде этот популярный в балканском мире тип старца представлен в росписях церкви Димитрия в Марковой монастыре 1370-х годов, входящих в тот же круг фресках Николы Шишевского около 1380 года и церкви Введения Богоматери в Липляне в Македонии последней четверти XIV века⁴⁷. Иезекиил из Кашина рядом с ними выглядит уже иначе: смягченным, как бы успокоенным. Он — несомненно русский вариант трактовки

⁴³ Ср. с пророком Исаией в медальоне на западной арке центрального нефа владимирской росписи 1408 года, парного упомянутому Давиду.

⁴⁴ С. Р а д о ј ч и ћ. Старо српско сликарство. Београд, 1966, таб. 32 (Сопочаны, около 1262 года).

⁴⁵ P. A. U n d e r w o o d. The Kariye Djami. New York, 1966, vol. 2, pl. 84—85; vol. 3, pl. 112; В. Н. Л а з а р е в. Феофан Грек и его школа. М., 1961, табл. 27. Ср. также типаж в росписях первой половины XIV века Метроподии, капеллы Иоанна (Бронтохон) и Афендию в Мистре: G. M i l l e t. Monuments byzantins de Mistra. Paris, 1910, pl. 64 (2), 106 (2); S. D u f r e n e. Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra. Paris, 1970, fig. 21.

⁴⁶ G. M i l l e t. Op. cit., pl. 143, 145 (1), 148 (2); S. D u f r e n e. Op. cit., fig. 58.

⁴⁷ Ср. «Моравско сликарство. Изложба копија видног сликарства, минијатура и камене пластике из споменика Моравске школе». Београд, 1969, репр. XI; наиболее подробно см.: П. М и л к о в и ћ - П е п е к. О сликарима митрополиту Јовану и јеромонаху Макарију.— «Моравска школа и њено доба». Београд, 1972, стр. 239—244; В. Ј. Ђ у р и ћ. Византијске фреске у Југо-славији. Београд, 1974, стр. 80—83, сл. 89—92 (здесь же уточняются даты создания всех трех росписей—бел. 105—107).



«Пророк Иаков». Около середины XV века.
Икона из Воскресенского собора в Кашине. ГРМ

значительной, самоуглубленной личности в соответствии с традициями XV века. Но его источник более конкретен в сравнении с Исайей из росписи 1408 года: оп — своего рода связующее звено между этим образом и образами балканского искусства.

Сходной оценки заслуживает «Пророк Иаков» (стр. 237), несмотря на возможность его сравнительно прямого соотнесения с памятниками южнославянскими: силуэт полуфигуры (посадка головы), заостренное и вместе с тем успокоенно-благожелательное выражение как бы улыбающегося лица напоминают образы моравской школы живописи первой трети XV столетия, причем лучшие из них — росписи Ресавы, Каленича, миниатюр Евангелия Радослава (или, как его называют в последнее время, Евангелия духовника Виссариона) 1429 года в ГИБ⁴⁸.

Вопрос о непосредственном обращении автора рассматриваемых икон к подобным работам благоразумнее оставить открытым, ограничившись указанием на общность, идентичность отправных импульсов. Не потому, что обосновать знакомство Москвы и Твери с моравской живописью (как и общую осведомленность о стиле позд-

⁴⁸ Ср. В. Ј. Б у р и ћ. Ресава. Београд, 1963, сл. 41; S. R a d o j e i ć. Kalenić. Beograd, 1964, ил. 43; о н ж е. Старо српско сликарство, табл. 109; В. Ј. Б у р и ћ. Сликарь Радослав и фреске Каленића.— «Зограф», 2. Београд, 1967, сл. 5, 7, 8, 10.

непалеологовской живописи) затруднительно; наоборот — для этого есть все прямые и косвенные данные. А потому, что сопоставление вне рамок иконографии и типологии — в области системы письма — намечает четкий барьер между кашинской иконой и многосложной палитрой моравских художников. Сдержанная гамма «Иакова» в глубоких и несколько глухих коричневых и зеленовато-голубых тонах сродни по этим поздним и рафинированным образцам, а византийским иконам середины — второй половины XIV века, более скромным по колористическим задачам и, за редким исключением, имеющим неконстантинопольское происхождение.

Как видим, уточнить детально художественные прообразы чина на примере пророческих икон аналогично «Деисусу» не удается. С безусловностью выясняется одно: ими были греческие или ближайшие к ним по стилю южнославянские произведения палеологовской эпохи. Хронологические границы «прототипов» также колеблются, от XIV—до начала и первой половины XV столетия, хотя в целом они производят впечатление более ранних по сравнению с деисусным ярусом. Благородство облика персонажей, созвучное работам «классицизирующего» направления, вышедшим из ведущих центров русской живописи XV столетия, в первую очередь Москвы, чуждо утрированности форм многих сербских или болгарских памятников, исключая произведения моравской школы.

Вероятность использования греческих и близких к ним источников подтверждается характерным, стоящим на грани иконографии и собственно художественного творчества приемом, популярным именно в столичных памятниках византийского мира палеологовской эпохи — подвеченностью нимбов. Прием этот, можно думать, родился в поисках подчеркнутой одухотворенности среды, что в какой-то мере созвучно исихастскому движению. В деисусных и пророческих иконах Воскресенского собора достигнут эффект светоносности окружения, создавая атмосферу идеальной внутренней простоты.

Миру кашинских икон (особенно пророкам) свойствен гармонический интеллектуализм, родственный греческим иконам и далекий от экспрессивной статики связываемых с Тверью памятников второй половины XV века («Спас» и «Апостол Павел» из-под Весеьгонска в Калининской картинной галерее и МиАР). Цельность, наполненность внутреннего содержания отделяет иконы и от московского творчества эпохи Дионисия. В этом они родственны рублевской традиции. А неидентичны ей они — по степени приближения к прототипам, более опосредованным, преображенным в творчестве Рублева.

Наконец, прямолинейному сближению кашинских памятников с московской живописью препятствует система их письма. Колорит раскрытых или имеющих пробные расчистки деисусных и пророческих икон строится на сравнительно контрастных сочетаниях глубоких синих, голубых, коричневых, алых и зеленых. Контраст не резок, как бы рассредоточен. В пределах локально окрашенных плоскостей прослеживается вкус к нюансировке цвета. Красочная проработка сохраняет взаимосвязь с пластической конструкцией, подобно тому как линия моделирует ее грани. Дополнительная подцветка ограничивается пределами основного тона, сочетающегося с соседним, но не образующего с ним tonальной общности, какую мы находим, например, в работах Феофана Грека или в некоторых московских памятниках конца XIV — первой четверти XV века. Основной живописный эффект дает изначальная согласованность тонов, а не их нюансирование. Такое решение напоминает после-рублевские иконы Москвы, созданные до оформления «дионисиевского» стиля, т. е. около середины XV века. Сходно с ними в кашинских иконах выявлено столкновение красных и зеленых. Здесь, правда, нет жесткой определенности, их сочетание смягчено, ослаблено сине-голубыми и охристо-коричневыми, общим цветовым равновесием. Нет в иконах и сухости, измельченности форм, в их образах отсутствует повышенная статика московских памятников указанной группы, обусловленная своего рода консервацией рублевского наследия, попыткой удержаться в его рамках и

утрировкой тех или иных элементов предшествующего стиля — как результата названных тенденций.

Деисусные и пророческие иконы Кашина свободны в своем отношении к художественному наследию. Они вис застылости упомянутых послерублевских икон (с долей условности их можно назвать провинциальным вариантом столичной живописи середины века) — с одной стороны, и вне утонченного аристократизма современных им придворных памятников типа группы троицких богородичных икон (ГТГ) — с другой. В сопоставлении с теми и другими в них выявляется принципиальная родственность рублевской эпохе.

Тонированные светлой зеленой темперой, как бы размытые фоны создают окружение, в котором фигуры приобретают целостность, четко отделяющую иконы от декоративных устремлений живописи середины XV столетия, с ее изолированным восприятием смысловых и колористических деталей. Противопоставление среды и материальных форм — одни из важных стилевых признаков. Но они и едины, взаимосвязаны, находятся в подвижном равновесии, постоянном движении, воспринимаемом в двух планах, собственно эстетическом и духовном — как выражение нестабильности внутренней жизни. Разграниченность и цельность, соподчиненность элементов отделяют кашинские памятники и от их равнозначности в московской иконописи середины века, и от строго очерченного, хотя предельно отвлеченного мира дионисиевских икон. По отношению к тем и другим они занимают стабильно предшествующее положение, в большей степени перекликаясь с традициями первых десятилетий XV века. В них доминирует эффект монументальности, сказавшийся и в цвете, и в линии, которая, обладая, как говорилось, динамикой, не несет в себе признаков графической стилизации, но есть условие существования художественной ткани грандиозного ансамбля.

Особенность живописной системы кашинских икон — в быстром, как бы мгновенном беге кисти. Жидко взятая темпера то растекается по поверхности, то сгущается несколькими отрывочными мазками, всегда прозрачна. Первые слои, с цветowymi «пустотами», перекрываются более равномерно. При этом активность цвета сохраняет подвижность, краска уплотняется едва заметно, преобладает энергичный мазок. Все вместе образует сложную, неоднородную по тональной насыщенности, как бы расплывающуюся, размытую и одновременно органично кристалльную, сплавленную живописно-пластическую форму. Ее ткань несоизмерима в своей одухотворенной трепетности с московской живописью развитого XV века, хотя общее цветовое и тональное решение кашинских произведений созвучно живописи рублевского периода. Свобода сочетается в них со строгим отбором цвета, что придает ему драгоценное звучание. С особой чуткостью, как бы взволнованностью в иконах употреблен «голубец», от интенсивно-синих и темных голубых до мягкого или разбеленного полутона. Он дается в сложных сочетаниях (как в центральной иконе деисусного ряда) или в сопоставлении с каким-то одним цветом, красным («Царь Давид»), зеленым («Пророк Иезекиил»). Он изменчив, соразмерен решению каждой отдельно взятой части ансамбля и одновременно постоянен. «Небесное сияние» пронизывает оба цикла, соединяя в себе глубокую символику и признаки раннего стиля. Достаточно вспомнить отход от этой колористической системы в московской живописи около середины века, с характерной заменой голубых зелеными, или ее обновление в эпоху Дионисия (начиная приблизительно с миниатюр Евангелия Научной библиотеки МГУ 2 Ag 78 1470-х годов), когда символическая природа цвета достигает предельной откровенности — прокрытая им поверхность почти утрачивает пластическую моделировку, превращаясь окончательно в эквивалент божественного сияния, озарения (отчетливее всего это в ферапонтовской росписи), — чтобы признать точность оценки И. Э. Грабаря. В дополнение к названным им благовецским деисусным иконам и «Троице» Андрея Рублева следует вспомнить несколько московских иллюстраций первой четверти XV века, миниатюры Евангелия Хитрово (ГБЛ)

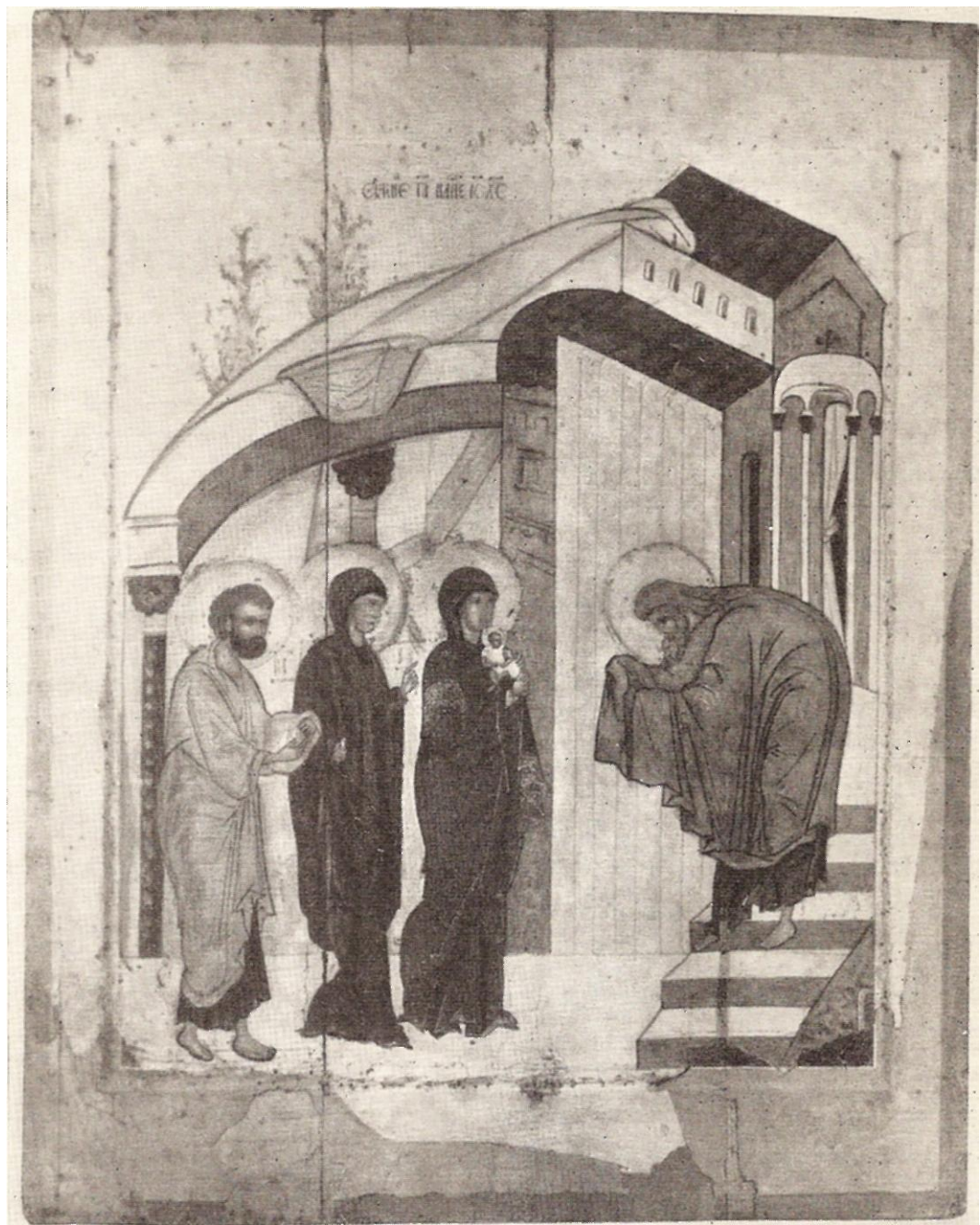
в первую очередь. Те и другие фактически завершают эту восходящую к палеологовской классике традицию. «Увлечение» голубыми в кашинских иконах, несомненно, следует ей, как бы воскрешает ее. Их колорит опирается и на опыт московской живописи первой четверти столетия в его лучших образцах, включая наследие Феофана Грека, далеких от несколько наивного местного истолкования цвета (шести-частная иконка с праздниками конца XIV века, ГТГ) или даже его нарочитой акцентировки в позднепалеологовском искусстве (миниатюра с «Преображением» из Сочинений Иоанна Кантакузина 1371—1375 годов, Paris, gr. 1242). Цветовая гамма икои из Кашина соединяет исходные качества стиля с его трансформированным в Москве рублевского времени вариантом.

Полноценность живописного начала органично увязана со стремительно бегущей, прерывистой линией, заставляющей вновь вспомнить традиции XIV века, в частности памятники так называемого «экспрессивного» стиля палеологовской живописи его второй трети и второй половины. Прочерченная широкой кистью линия в кашинских памятниках легко, без нажима и без обостренной стилизации организует пластическую конструкцию, сообщая ей движение ритмически согласованное, скорее внутреннее, чем внешнее, осуществимое, но не разрешаемое зрительно. Преобладание возможностей, незавершенность действия создают ту идеальную систему равновесия, какую можно найти в памятниках рублевского круга и которая в первой половине века сохраняется у единичных художников Москвы (поясной «Иоанн Предтеча» из Николо-Песношского монастыря в Ми АР). В этом смысле кашинские иконы примыкают к московскому искусству первой четверти XV века в наибольшей степени рядом с основной массой произведений послерублевского-преддиописиевского этапа. Их авторы производят впечатление «творцов» стиля. Отношение исполнителей деисусного и пророческого ярусов к предшествующим традициям определяется степенью динамизации линий и форм, принципиально отличающей их от копийной осторожности московской живописи второй трети (середины) столетия.

Дополняющая сказанное особенность — разработанность светотеневых градаций в ликах. Последние неодинаковы для каждого яруса. Разграниченность холодных и тепловых полутонов заметнее в иконах архангелов. Пророческий ряд более сглажен. Здесь в карнации преобладают теплые, золотистые оттенки, что вместе с оговоренными выше типологическими особенностями его некоторых персонажей наводит на мысль об участии в создании чина московских живописцев. Характер карнации не обладает выраженными хронологическими признаками, но в соединении с мягкостью и свободой лепки также близок к традиции конца XIV — первой четверти XV века, а не его последних десятилетий.

Из других ранних признаков необходимо отметить крупный энергичный ассист («Спас», архангелы, его остатки просматриваются на одеяниях пророков-царей), уводящий нас уже непосредственно в XIV столетие, к памятникам скорее местной, а не палеологовской ориентации, либо к тем из них, где палеологовский стиль преломлен с отчетливо локальных позиций (например, новгородские «Покров» из Зверина монастыря или «Борис и Глеб» на конях позднего XIV века в НГМ). Золотой ассист популярен в византийской малоформатной иконописи и миниатюре палеологовской эпохи. Но там он имеет вид тончайших нитей, пронизывающих, окутывающих камерные формы. Вариант укрупненного ассиста более характерен для живописи XIII столетия и встречается лишь в отдельных греческих памятниках первых десятилетий следующего века.

Как видим, при всей цельности структура кашинских памятников неоднородна. Если одни ее элементы ведут к сопоставлениям с живописью эпохи Рублева, непосредственно с кругом его творчества, то другие говорят об интересе к традициям предшествующего столетия. Отдельные иконы, в первую очередь «Архангел Михаил», заметной высветленностью и лаконичностью строго очерченных фигур, некоторой



«Сретение». Около середины XV века. Икона из Воскресенского собора в Кашине. ГРМ

напряженностью образа, статической экспрессией заставляют вспомнить о тверской художественной культуре XIV—XV веков. Названная икона аналогична местным традициям не в полной мере, она ближе центральным памятникам Твери первой половины XV столетия, также воспринявшим палеологовский — в широком смысле — стиль (выносные иконы из Васильевского с «Одигитрией» и «Николай» на обороте и «Рождеством Богоматери» в МиАР). Рядом с ними «Архангел Михаил», безусловно, более «столичен», хотя структура его лика вызывает в памяти такие сугубо локальные произведения, как «Анисимовский» чин ГТГ⁴⁹. Наконец, третий вариант представлен иконой «Архангел Гавриил», сгущенной палитрой синих, зеленых и коричнево-охряных тонов, розовыми оттенками сферы в руке, созвучной греческим памятникам. Сходная палитра имеет место в иконах второй половины и конца XIV века, в частности Высоцком чине, в соименной иконе (ГТГ). При сравнении этих памятников очевидна пластическая и пропорциональная соразмерность поздней иконы. Автор кашинского архангела не менее тонко реагирует на классический стиль эпохи, несмотря на то, что для него этот стиль — до известной степени «рестраврируемый». Он исходит из более значительного в художественном отношении образца, чем автор написанного в Константинополе комплекса⁵⁰. Хотя различия в подходе к колориту — локальность цветовых плоскостей кашинской иконы и цветовое разнообразие серпуховской — ставят четкую грань между их творчеством.

Итак, особенность деисусного и пророческого циклов составляют три момента: преэминентность по отношению к московской живописи первой четверти XV века, притом настолько многогранная (но отнюдь не механическая), что позволяет поставить вопрос о преимущественной связи чина с московскими художниками; во-вторых, обращение к искусству византийского круга палеологовской эпохи, предположительно «классицизирующего» направления последних десятилетий XIV века⁵¹ или, что наименее вероятно для данных произведений, — «первого» периода, т. е. расцвета константинопольской живописи 1300-х — 1330-х годов; наконец, в-третьих, взаимосвязь — пусть опосредованная — со стилем тверской иконописи первой (но не второй) половины XV столетия. Соединение названных признаков органично и вместе с тем вполне отчетливо.

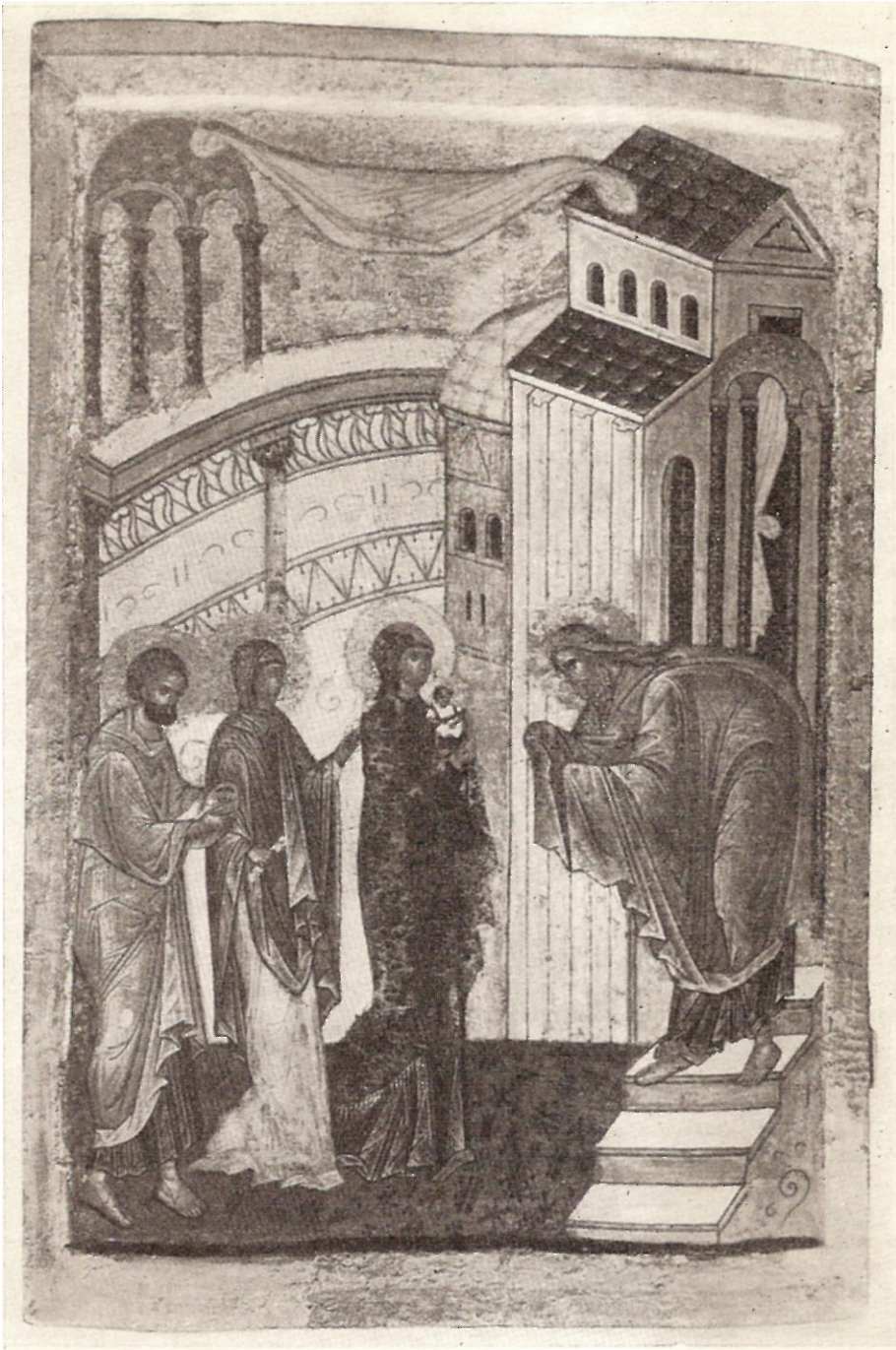
Праздничный ряд стилистически обособлен от деисусных и пророческих икон, но имеет с ними много общего в манере, цветовой палитре, тот же зеленовато-охристый, полупрозрачный фон; идентична обработка липовых досок. Наконец, басма всех трех ярусов одинакова и видимо первоначальна⁵². Это снимает подозрение в одновременности праздничных икон с остальными иконами. Праздники — не только современны деисусному и пророческому циклу, но живописно соподчинены с ними. Более того, как увидим, в них отчетливее выявляются те самые исключительные для времени тенденции, которые прослежены — но лишь параллельно с другими — при анализе остальных ярусов чина.

⁴⁹ Он также восходит к палеологовскому оригиналу, но истолковывает его в духе провинциально-архаических вкусов.

⁵⁰ «Деисус» серпуховского Высоцкого монастыря сопоставим с византийским искусством последней четверти XIV века, причем его центральными памятниками, типа росписей в Цаленджике 1384—1396 годов константинопольского художника Кир Мануила Евгеника. При этом считать авторов чина априорно греками нет оснований, поскольку основной аргумент — о замене в XVI веке греческих надписей русскими (славянскими) — не выдерживает критики: изначальный славянский текст на книге Спаса и свитках был лишь «обновлен» при ремонте XVI столетия и частично сохрaнен при последней реставрации.

⁵¹ О нем см.: M. Chatzidakis. *Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle. Les recherches sur l'évolution du style.* — «Actes du XIV-e congrès international des études byzantines. Bucarest, 6—12 Septembre, 1971», I. Bucaresti, 1974, p. 177—182. См. также: S. Radojčić. *Der Klassizismus und ihm entgegengesetzte Tendenzen in der Malerei des 14. Jahrhunderts...* — *Op. cit.*, p. 189—205; работы С. Радойчица, Д. Тасича и В. Джурича в сб. «Моравска школа и њено доба». Београд, 1972, стр. 1—18, 277—291.

⁵² См. ниже.



«Сретение». Третья четверть XV века. Икона из церкви Успения в Волокове. НГМ

Анализ праздников может быть построен на сопоставлении с соответствующими иконами благовещенского, троицкого и волотовского иконостасов, которые уже привлекались для изучения рассматриваемого комплекса Ю. Н. Дмитриевым и В. Н. Лазаревым. Даже ограниченный иконографической сферой, такой анализ приводит к важным выводам, однако несколько иным, по сравнению с существующими.

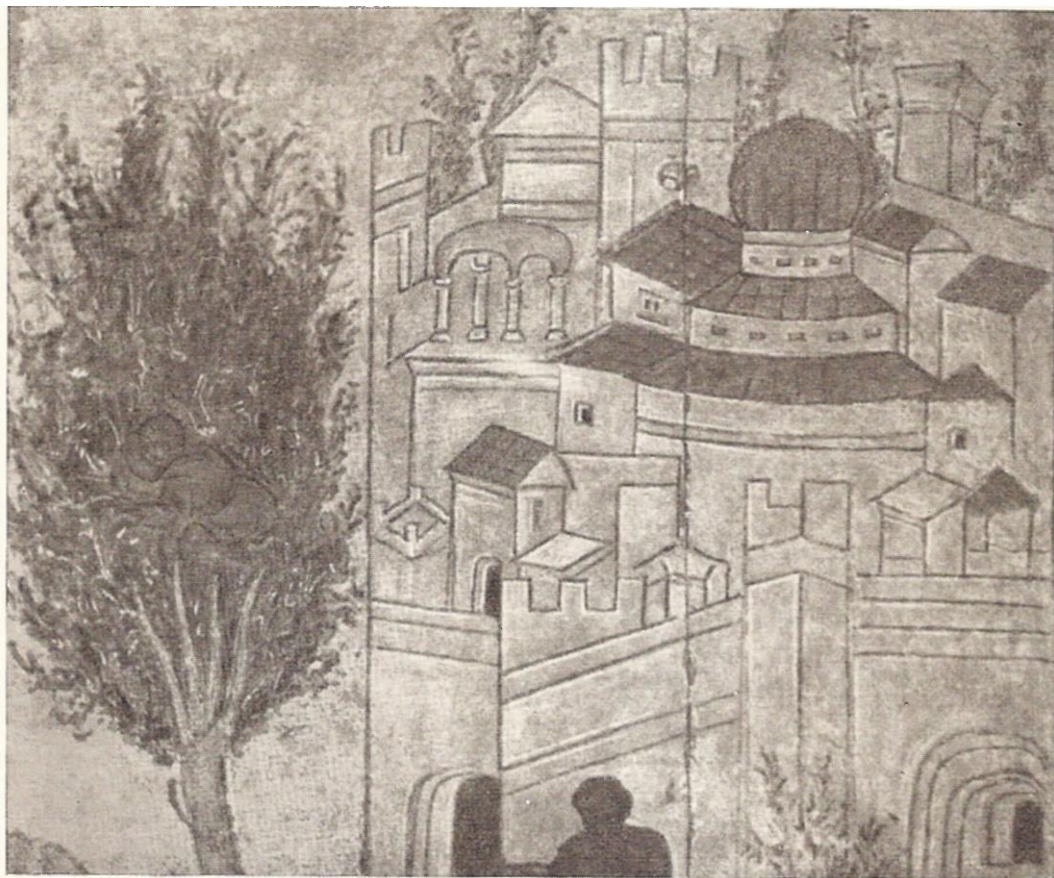
Начнем с волотовских икон (НГМ), позднейших среди названных циклов (они получили в науке убедительную датировку третьей четвертью XV века)⁵³. Выбор определяется сходством иконографии кашинского и волотовского «Сретения» (ср. 241, 243), редкой для русской живописи и встречающейся только в иконе Благовещенского собора.

Ее признак — полукруглая стена с колоннадой, отделяющая пространство перед базиликальным храмом. Смысл этого варианта — во встрече спускающегося по ступеням Симеона и приближающейся к нему группы с пророчицей Анной в центре. На архитектуру здесь возложены четкие функции, в своем роде, строго пейзажные. В более популярном варианте (владимирском 1408 года в ГТГ, троицком 1425—1427 годов, иконе из собрания П. Д. Корина второй четверти — середины XV века⁵⁴ и т. д.) действие разворачивается перед киворием-престолом, архитектурный фон становится строго центрированным, а пафос сцены существенно меняется: принятие младенца Симеоном теряет временные границы — это и принятие, и поклонение; последнее соответствует месту сцены. Таким образом, интересующий нас вариант сюжетно активнее, его действие предстает в развитии, обладает конечной кульминацией. Конкретное сопоставление кашинской и волотовской икон приводит к выводу о ранней дате первой. Временная ограниченность сцены в этом изводе могла предопределить распространенность рублевской редакции из владимирского Успенского собора на протяжении всего XV века, когда в живописи предстояние-поклонение предпочиталось действию.

Вытянутые пропорции «Сретения» из волотовской церкви подчинены эстетическим нормам второй половины XV века. Пространство в иконе максимально камерно, самый эффект шествия теряет значение. «Сокращенное» пространство однако не приобретает идеальной отвлеченности, бесконечности — подобно «Распятию» Дионисия 1500 года, и не получает кристальной отточенности членений, как в московской иконе «Уверения Фомы» рубежа XV—XVI веков (точнее, из того же праздничного ряда Павло-Обнорского монастыря) в ГРМ. В волотовском празднике оно выглядит скорее орнаментально нюансированным. В кашинском «Сретении», напротив, пространство активно, обладает протяженностью. И дело здесь не только в горизонтальном построении композиции сравнительно с волотовской, говоря условно, пространственной конкретности. Указанное впечатление — результат более точного пропорционального соотношения персонажей и архитектуры, повышенного внимания к конструкции форм, замененного декоративно-плоскостным их восприятием у новгородского мастера. Простота архитектурного фона кашинской иконы акцентирована последовательным чередованием освещенных и затененных плоскостей. Отсюда — четкая динамичность сочленений и, до некоторой степени, ощущение

⁵³ В. Н. Лазарев. Новгородская иконопись. М., 1969. стр. 35, табл. 46, 47 (в тексте праздники отнесены «примерно» к 60-м годам). Предложенная на выставке ГРМ («Живопись древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетий»). Каталог выставки. Вступ. ст. и научн. ред. В. К. Лаурипон. Авторы-составители В. К. Лаурина, Г. Д. Петрова, Э. С. Смирнова. Л., 1974, стр. 15—16, № 59) датировка праздников последней четвертью представляется чрезмерно поздней; они отстоят от творчества конца XV столетия, представленного софийскими таблетками (НГМ) и другими иконами центральной новгородской мастерской, из которой, по всей вероятности, вышли, и обнаруживают определенные параллели с московской живописью около середины века (ср. с «Преображением» из церкви Спаса на Бору в Музеях Московского Кремля или «Рождеством Христовым» из Рождественской слободы Звенигорода в ГТГ).

⁵⁴ Из этого праздничного ряда сохранились еще две иконы «Вход в Иерусалим» и «Вознесение», в собрании МИАР.



«Вход в Иерусалим», фрагмент. Около середины XV века. Икона из Воскресенского собора в Кашине. ГТГ

фрагментарности сцены (ее фоновых деталей). Такое решение противоположно ведущей для XV столетия тенденции к строгой ритмической целостности композиции. Можно думать, именно стремление к зрительной завершенности обусловило появление в волоотовском «Сретении» неожиданного и неопределенного с точки зрения логики компонента, «палатки»-кивория на стене, что позволило уравновесить сцену, но нейтрализовало остроту рассматриваемого иконографического варианта.

Высокая творческая осмысленность кашинского памятника предопределила выразительность общего и деталей: укутанные в величественно ниспадающие одеяния женские фигуры и благоговейно склоненный Симеон, суровость облика Анны и смягченность Марии, младенческая подвижность Христа рядом со сдержанностью остальных действующих лиц. Убедительности, поэтической одухотворенности художник достигает и в трактовке места действия. Выделенная цветом колонна позади Иосифа с птицами в руках есть как бы начало отсчета. Она символизирует врата, через которые Мария и Иосиф входят на отгороженную от «мира» храмовую территорию. Намек на среду — два дерева за стеной, — в иконографическом плане вполне стереотипный прием (для русской живописи XV века наиболее употребителен в сценах «Уверения Фомы»), здесь тонко прочувствован; нанесенные жидкой кистью, как бы тающие, вершины деревьев — поэтический образ природы, но природы уда-

леиной. Внутри колоннады иной мир. Здание храма просто и величественно. Его замкнутость подчеркнута почти полным отсутствием проемов, а размеры — рядом окон центрального нефа. Переброшенный от крыши к архитраву вел ум — деталь, казалось бы, лишь эффективно декоративная (а в волотовской иконе нейтрально декоративная) — в кашинском «Сретении» приобретает символический оттенок: это как бы отброшенная для явления сцены завеса⁵⁵.

Безусловно, некоторые элементы композиции не были автору кашинской иконы вполне понятны. К таким относятся открытая колоннада, частично «забранная» стеной, частично делающая видимым свисающий край велума. Однако намек на пространство за ней уже совершенно отсутствует в волотовском «Сретении»; нет его, как и самой колоннады, в соответствующей иконе Благовещенского собора. Не понятным в кашинском памятнике оказывается размещение Симеона на ступенях. Более точное решение в новгородском произведении и ближе к реальности, хотя приблизительно, — в благовещенской иконе. Просчет кашинского автора можно объяснить усложненностью движения фигуры, разрывом между творческими принципами оригинала и его повторения. И все же оригинал-прототип в данном случае передан и классичнее (по отношению к благовещенской и волотовской иконам), и тщательнее, многограннее. Сопоставление с камерным (в духе оформляющейся традиции XV века) «Сретением» из Кремля и рассмотренной новгородской иконой не оставляет сомнений: образец праздника из Воскресенского собора Кашина не просто восходит к XIV столетию, но являлся произведением этого столетия⁵⁶. Он тонко претворен, эстетически пережит автором, что привело к известной двойственности результата.

Уровень «переживания» древнейшей традиции дает себя знать и в таких, казалось бы, бесспорно устойчивых для живописи XV века мотивах, как изображение города во «Входе в Иерусалим» (стр. 245). По сравнению с известными его воспроизведениями на других иконах здесь он и точно, осмысленно прорисован, в соответствии с представлениями об идеальном городе, и поэтически возвышен. Это действительно «великий протяженный град», с разнообразными белоснежными зданиями, обнесенный белой же стеной сложной конструкции. Его смысловой и художественный центр — храм; но это не храм в окружении лишь дополняющих его зданий и стен, подобно благовещенскому и позднейшим вариантам сходной иконографии⁵⁷. Поэтическую характеристику Иерусалима в памятнике из Кашина довершают топки намеченные деревья внутри стен и за их пределами.

⁵⁵ Завеса — неперемный атрибут (символический и исторический) иерусалимского храма, а ее символика неразрывно связана с образом Богоматери, что, видимо, восходит к влахернскому культу; см.: A. G r a b a r. Une fresque visigothique et l'iconographie silence. — «Cahiers archéologiques», I, 1945, p. 124—125; G. B a b i é. Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge. — Ibid., XII, 1962, p. 330; M. T a t i h — Б у р и h Врата слова. Ка лику и значењу Влахернитисе. — «Зборник за ликовне уметности», 8. Нови Сад, 1972, стр. 64—79.

⁵⁶ Ср. со «Сретением» в росписи Паитанассы второй четверти XV века: G. M i l l e t. Op. cit., pl. 140 (1). Сходный тип решения второго плана с колоннадой-стеной, велумом и деревьями за ними в мозаиках Кахрие Джамии начала XIV века; P. A. U n d e r w o o d. Op. cit., vol. 2, pl. 82 (p. 86), 88 (p. 104), 89 (p. 109, 112), 91 (p. 119), 93 (p. 129), 134 (p. 250); ср. противоположное по принципу решение в типологически сходной сцене «Захария вручает Марию Иосифу» из Старо Нагоричино (1317—1318 год). A. C т o j a k o в и h. Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије. Нови Сад, 1970, цртеж 5.

⁵⁷ Ср. с вариациями Иерусалима как города-крепости в росписях св. Димитрия в Пече (1317—1324 годы) и Богородицы Одигитрии там же (1324—1337 годы); в первом случае акцентированы башни, во втором — стена. В другой росписи XIV века, церкви св. Димитрия в Охриде, — акцент на вратах. См. A. C т o j a k o в и h. Op. cit., цртеж 12, 13, 84. Кашинский тип опять же скорее приближается по согласованности и равнозначности элементов панорамы к мозаикам Кахрие Джамии и следующим в их ряду памятникам греческой живописи и миниатюры: P. A. U n d e r w o o d. Op. cit., vol. 2, pl. 112 (p. 206—207).



«Воскрешение Лазаря». Около середины XV века. Икона из Воскресенского собора в Кашине.
ГРМ

Возможности сопоставления кашинских праздников с волотовскими ограничены неравноценной сохранностью этих циклов. Из других волотовских икон в качестве параллели исследуемому циклу может быть привлечено только «Воскрешение Лазаря» (НГМ)⁵⁸. Его сравнением с кашинским «Воскрешением Лазаря» (стр. 247) также подтверждается вывод об относительно ранней дате чина Воскресенского собора. Новгородская икона зависима от иконографической традиции, представленной в кашинском цикле, но ее воплощение подчинено эстетическим нормам второй половины XV века, в то время как в иконе из Кашина учитывается и художественный смысл раннего образца. Любопытно при этом, что благовещенское «Воскрешение Лазаря» и другие московские иконы XV века на ту же тему следуют иному изводу (его учет волотовским автором проявляется в заполнении стеной просвета между горками)⁵⁹. Тем самым намечающаяся для деисусного и пророческого яруса преемственность от благовещенского иконостаса к троицкому (в отдельных случаях с учетом решений владимирского иконостаса, что объясняется резонансом творчества Рублева и мастеров его круга уже на раннем этапе), здесь отсутствует. Остальные праздники, «Рождество Христово» (ГТГ), «Крещение» (ГРМ), «Вознесение» и «Сшествие св. духа» (оба в ГТГ), при обычной для искусства XIV—XV веков типологической общности, также не тождественны иконам Благовещенского, Успенского во Владимире и Троицкого в Троице-Сергиевой лавре соборов. Существенно, что даже по отношению к благовещенским праздникам каждая из икон кашинского цикла, а не только «Сретение», воспроизводит предшествующие художественно-иконографические решения (некоторые из них, правда, живут в греческой иконописи до XVI столетия)⁶⁰.

Специфика кашинских праздников как основанных на ранней традиции — в преобладании пластического начала. Их пространственность есть также итог пластической системы. Впечатление пространства создается конструкцией объемов, и она же является выразителем, мерилom объемно-пластической интерпретации форм. Кажущаяся аритмичность икон рядом с лучшими образцами древнерусской, прежде всего, московской живописи XV века, особенно его второй половины, рождается, собственно, из иной природы ритма. Ритм кашинских праздников — ритм объема, за которым в свою очередь стоит особая художественная ориентация, особая живописная культура, тонко и точно увиденные русскими авторами. Непривычность ритмической организации, во-вторых, создает разнообразное по выражению, активное движение, точнее — ощущаемая возможность его развития, острее проявленная рядом с деисусным и пророческим ярусами. Все это прямо противоположно строгому графическому построению отечественной живописи, так же, как их «живая», пластически конкретизированная пространственность далека от условно-идеального пространства русских икон XV века, включая панорамный охват композиции у Дионисия и мастеров его окружения.

Постижение инородного, чтобы не сказать противоположного XV веку художественного мира в праздниках настолько многогранно, что предполагает вполне конкретные источники. Понятие источника-образца, в отличие от сделанных рапсе заключений по поводу деисусного и пророческого циклов, в данном случае не нуждается в оговорках. Соответствующие иконы византийского происхождения, как правило, были небольшими и легко перевезлись. Произведения XIV столетия с сюжетами, входившими в праздничный цикл, известны не только на территории Греции, но и в большинстве славянских стран. Труднее решить вопрос о времени копируемых икон и уточнить место их создания. Тем более, что авторы кашинских праздников

⁵⁸ Воспр.: К. О п а с с h. Ikonen. Berlin, [1961], Taf. 40.

⁵⁹ Об иконографии московской редакции см.: В. А. П л у г и н. Указ. соч., стр. 57—78.

⁶⁰ Ср., например: «Les icones dans les collections Suisses». Introductions: M. Chatzidakis et V. Djurić. Genève, 1968, N 16, 41; M. C h a t z i d a k i s. Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogreque.— «In memoria di Sofia Antoniadis». Venezia, 1974, πη. ΛΑ'.



«Рождество Христово». Около середины XV века. Икона из Воскресенского собора в Кашине. ГТГ

по-разному интерпретируют их. Для одного — его можно считать исполнителем «Рождества» (стр. 249), «Сретения», «Входа в Иерусалим» и «Воскресения Лазаря» — притягательной силой обладает динамика, повышенная свобода и выразительность, но всегда соразмерная с темой, что видно на примере «Сретения». Второй мастер, автор «Вознесения» (стр. 251) и, возможно, «Сошествия св. духа», склонен к большей сдержанности, его привлекает пластичность благородных по облику фигур и ликов, тонкие градации непривычных для XV века сопоставлений голубых и лиловых, оживляемых красными, розовыми и желто-коричневыми тонами. Он осторожнее, в работах его заметно желание соединить конструктивность ушедшего стиля и линейную согласованность стиля настоящего, что приводит к определенной двойственности («Вознесение»), в то время как исполнитель «Воскресения Лазаря» достигает мужественной энергии образов, сложной цветовой и фактурной организации иконы. Однако и второму мастеру⁶¹ удается создать органичное, кристальное по своей композиционной и колористической структуре произведение — «Сошествие св. духа», с ясно ощутимыми классическими реминисценциями. Именно этот художник с определенностью позволяет решить вопрос о прототипах цикла: ими были произведения первой половины XIV века, притом скорее всего константинопольского происхождения или памятники ведущего направления тех лет. Сказанное подкрепляется и характером иконографии, еще достаточно лаконичной, не осложненной экспрессивными элементами или детализацией последующего времени, и хотя такой вывод расходится с выводами о прототипе двух других ярусов, он представляется вполне вероятным. Достаточно сравнить кашинские праздники с южнославянскими росписями середины и второй половины XIV века (нарративного стиля, по С. Радойчичу) или более поздними праздничными циклами греческих росписей Перивлепты и Пантанассы в Мистре, иконографически безусловно сходными, но до крайности перегруженными, с обилием побочных повествовательных линий и символических нюансов⁶², чтобы признать правомерность выдвинутой гипотезы. Иконопись XV века (см., например, кипрское «Вознесение» из церкви св. Касьяна в Никозии)⁶³ по стилю соприкасается с кашинскими праздниками в еще меньшей степени.

Вместе с тем мастера кашинских праздников остаются представителями своей эпохи. Их произведениям присущи та же мягченность образов и форм, та особая просветленность колорита и настроения, которая отличает русскую живопись. Несмотря на отсутствие прямого сходства с московским искусством, они опираются на его достижения, знакомы с живописью рублевской и послерублевской эпохи. Во всяком случае их работы созвучны творчеству московских современников. Участие московских мастеров в создании кашинских икон реально. В совокупности с наблюдениями над деисусным и пророческими циклами этот вывод можно считать безусловным. Подчеркнем лишь, что иконы из Кашина не несут в себе стилистических признаков московской иконописи второй половины XV века. Поэтому правильное и осторожнее датировать их временем около второй четверти — середины столетия.

При попытке более детальной датировки памятников и определения места их создания нужно принять в расчет следующее: органическое слияние национального, русского в самом широком смысле и одновременно среднерусского по своему конкретному проявлению, стиля и стиля греческой живописи XIV века заставляет предполагать, что иконы из Кашина не были случайным явлением, они — след определенной тенденции, своего рода культивирования византийской художественной традиции. Столь последовательная грекофильская ориентация не известна ни

⁶¹ Третьим мастером, кажется, написано «Крещение». Не исключено, что особому мастеру принадлежит и «Вознесение».

⁶² G. Millet. Op. cit., pl. 109, 116 (3), 118 (1, 4), 121 (2), 138, 139 (2), 140.

⁶³ «Сокровища Кипра». М., 1970, № 135.



«Вознесение». Около середины XV века. Икона из Воскресенского собора в Кашине. ГТГ

в одном центре этого времени, включая Москву, с ее явно придворными, рафинированными памятниками второй четверти и середины века. Напомним: грекофильские настроения более раннего периода, круга митрополита Фотия, находящие нередко блестящее, по разнохарактерное и противоречивое в художественном плане выражение, почти не получают развития. В свою очередь, ведущее направление московской живописи начала столетия резоннее рассматривать (в принципиальном смысле) как органическое продолжение классицизирующей линии греко-славянского искусства, вне заданной программы; в Москве второй четверти и середины века взлет византизирующих тенденций затрагивает в наибольшей степени прикладное искусство, а не живопись и шитье⁶⁴.

Резонно поэтому пересмотреть отношение кашинских икон к Твери. В пользу создания комплекса именно на тверской почве говорит их серебряная чеканная басма с крупным растительным орнаментом, находящим параллели в псковских изделиях и далеким от работ московских ювелиров⁶⁵. Есть еще один аргумент, исключая возникновение чина в Москве или работу над ними московских ремесленников (но не собственно художников). Доски икон изготовлены довольно непрофессионально, изобилуют мелкими надставками и врезками. Очевидно, ремесленник не имел навыка в работе над крупноразмерными иконами, располагал ограниченным количеством заготовленных досок. Подобное обстоятельство можно признать скорее характерным для Твери, где, судя по историческим документам, большие ансамбли были редкостью и где могли отсутствовать запасы выдержанного материала. Московские художественные изделия XV века, даже наиболее неблагоприятного периода (вторая четверть), отличаются исключительной профессиональностью и высоким качеством ремесленно-технических признаков.

Какой может быть датировка чина, если принять версию его происхождения из Воскресенского собора в Кашине (и даже позднейшей передачи его туда из Твери)? Каковы возможные его связи с тверской, если не живописной традицией, то культурой блестящей для Тверского княжества эпохи Бориса Александровича, временем княжения которого (1426—1461 годы) чин локализуется стилистически?

Обратимся к истории Кашина. Кашинский удел Тверского княжества выделился в начале XIV века (1319 год)⁶⁶. Его положение подобно Дмитровскому уделу, поскольку особой кашинской ветви князей не существовало. Но взаимоотношения удела с Тверью не были столь же четкими, как отношения между Дмитровой и Московским великим княжеством. Потенциальная оппозиционность кашинских князей имела более острую форму выражения. Так было в 70-е годы XIV века. Так было и в первой четверти XV столетия. Последний этап борьбы за объединение Тверского великого княжества начинается примерно с 1400 года. Столкновения с уделом периодически то ослабевают, то усиливаются; в них принимают активное участие московские великие князья⁶⁷. В 1426 году Борис Александрович Тверской в слож-

⁶⁴ Г. В. Попов. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века, стр. 15—23, 37—39, табл. 4—5, 8—11, 13—18, 31, 35—37.

⁶⁵ Наблюдение А. В. Рындиной. Вспомним устойчивые связи Твери с Псковом в XIV веке и позднее (псковская рукопись Евангельских чтений 1463 года Бориса «диака шестника Тферитина» — ГПБ, Погод., 18).

Басма чинилась неоднократно; самая ранняя чинка относится к XVI веку, что до некоторой степени подтверждает гипотезу о ремонте кашинских икон при Юрии Ивановиче Дмитровском, тем более, что ее тип передок в памятниках первой половины столетия.

⁶⁶ А. В. Э к з е м п л я р с к и й. Великие и удельные князья Северной Руси в татарский период, т. 2. СПб., 1891, стр. 524.

⁶⁷ Л. В. Черепнин. Образование Русского централизованного государства в XIV—XV веках. М., 1960, стр. 705—706, 735—736.

ной обстановке присоединяет удел к Твери. Этот шаг был подготовлен успехами его предшественника, Ивана Михайловича.

При последнем удельном князе жизнь Кашина заметно активизировалась, здесь чеканились собственные деньги, велась летописная и литературная работа. В науке известен, например, летописный свод Василия Михайловича, с подготовкой которого связывается особая редакция летописной Повести, или статьи, о Михаиле Александровиче Тверском⁶⁸. Поэтому ликвидация удела рассматривалась как успех и, действительно, явилась одним из условий последнего блестящего подъема Твери при Борисе Александровиче.

Положение Кашина в составе княжества как второго после Твери города, в недавнем прошлом оппозиционного и находящегося в широких контактах с Москвой, должно было определить внимание к нему со стороны местной великокняжеской власти. Тем более, что некоторые сведения позволяют думать о попытках укрепиться в нем князей, враждебных союзу Москвы и Твери в период междоусобиц московского княжеского дома. Таково известие под 1435 годом о бегстве Василия Косого в Кашин, где он «собрався» и уже после этого пошел «изгоном» к Вологде⁶⁹. Выражение «собрався» возможно толковать как соби́рание сил и рассматривать Кашин как пусть временный, но опорный пункт политических противников Василия II и Твери, поскольку Тверское княжество, сохраняя нейтралитет в этот период, тем самым демонстрировало симпатии к «законному» великому князю Василию II. Позже, в сентябре 1452 года, второй противник Василия московского Дмитрий Шемяка попытался укрепиться в Кашине: «Пришел на Кашин город изгоном, города не взял, а посади пожегль». Сведение это читается только в Тверской летописи (под 6961 годом)⁷⁰.

Именно с данным событием, как представляется, правомерно поставить в связь последующее крупное строительство в Кашине и, соответственно, возможное создание кашинских икон.

«Слово похвальное о благоверном великом князе Борисе Александровиче» инока Фомы в своей летописной части под тем же 6961 годом дает более развернутое описание интересующих нас событий. Шемяка приходит в «нощи» и зажигает посады. Автор «Слова» приводит «монолог» кашинских наместников великого тверского князя (их было трое, а это свидетельствует о стремлении к укреплению великокняжеской юрисдикции в бывшем удельном центре): «...И ныне господи сам видиши князя Дмитрея церкви божий огневи предающаи..., и аще ли бы ны враг пришел ректыше тотарин, но претерпели бы быхом от него, но се иж единова крещения христианства с нами, а дела тотарская творит, но еж образов божиих не пощадил...»⁷¹ Неясно, идет ли здесь речь о конкретных церквях, т. е. церквях кашинских. Если да, то каких: посадских только или в их числе «городских» («город»-крепость и посад-«предградие» четко разделены в летописной записи и в «Слове похвальном»). В таком случае у нас имелись бы веские основания говорить о разорении Воскресенского собора в Кашине и о 1452 году, как возможной дате отсчета его последующей перестройки и создания происходящего из него иконного комплекса.

Последнее предположение подтверждается фразой в предшествующем разделе того же «Слова похвального», который содержит описание строительной деятельности Бориса Александровича: «Но създа великий град запоустевшии именем Кашин»⁷².

⁶⁸ А. Н. Насонов. Летописные памятники Тверского княжества.— «Известия АН СССР». Отделение гуманитарных наук, 1930, № 10, стр. 752—757; Б. И. Дубенцов. Из истории тверской литературы первой половины XV в. (Повесть о Михаиле Александровиче Тверском). Автореферат дисс. Л., 1955.

⁶⁹ «ПСРЛ», т. XII, стр. 21; т. XVIII, стр. 175.

⁷⁰ «ПСРЛ», т. XV, стлб. 495.

⁷¹ Н. П. Лихачев. Икона Фомы Слово похвальное о благоверном великом князе Борисе Александровиче. СПб., 1908, стр. 53.

⁷² Там же, стр. 26.

Далее следует обычная для сочинения гиперболизация: «...и толико бо лет запустев, яко не оудобь памяти человеческой достигнуть». «Запустение» Кашина, к тому же многолетнее — факт более, чем сомнительный. Скорее, в общем контексте «Слова» его нужно понимать символически, как «запустение» до присоединения к Твери, т. е. до 1426 года.

Панегирический стиль «Слова похвального» сочетается с точностью изложения исторических событий, что единодушно отмечали издавший его Н. П. Лихачев, А. А. Шахматов и Я. С. Лурье. Точность перечисленных им строительных работ при Борисе Александровиче отчасти подтверждается летописями. Но «Слово» дает более подробные сведения о них. Оно — своеобразный гимн великокняжескому строительству. Строительная деятельность для него есть мерило государственной деятельности вообще⁷³. Исходя из данных «Слова» и летописных данных, можно заключить о сравнительно широком строительстве в пределах Тверского княжества начиная с 40-х годов XV века⁷⁴. Строительство в Кашине поэтому выглядит закономерным с разных точек зрения, включая политическую ситуацию. И то, что о нем упоминает «Слово», вполне понятно.

Вместе с тем точная датировка строительства затруднительна по следующим причинам. Исследователи единодушно датировали «Слово похвальное» 1453 годом, выделяя два основных идейных стержня — Флорентийский собор 1439 года и падение Царьграда 1453 года. Причем Н. П. Лихачев датировал появление «Слова» (рассматривая его как цельный организм, состоящий из нескольких разделов — «своего рода частей») между получением в Твери известия о захвате Константинополя и известия о смерти Дмитрия Шемяки (17 июня 1453 года), борьбе с которым в «Слове» уделено заметное внимание⁷⁵. А. А. Шахматов доказал, что «Слово похвальное» — цикл слов, приуроченных к центральному событию в православном мире — падению Византийской империи⁷⁶. Вывод Я. С. Лурье несколько иной: «Слово» — цикл, созданный на протяжении 40-х — начала 50-х годов и получивший окончательную редактуру обработку «около 1453 года»⁷⁷. Позднее В. Филипп дополнил наблюдения, заметив, что имя Фомы стоит только в заголовке первого слова, и поставив под сомнение его авторство по отношению к «Слову похвальному» в целом⁷⁸. Важное само по себе, уточнение немецкого специалиста не влияет на датировку памятника. Отсутствие известий о смерти Шемяки сохраняет в науке роль незыблемого аргумента, подтверждаемого обычно тем, что в собственно «летописных» частях «Слова» записи действительно обрываются на 1453 году — помимо взятия Константинополя, это запись о женитьбе тверского великого князя⁷⁹.

Между тем в Тверской летописи, в разделе, с заглавием «Предисловие летописца княжения Тферскаго благоверных великих князей Тферских», составленном по заказу Бориса Александровича (о чем говорит предисловие), — т. е. современном «Слову похвальному», — статьи 6961 — 1452/1453 года следуют в ином порядке: сначала запись о женитьбе, затем — о смерти Шемяки и, наконец, — взятии Царьграда от «царя Турского»⁸⁰. Мимо этого факта прошли все исследователи. Однако он суще-

⁷³ Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. II. М., 1962, стр. 417—419.

⁷⁴ Ср. «ПСРЛ», т. XV, стлб. 490 и сл. (точнее, с 6946 года).

⁷⁵ Н. П. Лихачев. Указ. соч., стр. LIV.

⁷⁶ А. А. Шахматов. Отзыв об издании Н. П. Лихачева «Июна Фомы Слово похвальное о благоверном великом князе Борисе Александровиче». СПб., 1909.

⁷⁷ Я. С. Лурье. Роль Твери в создании Русского национального государства. — «Ученые записки ЛГУ», № 36. Серия исторических наук, вып. 3. Л., 1939, стр. 89—93.

⁷⁸ W. Philipp. Ein Anonymus der Tverer Publizistik im 15. Jahrhundert. — «Festschrift für Dmytro Syževskij zum 60. Geburtstag». Berlin, 1954, S. 230—234.

⁷⁹ Н. П. Лихачев. Указ. соч., стр. 54—55.

⁸⁰ «ПСРЛ», т. XV, стлб. 495. См. также: Я. С. Лурье. Общерусские летописи XIV—XV вв. Л., 1976, стр. 53, прим. 112.

ствен, хотя не может служить аргументом для позднейшей датировки всего «Слова», но лишь его отдельных составных частей или оформления памятника в ныне существующем виде. По крайней мере, вывод о серьезной редакции летописных известий для конечного раздела памятника не подлежит сомнению.

«Неупоминание» факта смерти Шемяки закономерно: история сдавшего позиции и поверженного противника, торжество над ним (особенно в связи со сведениями о его отравлении дьяком московского князя)⁸¹ мало что прибавляли к славе Твери и ее князя. Смерть Шемяки терялась в развернутой перед читателями «Слова похвального» перспективе: Тверь и «мир», что до некоторой степени равносильно — Тверь и Царьград. Таким образом, «верхняя» хронологическая привязка памятника отсутствует.

Из сказанного очевидно, что строительные работы в Кашине при Борисе Александровиче (полную перестройку или крупный ремонт собора) можно датировать 1452—1461 годами. Это единственно реальная дата создания кашинских икон, поскольку о строительстве и художественных работах в соборе после 1392 года⁸², когда он был отстроен после пожара, и до 1504—1533 годов других данных нет. Датировать же кашинский комплекс 90-ми годами XIV века (даже первой четвертью XV века) или временем княжения Юрия Ивановича дмитровского, как мы видели, не позволяет его стиль. Период после 1461 и, тем более, 1485 года — года падения Твери — мало подходил для каких бы то ни было работ не только в «провинции», но и столице княжества (затем — бывшего княжества). Поэтому дата 1452 год сохраняет для нас определенное значение, но как скорее начальная для «отсчета» датировка икон.

Следует оговориться: размер чина должен был соответствовать грандиозному размеру храма, в котором трудно предполагать не «столичный», не тверской собор. Естественно допустить позднейший перенос иконостаса в Кашин из Твери. Тем более, что, на первый взгляд, косвенные данные для этого имеются: часть его праздничных икон в позднейшее время находилась в колокольне городского собора. Однако колокольня в свое время была отведена под помещение для фондов Тверского древлехранилища, коллекцию которого составляли не только соборные и переданные из городских церквей древние иконы, но и памятники из других городов и населенных пунктов губернии. Не исключено появление здесь кашинских икон⁸³. В Твери времени Бориса Александровича возникает несколько зданий⁸⁴, размеры ни одного из них неизвестны. Если принять версию тверского происхождения кашинского комплекса, то резонно связать его с церковью Бориса и Глеба на княжеском дворе, оконченной в 1438 году, строившейся три года и, видимо, значительной; судя по «Слову похвальному», украшению ее интерьера было уделено исключительное внимание⁸⁵. Тем не менее указанные побудительные мотивы и реальные причины великокняжеского строительства в Кашине остаются единственным правомерным аргументом в пользу создания икон для Воскресенского собора в 50-е годы XV столетия.

За «Словом похвальным» с момента его публикации утвердилась оценка как памятника не только ярко панегирического, но исключительного по программе, отразившего идеи государственной централизации и объединения. Свой анализ памятника Я. С. Лурье заключает словами: «Спеша сыграть роль, предназначенную впо-

⁸¹ В Тверской летописи отмечено лишь его «преставление», причем назван он «князь Дмитрий Шемяка Юриевич Московский» («ПСРЛ», т. XV, стлб. 495).

⁸² Там же, стлб. 446; Н. Д. Протасов. Указ. соч., стр. 34.

⁸³ С XVIII века иконы чипа не входили в состав основного иконостаса они могли попасть в Тверь уже на раннем этапе собирания древностей. К моменту поступления в ЦГРМ на реставрацию (1926 год) все праздники принадлежали Тверскому Гос. музею.

⁸⁴ Подборку сведений о них см.: Н. П. Лихачев. Указ. соч., стр. XXVI—XXX, LI; Н. Н. Воронин. Указ. соч., стр. 396, 400—401, 408.

⁸⁵ «ПСРЛ», т. XV, стлб. 490—491; Н. П. Лихачев. Указ. соч., стр. 22.

ледствии Москве, Тверь, раньше обнаружившая «стремление к национальной независимости», первая выдвинула национально-объединительные лозунги»⁸⁶. Поскольку ретроспектива Царьград (второй Рим) — Тверь (НОВЫЙ РИМ) есть центральный стержень сочинения, общественно-политическая платформа программы не вызывала и не вызывает сомнений. Тверской князь, «второй Константин», — единственный достойный наследник Византийской империи, ее роли в мировой истории⁸⁷. Эти идеи сочетаются с особым, отличным от московской реакции на события 1453 года отношением к Царьграду как оплоту православия. В цитированной выше статье 1453 года летописца княжения Тферскаго указывается по поводу действий «царя Турского»: «А веры Рускыя не проставил, а патриарха не свел, но один в граде звон отнял; у Софии премудрости Божия и по всем церквам служат литургию..., а Русь к церкви ходят, а пения слушают, а крещение Руское есть»⁸⁸. За фразой, по замечанию А. Н. Насонова, скрыт политический смысл: нежелание признавать независимое от патриарха положение московского митрополита и тем самым отрицание прямой зависимости Твери от Москвы в церковном отношении⁸⁹. Выступая защитниками христианства, в предисловии летописца, тверские князья выступают именно за нерушимость подчинения константинопольской кафедре, т. е. за сохранение контактов с Константинополем.

Такова одна сторона тверской «программы» середины XV века.

Возникает вопрос: какая культурная почва питала идею тверского международного «престижа»? Ответив на него мы сможем правильно оценить ту идеализацию, то «переживание» палеологовского стиля, которые выявляются в кашинских иконах. Ответ определен: «наследие» империи воспринято многообразно, его составной частью являлось наследие культурно-художественное.

Как известно, Тверь с самого начала своего подъема тяготеет к «мировой» или, что было равнозначно по крайней мере для раннего XIV века, к греческой культуре; существенную роль при этом приобретают контакты с малоазийским монашеским миром, благодаря чему в Твери укрепляется аскетическая идеология; местные аскетические традиции имели определенный резонанс (Моисей, Федор Добрый и борьба с ними Василия Калики). В период оживления культурной жизни в Твери на рубеже XIV—XV веков ориентация корректируется: источником новейших духовных и культурных движений становится Афон. Культурный и художественный контакт Твери тех лет с византийским миром (т. е. Константинополем) имел место, но, видимо, не играл главенствующей роли.

Но уже с начала XV века заметно если не оживление, то идеализация связей с константинопольским патриархатом и императорским двором. Греческое посольство 1399 года и присланная с ним икона «Страшного суда» обрисовываются в местной агиографии как события исключительные⁹⁰. При этом они рассматриваются в плане особых, как бы сепаратных взаимоотношений Твери и Константинополя, местной кафедры и патриарха. В «распространенной» и последующих редакциях Повести (статьи) о Михаиле Александровиче Тверском, датируемых 20-ми — 50-ми годами XV века, этот эпизод занимает центральное место. Причем каждая последующая редакция расставляет дополнительные акценты так, что пафос «Слова похвального» выглядит как бы естественным развитием заложенных в ней идей, лишь обостренных в своем выявлении в связи с падением Царьграда в 1453 году. В последней по времени редакции Повести, включенной в состав летописного свода Бориса Александровича и — что крайне важно — предельно сокращенной, имеется знаменательное дополнение: наставником Михаила становится уже не Василий, как то было на

⁸⁶ Я. С. Лурье. Роль Твери..., стр. 101.

⁸⁷ Н. П. Лихачев. Указ. соч., стр. LVII — LIX.

⁸⁸ «ПСРЛ», т. XV, стлб. 495.

⁸⁹ А. Н. Насонов. Указ. соч., стр. 749—750.

⁹⁰ «ПСРЛ», т. XV, вып. 1, стлб. 168—172; а также: т. XV, стлб. 459—460.



«Богоматерь». Икона. Третья четверть XV века.
ГГ



«Иоанн Предтеча». Икона. Третья четверть XV века. ГГ

самом деле, а грек митрополит Феогност⁹¹. Греческая «наука» выступает едва ли не как наиболее достойная.

Укажем попутно, что в развитии тверского «грекофильства» как существенный этап вырисовывается период пребывания Исидора на митрополичьем престоле. Известна благоприятная оценка в Твери замыслов Исидора и его связи с местным двором. В составе вывезенной из России греческой библиотеки митрополита-кардинала, попавшей затем в библиотеку Ватикана, имелся написанный в тверском Феодоровском монастыре Устав 1316/1317 годов (Vat., gr. 784)⁹². Тем любопытнее представляется реакция в Твери на Флорентийскую унию и неудачу политики Исидора, отразившиеся в летописании, Рогожском сборнике и «Слове похвальном». Она заслуживает специального исследования⁹³.

Своего рода переориентация Твери на протяжении первой и, особенно, второй четверти XV века определяется общественно-политическим развитием. Отказ от монастырско-аскетической традиции как одной из ведущих в культуре выглядит особо существенным и кардинальным в свете художественной истории Твери. К середине XV века, в период междоусобиц князей московского дома, совпавших с расцветом Тверского княжества при Борисе Александровиче (отчасти ими обусловленном), в 40-е — 50-е годы возрождается идея главенства Твери, якобы призванной стать центром объединения Руси, формулируется положение об освященности великокняжеской (царской — применительно к Борису) власти и т. д. Аскетические идеалы перестают удовлетворять. Блеск Византии, константинопольского двора становится единственно достойным ориентиром. Сочинением, отразившем указанные перемены, как отмечалось, было «Слово похвальное». Его политические идеи хорошо изучены. Укажем на детали. Панегирик Борису Александровичу сопровождается отсылками на разнообразную литературу. Обильно цитируется Ветхий Завет, причем личность Бориса Александровича выступает чуть ли не как предреченная пророками. Довольно любопытны отсылки на святоотеческую литературу: помимо вообще часто цитируемых в русских сочинениях Василия Великого и Григория Богослова, используются Иоанн Дамаскин и Псевдо Дионисий Ареопагит. Наконец, в «Слове» приведены сравнительные характеристики князя и различных «царей», начиная от ветхозаветных; из языческих и византийских императоров названы Тиберий, Август, Птоломей, Константин, Лев Философ, Юстиниан, Феодосии. Причем отмечается исключительно их роль покровителей культуры, меценатов. И естественно сравнение проводится в пользу Бориса. Панегирик князю дополнен похвалой ему участников Флорентийского собора, от экс-императора Иоанна и патриарха до митрополитов. В последнем случае акцентируется уже не культурная преемственность, а «мировой резонанс» культурного и политического подъема Твери.

Как видим, стиль кашинских икон (праздников, в первую очередь) соответствует тенденциям в общественной жизни Твери. Более того, их связь с тверской культурой на общем фоне художественного развития Руси за XV век представляется безусловной. Последовательная грекофильская программа 40-х и 50-х годов XV столетия в Твери хорошо документирована. Но самые художественные особенности кашинских икон нельзя расценивать как собственно тверские. В их создании, по всей вероятности, принимали участие преимущественно московские и лишь отчасти местные иконописцы. Специфика и конкретность поставленных перед мастерами задач определили своеобразие результата. В кашинских иконах органично слиты палеологов-

⁹¹ Там же, стлб. 467. См. также: Я. С. Лурье. Общерусские летописи..., стр. 36—55.

⁹² G. Mercati. Scritti d'Isidoro il cardinale Ruteno e codicia lui appartenuti che si conservano nella Biblioteca Apostolica Vaticana. Roma, 1926 (Ristampa anastatica 1962), p. 66.

⁹³ Некоторые замечания на этот счет сделаны Н. П. Лихачевым и Я. С. Лурье, но они касаются главным образом внутривизантийских вопросов.



Мастерская Андрея Рублева и Даниила Черного. «Иоанн Предтеча». Икона из Успенского собора во Владимире. Около 1408 года. ГТГ



Мастерская Дионисия. «Иоанн Предтеча». Икона из Рождественского собора Феропонтова монастыря. 1502–1503 годы. ГТГ

ские, греческие, и национальные черты. Высвобождение от десятилетиями вынашиваемой аскетической программы придало искусству Твери середины XV века как бы большую ординарность (речь идет о выборе отправных эстетических импульсов), но одновременно и рафинированность. Кашинские иконы — памятники искусства культивируемого, «оазисного», однако чрезвычайно цельного. Их в значительной мере придворный характер перекликается с явлениями середины XV века в московском искусстве. Десятилетия после окончания междоусобиц и уже последние их годы (т. е. 40-е XV века) характерны для Москвы взлетом камерных, придворных тенденций. Они отражают процесс перед переходом в новое качество, для Москвы — в столичное. Нечто подобное, видимо, наблюдалось в Твери времени Бориса Александровича. Но если наследие Твери в сфере культурно-политической было и учтено, и развито на московской почве, то местное культурно-художественное движение было прервано. Об этом свидетельствует сопоставление кашинского комплекса с позднейшими памятниками тверского круга — такими, как поясной деисусный чин из-под Вельегонска (сохранились «Спас» и «Апостол Павел», соответственно в Калининской галерее и МиАР) или так называемое «Голубое Успение» (ГТГ)⁹⁴. Отчасти они сходны по ориентации с кашинским циклом, но опираются на источники иного художественного этапа, поствизантийского. И уже совершенно не соизмеримы с ними произведения локально местной традиции — створка врат из Отроча монастыря (МиАР) или клеймо царских врат с евангелистом Матфеем и Премудростью (ГРМ), а также памятники промосковского направления, к каким относятся, например, большинство миниатюр Четвероевангелия 1478 года в Краеведческом музее Татарской АССР (№ 8772). Рядом с рассмотренным комплексом и те и другие обнаруживают черты спада, застоя.

Кашинские иконы, в первую очередь праздничного ряда, до некоторой степени выглядят одиночками. Но их художественная органичность указывает на чрезвычайно благоприятные условия, в которых они создавались, которые уже никогда не повторялись для Твери и которые не наблюдаются на протяжении XV века в других русских центрах. Исключение составляют, как отмечалось, московские придворные мастерские второй четверти — середины столетия, работы которых сочетают утонченный аристократизм с вниманием к формам палеологовского искусства (особенно в шитье). Принимая тезис об участии в создании икон из Кашина московских живописцев, следует заметить, что в Твери их в той или иной степени абстрактные интересы к византийскому искусству обострились и конкретизировались соответственно с общим духом местной культуры. Более того, их творчество на тверской почве приобрело черты, противоположные камерности современного московского искусства.

С другой стороны, при всей своей индивидуальности, кашинские иконы имеют конкретные параллели. Здесь следует назвать прежде всего две чиновные иконы «Богоматерь» и «Иоанн Предтеча» в собрании ГТГ {стр. 257}⁹⁵. Они происходят из Углича, по устному преданию — из старообрядческих кругов, что практически исключает возможность когда-либо выяснить их судьбу. Существующая датировка икон опирается скорее на внешние признаки, нежели на конкретный стилистический анализ. Манера их письма во многом идентична кашинским памятникам. Сказанное правомерно для обеих икон, хотя неоклассические, палеологовские увлечения отчетливее в иконе «Предтечи». По сравнению с кашинским чином драматизированный образ пророка более созвучен византийской живописи середины и второй половины XIV века. Одновременно чиновные иконы ГТГ выглядят более тесно связанными с современной традицией, развитыми, приближенными к решениям позднего XV столетия. Все это делает вероятным их создание во второй половине века. Стилистическая

⁹⁴ Судьбу последнего, обнаруженного в Минске, резонно связать с бежавшим в Литву тверским князем Михаилом Борисовичем.

⁹⁵ В. И. Антонова, Н. Е. Мнев а. Указ. соч., № 270 (отнесены к московской школе живописи с датировкой последней четвертью XV в.).



Паисий. «Ветхозаветная Троица». Икона из Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря. 1484—1485 годы. МИАР

зависимость памятников от икон кашинского комплекса позволяет думать, что они написаны в Твери или, по крайней мере, при участии работавших там мастеров, скорее всего — вскоре после 50-х годов.

Подобно основной части кашинских памятников, стиль икон ГТГ утрачивает конкретную связь с какой-либо определенной «школой», являясь выразителем ведущих творческих устремлений русской (добавим — в среднерусском варианте) живописи своего времени вообще. Техническая и в первую очередь пластическая культура, обусловленная частично вниманием к палеологовской живописи, не только выделяет их среди аналогичных памятников (ср. плоскостно аморфный рядом с «Иоанном Предтечей» рисунок икон из Владимира и Ферапонтова; *стр.* 259), но делает возможным и уточнение на их основе последующего развития, главным образом в сфере московской традиции.

С данной точки зрения любопытна третья икона, обнаруживающая следы воздействия тех индивидуальных приемов, которыми пользовались авторы кашинских икон. Это «Ветхозаветная Троица» из Иосифо-Волоколамского монастыря (МиАР; *стр.* 261). Монастырская опись 1545 года приписывает ее кисти сотрудничавшего с Дионисием старца Паисия, датируется она по времени художественных работ в Успенском соборе монастыря 1484—1485 годами⁹⁶. Творчество Паисия, насколько позволяет судить его единственная более или менее документированная работа, видоизменяется на московской почве, но не утрачивает некоторых специфических нюансов. Все это допускает считать его выходцем из тверских художественных кругов или, что точнее, но не бесспорно — одним из мастеров кашинских икон. Возможно, Паисий был монахом Иосифо-Волоколамской обители⁹⁷. В монастыре же после 1485 года работали многие тверские мастера, волоцкие иноки поддерживали тесные контакты с переписчиками книг Твери и тверских монастырей. Упомянутая опись 1545 года называет более десятка тверских, кашинских и т. п. кодексов в составе монастырской библиотеки.

Для автора «Троицы» предшествующий творческий опыт, видимо, осознается уже как устаревший. Лишь во второстепенных элементах — пейзаже и фоне — он возвращается к системе мелких, накладываемых один на другой растекающихся мазков, придающих живописной поверхности мерцание, воздушность, которые отчетливо напоминают кашинские праздники. Общее колористическое решение Паисия явно компромиссно, но также пересекается с кашинским комплексом.

Названные памятники указывают на значение культурно-художественных движений Твери эпохи расцвета для позднейших десятилетий. Влияние кашинских авторов возможно рассматривать не только в плане личных взаимоотношений мастеров сравнительно узкого круга (кашинские иконы — угличский «Деисус», «Троица» Паисия), но и шире — как принципиально важное достижение русского искусства. Вспомним: в раннем своем творчестве Дионисий отказывается от золотых фонов, порывая с московской традицией середины XV века. Вспомним и систему письма некоторых связанных с его мастерской, также ранних икон. Она построена на вибрации жидких мазков («Успение» из Дмитрова в МиАР) и в дальнейшем подменяется пастозной разбеленностью. Уже одно это заставляет признать определенную преемственность творчества художника по отношению к кашинским памятникам. Наконец, без всего этого опыта многогранного и обобщенного претворения византийского наследия трудно объяснимы и более существенные стороны искусства Дионисия и его современников.

⁹⁶ В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, приложение стр. 1.

⁹⁷ Судя по документам, он работал с Дионисием только в его стенах; см. Г. В. Попов. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века, стр. 74—77, 93; о вероятности перемещения москвичей в Тверь первой половины — середины века см. также: о н ж е. Пути развития тверского искусства в XIV — начале XVI века. — «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV—XVI вв.» М., 1970, стр. 335 и сл.

ОБ ИКОНЕ «ЗНАМЕНИЕ» ИЗ КАШИНСКОГО ЧИНА

Э. К. ГУСЕВА



В ЭТОМ 1919 года специальная экспедиция Музейного отдела Народного комиссариата просвещения¹ обследовала древний иконостас в Воскресенском соборе города Кашина. В первую очередь была взята в реставрацию икона «Знамение», являвшаяся центром пророческого ряда, которую расчистили от записей в течение августа — декабря 1919 года (стр. 265).

Как указывает первый исследователь кашинского иконостаса Н. Д. Протасов, «время и ряд реставраций наложили на этот памятник свой тяжелый отпечаток, в результате чего исчезли многие из тех нежных, едва уловимых элементов, которые сообщали формам особую выразительность»². Однако, несмотря на утраты, раскрываемая икона уже в процессе реставрации была отмечена как произведение высоких художественных достоинств. Руководитель предпринятых работ по реставрации кашинских памятников И. Э. Грабарь писал в ноябре 1919 года из Кашина: «Раскрытые здесь иконы действительно оправдали все наши ожидания»³. Об иконе «Знамение» он говорит как о памятнике, «не уступающем по красоте самой «Троице»⁴, — имеется в виду «Троица» Рублева. «Голубец на расчищенном уже «Знамении» совершенно троцкий, совершенство не меньшее и даже просто большее/чем в чине Благовещенского собора»⁵.

В дальнейшем «Знамение», как и остальные в разное время раскрываемые иконы из кашинского иконостаса, расценивалось исследователями в качестве выдающегося произведения древнерусской живописи. Однако именно икона «Знамение», вызывавшая разноречивые мнения специалистов, не получила ни четкой датировки, ни убедительного стилистического определения, которое позволило бы выяснить принадлежность этого произведения к какой-либо живописной школе.

Н. Д. Протасов в 1921 году, основываясь на впечатлении от первой раскрытой группы памятников («Знамение», «Архангел Гавриил», «Пророк Давид» и «Спас в

¹ Экспедицию возглавлял И. Э. Грабарь. Подробное см.: Игорь Г р а б а р ь. О древнерусском искусстве. М., 1966, стр. 233, 234, 242, 243, 245.

² Н. Д. П р о т а с о в. Кашинские памятники.— «Известия РАИМК», т. 1. [Пб.], 1921, стр. 33-40.

³ Игорь Г р а б а р ь. Указ. соч., стр. 242.

⁴ Там же.

⁵ Там же, стр. 245.

⁶ Н. Д. П р о т а с о в. Указ. соч., стр. 40.

силах)), датировал их концом XIV — началом XV века. Тщательный анализ живописной системы памятников, тонкое понимание и выявление авторского замысла позволили Н. Д. Протасову прийти к выводу, отличному от первоначального мнения И. Э. Грабаря, видевшего в кашинском «Знамени» рублевские черты. «Мы не можем еще говорить об определенной школе, ...пока не открыты самые корни этого мастерства, пока в распоряжении науки имеется еще небольшой материал. Но это — не Рублев, не его школа, это даже и не ранняя Москва, как она известна нам теперь по работам XIV—XV веков»⁶.

Датировка кашинских памятников была пересмотрена Ю. Н. Дмитриевым: «Все иконы, написанные одновременно, должны принадлежать одному времени: II половине XV или даже началу XVI века»⁷. Относительно интересующей нас иконы «Знамение» автор утверждает, что она датируется многими исследователями временем Деонисия, и добавляет при этом, что стилистически она ничем не отличается от деисусных икон или праздников. Свое мнение Ю. Н. Дмитриев подтверждал сведениями Дозорной книги города Кашина 1621 года, связывая кашинские праздники с временем княжения Юрия Ивановича Удельного (1504—1533 годы), которому в это время принадлежал Кашин, входивший в Дмитровский удел. По сведениям этого источника «иконоста́с каменного Воскресенского собора был исполнен по заказу Юрия Ивановича»⁸.

Существует также мнение, поддержанное рядом исследователей, о принадлежности нашей иконы «Знамение» (и всех кашинских памятников) раннему, мало изученному этапу тверской школы живописи, поскольку Кашин входил в состав Тверского княжества до его присоединения к Москве при Иване III. Большой знаток древнерусской живописи, Н. Е. Мнева отнесла «Знамение» (и четыре праздника: «Вознесение», «Вход в Иерусалим», «Рождество Христово», «Сошествие св. духа»⁹) к «тверской школе» со знаком вопроса, датируя памятники концом XV — началом XVI века¹⁰.

В. Н. Лазарев отнес кашинские памятники ко второй половине XV века, считая их произведениями тверской живописи. Однако икона «Знамение» была исследователем выделена как памятник особого стиля, принадлежащий незаурядному мастеру с индивидуальной манерой письма¹¹. Таким образом, по поводу атрибуции «Знамения» в искусствоведении существует несколько противоречивых точек зрения.

Икона «Знамение» изначально входила как средник в пророческий ряд иконостаса Воскресенского собора в Кашине. Она написана на липовой доске, как и все иконы чина. С лицевой стороны также ряд признаков объединяет ее с иконами пророческого ряда: особая тонировка желтоватого фона; нимб вокруг головы Богоматери тонирован по фону и оконтурен белым с одной стороны и зеленоватым — с другой; палеография монограммы Богоматери аналогична надписям на пророческих иконах по сторонам нимбов и определяется временем второй половины XV века.

Особого внимания заслуживает одно обстоятельство, не отмечавшееся ранее ни одним исследователем. Икона «Знамение» — единственная, имеющая чинку не только левкаса, но и самой доски. В верхней части иконы, как это хорошо видно с оборота, вставлен горизонтальный по форме кусок дерева взамен поврежденного. С лицевой стороны вставка нового левкаса по площади значительно превосходит эту

⁷ Ю. Н. Д м и т р и е в. Кашинские памятники.— «Сообщения ГРМ», выи. II, 1947. Л., 1948, стр. 43.

⁸ По замечанию О. И. Подобедовой, «с мнением Ю. Н. Дмитриева трудно согласиться». См. И г о р ь Г р а б а р ь. Указ. соч., стр. 242, прим. 1.

⁹ Указанные пять икон находятся в собрании ГТГ, остальные поступили в собрание ГРМ.

¹⁰ В. И. А н т о н о в а, Н. Е. М н е в а. Каталог древнерусской живописи [ГТГ], т. I. М., 1963, стр. 240, 241, 242.

¹¹ «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 32—36.



«Богоматерь Знамение». Икона из Воскресенского собора в Кашине. XV век. ГТГ



Голова Эммануила. Деталь иконы «Богоматерь Знамение»
из Кашина

«заплату». Вставка левкаса приходится не только на фон иконы, но заходит и на изображения: на верхний край головы Богоматери и на крылья серафимов.

Эта довольно старая, мастерски сделанная вставка хорошо ужилась с первоначальным левкасом памятника.

Живопись на мафории Богоматери в верхней части головы представляет собой единый живописный слой, в котором не различаются участки первоначальные и более поздние, которые можно было бы предположить, в соответствии с чинкой. Граница левкасной вставки просматривается в пределах изображения мафория в верхней части, но границы разновременной живописи на обнаруживаются вовсе.

Нам представляется вероятным, что чинка доски и левкаса в древнее время завершилась живописной реставрацией памятника, придавшей этой иконе черты, резко выделяющие ее из состава всего иконостаса, те черты, в которых усматривался дионисиевский стиль. Эта реставрация произошла, по-видимому, в первой трети XVI века, когда в Кашине велось строительство нового Воскресенского собора (по данным Межевой грамоты, расположенного по соседству с Кашиным Клубукова мо-



Голова Эммануила. Деталь иконы «Одигитрия». 1482 год.
ГГГ

настыря — в 1512 году¹²). В это время удельный князь Юрий Иванович, получив по духовной отца Ивана III, Дмитров и вместе с ним Кашин, предпринимает большие работы по строительству соборов, монастырей, интерьеры которых украшаются иконами и утварью. Именно «строением» Юрия Ивановича «удельного» называются памятники живописи Воскресенского собора в Дозорной книге Кашина 1621 года¹³.

В этом документе перечисляются «царские двери, образы местные, и деисус, и праздники, и пророки». По-видимому, в новый Воскресенский собор был перенесен иконостас из прежнего храма (которому и соответствует дата — вторая половина XV века). Но ряд икон нуждался в реставрации, что и было сделано мастерами Юрия Ивановича уже в начале XVI века. Наше предположение представится более вероятным, если мы вспомним, что обновление или реставрация древних памятников во времена Юрия Ивановича в его уделе — обстоятельство, не раз отмечавшееся в научной литературе.

¹² И. Н. Тихомиров. Россия в XVI столетии. М., 1962, стр. 196.

¹³ Ю. Н. Дмитриев. Указ. соч., стр. 44.



Рука Богородицы. Деталь иконы «Богородица Знамение» из Кашина



Рука Богородицы. Деталь иконы «Одигитрия». 1482 год. ГТГ

В. И. Антонова в своем исследовании о древней иконе рубежа XII—XIII веков с изображением Дмитрия Солунского на троне (из Дмитрова) отнесла чинки на левкас и живописи ко времени Юрия Ивановича¹⁴. Известно также о перделке кадила 1469 года из Николо-Песношского монастыря и о копировании иконы «Одигитрии» для Успенского дмитровского собора¹⁵.

Как стало ясно из обстоятельного исследования Г. В. Попова¹⁶, при дворе Юрия Ивановича были столичные художники и мастера. Тесные связи Юрия Ивановича с Иосифо-Волоколамским монастырем и с самим Иосифом Волоцким подтверждает мысль о причастности художников круга Дионисия к памятникам живописи времени деятельности дмитровского князя¹⁷. Этот ряд высоких по своим художественным достоинствам икон, таких, как «Успение» из Дмитровского собора, «Сергий Радонежский в житии», «Одигитрия» из Николо-Песношского монастыря (все в Ми АР), отмеченных дионисиевским стилем, естественно дополняет и наша икона «Знамение» из кашинского чина.

Как мы покажем далее, ее стилистическая обособленность среди кашинских памятников объясняется обновлением пострадавшей иконы второй половины XV века, предпринятым мастером уже другого времени, видимо, одним из представителей дионисиевского круга.

¹⁴ В. И. Антонова. Историческое значение изображения Дмитрия Солунского XII в. из г. Дмитрова.— «КСИИМК», XII, 1951, стр. 86.

¹⁵ Г. В. Попов. Из истории древнейшего памятника города Дмитрова.— «Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси». М., 1972, стр. 213, прим. 75.

¹⁶ Г. В. Попов. Художественная жизнь Дмитрова в XV—XVI веках. М., 1973. Автор пользуется случаем выразить большую признательность Г. В. Попову за помощь и советы в этой работе.

¹⁷ Г. В. Попов. Указ. соч., стр. 102—104.

Как уже было отмечено, в верхней части иконы на большую вставку левкаса приходится живопись, одновременная с нею. Обследование живописной поверхности иконы показывает, что и в местах других вставок имеется живопись, также органично связанная с соседствующими участками красочного слоя. Это вставка на правом (от зрителя) плече младенца и на вертикали между средней и правой досками иконы, которая проходит через плечо Богоматери и через изображение благословляющей руки младенца. Особенно показательны эти две вставки, касающиеся изображения младенца. Здесь прослеживается живопись, аналогичная живописи памятника в целом, и просматривается даже рисунок и графья. Так, на правой (от зрителя) руке младенца как по старому левкасу, так и по соседствующей вставке виден единый первоначальный серый рисунок, просвечивающий через проложенный жидко санкирь и моделирующие пятна вохрения.

На вставке, приходящейся на плечо младенца, хорошо заметна графья, характерная для всей полуфигуры, с помощью которой она первоначально фиксировалась по левкасу. На этом участке вставки обнаруживается также первоначальный рисунок, затем — тон одежды и верхний, завершающий рисунок, более теплого тона.

Все это показывает, сколь основательной была реставрация иконы «Знамение» в начале XVI века: вставка куска дерева, нового левкаса в нескольких местах и заново переписанные участки живописи, иногда по новой графье и рисунку (последнее относится к полуфигуре младенца на лоне Богоматери). Пожалуй, это было создание нового живописного образа, но в ту же меру и по старому рисунку. Фон, сохранившийся за пределами контура полуфигуры Богоматери, как мы указывали выше, аналогичен фонам на иконах пророков из этого чина, так же, как и разделка нимбов, и надписи по сторонам их. По-видимому, реставрация живописи коснулась только самого изображения в пределах прежнего контура. В некотором смысле эта реставрация древнего образа напоминает обновление после пожара иконы «Одигитрии» в 1482 году из Вознесенского монастыря, сделанное Дионисием по старым чертам¹⁸. Как и в иконе «Одигитрии» 1482 года, в «Знамении» ощущается несоответствие укрупненных пропорций и силуэта с характером письма личного. Но в случае с «Одигитрией» это обстоятельство разъяснялось свидетельством Софийской второй летописи («в той же образ»), а здесь вызывало недоумение исследователей. Черты дионисиевского стиля в нашей иконе отмечались в ряде работ¹⁹.

Рассматривая наш памятник в ряду единоличных икон Дионисия и мастеров его круга, можно увидеть большую и принципиальную их общность. Наиболее показательно сравнение нашей иконы с «Одигитрией» 1482 года (ср. 266—268) и с «Богоматерью Седмиезерской» из местного ряда иконостаса Рождественского собора Ферапонтова монастыря. Во всех трех случаях налицо дионисиевский принцип силуэтного решения, когда мастер, не отклоняясь от заданных более ранним временем пропорций («Одигитрия» и «Знамение»), обыгрывает их своей неповторимой, упруго струящейся линией контура. На всех трех иконах присутствует традиционный, дионисиевский тон мафория, притененный по контуру.

Цвет бирюзового хитона на полуфигуре Богоматери в центре, видный из-под спускающегося полукругом мафория и в рукавах, также отличает памятники этого круга, с особенной фактурой, когда предварительный тон кладется очень свободно, живописно, с сохранением мазка, а последующие тона мастер, учитывая эту особенность первого слоя, прокладывает прозрачно и жидко.

Подобная живопись наблюдается и в более темном по тону чепце, характерной формы и высоко поднятого над шейей. В живописи ликов, несмотря на их разрушенное состояние, также усматриваются черты стиля, роднящие наш памятник с произведениями Дионисия и его окружения: мягкая плавь сочетает жидкий зеленый санкирь,

¹⁸ «ПСРЛ», т. VI. СПб., 1853, под 6990 (1482) годом.

¹⁹ 10. Н. Дмитриев. Указ. соч.; Е. Ф. Каменская. Шедевры древнерусской живописи. М., 1971, № 16, таблица и текст.



«Знамение». Деталь шитой пелены XV века из Загорска

обильно оставленный обнаженным в тених, и мастерски проложенное в несколько слоев вохрение с очень легкой подрумянкой.

Темный, уверенный рисунок глаз и бровей строг и лаконичен. Примечательна черта: к верхнему веку поднято изображение радужной, с одной стороны окруженной упругим белым движком,— точно, как в иконе «Одигитрии» 1482 года.

Показательно также сравнение живописи рук Богоматери и младенца в этих трех иконах. Здесь обнаруживается большое сходство даже в деталях: отведенный указательный палец и подушечка большого пальца рук Богоматери, характерно написанные сложенные в благословляющем жесте пальцы младенца.

Типологическое сходство ликов особенно заметно при сравнении ликов младенцев. Такой тип появляется начиная с иконы 1482 года в живописи Дионисия и его круга: высокий лоб, асимметрично лежащие по сторонам волосы с отдельными прядями надо лбом. Для такого типа устойчиво пристрастие к изображению золотой ассистной одежды без белого хитона.



«Богоматерь Знамение». Фреска Ферапонтова монастыря. 1502–1503 годы

О московской ориентации иконы говорит также и иконографический извод нашего памятника, который восходит не к древнему новгородскому типу «Знамения» (когда младенец изображается со свернутым свитком и благословляющей правой рукой)²⁰, а к иному, утвердившемуся среди московских по своему происхождению памятников. В этом изводе «Знамения» младенец изображался благословляющим обеими руками, как на известной иконе «Богоматери Великая Панагия» из Ярославля XIII века (ГТГ). Иконы «Знамения» этой редакции встречаются реже. В более позднее время такой тип «Знамения» называли, как отметил Н. П. Лихачев, «Ширшая небес»²¹. Младенец, благословляющий обеими руками, изображался в двух вариантах: заключенный в круг или ромб (иногда двойной) или на лоне Богоматери, как в нашей иконе, — такой тип называли «Воплощение».

Среди памятников живописи «Знамение» такой иконографической редакции встречается реже. На Руси шире распространился новгородский иконографический вариант, с предпочтительным изображением «Знамения» в центре пророческого ряда, даже в иконостасах московских мастеров²². Однако именно среди московских памятников мы встречаем «Знамение» типа «Ширшая небес».

Памятников этого иконографического извода очень немного, но все же они есть. Из наиболее ранних назовем два произведения шитья: пелена XV века из Троице-Сергиевой лавры с изображением «Богоматери Знамение» в центре и четырьмя серафимами по углам (ЗИХМ, *стр.* 270)²³ и пелена, происходящая из Кирилло-Белозерского монастыря, также XV века, с изображением избранных святых и «Богоматерью Знамение» московского извода в виде «Неопалимой Купины» (ГРМ)²⁴. В московском изводе представлено крупное изображение «Знамения» в росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря работы Дионисия и сыновей. Оно помещено над триумфальной аркой (*стр.* 271).

Из всех приведенных иконографических аналогий наиболее близко нашей иконе изображение во фресковой росписи. Эта близость двух изображений в плане композиционном, типологическом, колористическом может толковаться шире иконографической преемственности и еще раз подтверждает принадлежность кашинской иконы искусству начала XVI века и, точнее, ее близость мастерам дионисиевского круга.

²⁰ Древние новгородские иконы XII века этого извода: «Знамение» с Петром и Наталией на обороте (Новгородский музей) и «Знамение» с Ульяной на обороте (собр. П. Д. Корина).

²¹ Н. П. Л и х а ч е в. Материалы для истории русского иконописания. Атлас, ч. I. Слю., 1906.

²² Например, «Знамение» в ферапонтовском чине Дионисия и сыновей 1502—1503 годов.

²³ См. Т. В. Н и к о л а е в а. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Л., 1969, № 61, стр. 126.

²⁴ См. Н. А. М а я с о в а. Древнерусское шитье. М., 1971, № 14.

МАСТЕР ИКОН XV ВЕКА ИЗ СЕЛ ВАНИВКА И ЗДВЫЖЕНЬ

В. И. СВЕНЦИЦКАЯ

Н

А УКРАИНЕ сохранилось весьма незначительное число памятников станковой живописи XIV—XV веков¹, обнаруженных главным образом в Галичине, в частности в западной карпатской зоне², на территории украинских этнографических групп «лемков» и «бойков», издревле осевших по обе стороны Карпат между реками Попрад, южной притокой Дунайца—Вислы и Ломницей, южной притокой Днестра, и, соответственно по ту сторону Карпат, восточнее реки Торец и до реки Уж. Большинство памятников, относимых к XV веку, своим происхождением связано именно с Лемковщиной, расположенной на запад от реки Сан.

Отсутствие памятников не дает возможности определить своеобразие живописи Киева и Центральной Украины. Известно только, что в разные районы Украины и за ее пределы приглашались киевские мастера для росписей храмов³. Поскольку в данный период Киев, несмотря на систематические опустошения, продолжал быть выдающимся политическим, экономическим и культурным центром Украины с широкими международными торговыми связями со странами Азии и Западной Европы, с Москвой, Новгородом, Псковом и Балканским полуостровом, то надо полагать, что именно здесь сосредоточивалась художественная жизнь, вероятно — напряженная и многогранная, отражающая разные течения и направления.

Целый ряд существенных вопросов остается открытым. Например: в каком отношении находилась живопись Киева XIV—XV и даже XVI веков к традициям живописи Киевской Руси, Византии и вообще балканских народов, к живописи русских школ? Также — где, кроме Киева, в Центральной и Восточной Украине сосредоточивалась художественная жизнь и какими локальными особенностями она отличалась? В какой степени и каким образом поддерживались художественные связи Киева с другими художественными центрами Украины, а также России, Белоруссии

¹ Многочисленные набеги интервентов, феодальные войны и народные восстания отнюдь не способствовали сохранению культурных ценностей и, в частности, памятников искусства. Уцелели лишь немногие произведения.

² В. И. С в е н ц и ц ъ к а. Живопись XIV—XVI ст. — «Исторія українського мистецтва», т. II. Київ, 1967, стр. 208.

³ «Исторія Києва», т. I. Київ, 1958, стр. 140; И. П. С о б к о. Словарь русских художников, т. I, вып. 1. СПб., 1893, стр. 308; В. И. С в е н ц и ц ъ к а. Живопись XIV—XVI ст., стр. 217.

и других народов? Имеющиеся письменные сведения и материалы относятся к киевской школе живописи только первой половины XVIII века⁴.

Немного больше нам известно и о живописи Львова того же времени. Среди памятников живописи в самом городе пока не обнаружено старше XVII века⁵.

На основании записей в актовых книгах, впервые опубликованных В. Лозинским и Ф. Бостелем в конце прошлого века, можно указать несколько имен украинских художников XV—XVI веков⁶. Только небольшое число памятников, обнаруженных в ближайших ко Львову районах, таких, как «Богоматерь» из Красова, «Похвала Богородицы» из Бэлза, ансамбль икон из Радружа и несколько других,— дают некоторое представление о живописи XV века Львовского круга.

Живопись икон из Лемковщины, а также и Бойковщины, свидетельствует о существовании какого-то ведущего художественного центра и наличии целого ряда мастеров, обладающих определенной индивидуальностью, и отдельных мастерских, связанных с тем или иным мастером и обслуживающих определенные районы.

Есть все основания полагать, что таким ведущим художественным центром в течение XV века в западных областях Украины был Перемышль — древний княжеский город⁷. В Перемышле еще в домонгольский период была учреждена епархия, а после упразднения поляками галицкой митрополии в 1368 году, перемышльский белокаменный кафедральный Иоанно-Предтеченский собор на замковой горе считался митрополичьим⁸. Это отчасти подтверждает предположение о том, что после событий XIV века именно в Перемышле сосредоточилась и общественная и художественная жизнь⁹. Известны даже имена перемышльских художников XV века¹⁰.

Не имея возможности восстановить полную картину развития украинской живописи XIV—XVI веков, исследователи вынуждены ограничиться исключительно памятниками западно украинской, точнее галицкой живописи. К сожалению, не дошли до нашего времени памятники живописи Галицко-Волынского княжества, ни монументальной, ни станковой. Об уровне живописи этой эпохи дает некоторое представление миниатюра и художественное оформление рукописных книг, среди которых следует назвать такие уникальные памятники, как, например, Добролюво Евангелие, 1164 год (ГБЛ), Галицкое Евангелие, XIII век (ГТГ) и др.¹¹

В произведениях западноукраинской живописи сохраняются традиции византийской и древнерусской живописи и в содержании, и в иконографии, и в стиле формального решения, но в довольно свободной интерпретации, характерной для многих украинских мастеров, работавших в духе народного творчества, в них проступает

⁴ М. П. Истомин. К истории живописи Киево-Печерской лавры в XVIII в. (доклад на IX археологическом съезде в Вильно 1893 года), стр. 50; о н ж е. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. — «Искусство и художественная промышленность», 1901, № 10—11, стр. 291; В. І. Свенціцька. Іван Руткович та становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ, 1966, стр. 16.

⁵ В. І. Свенціцька. Живопис XIV—XVI ст., стр. 217.

⁶ W. Ł o z i ń s k i. O malarzach lwowskich. Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce. Kraków, 1889, LVIII; 1896, XLVII; F. B o s t e l. Z dziejów malarstwa lwowskiego. Kraków, 1893; П. М. Ж о л т о в с ь к и й. Словник-довідник художників, що працювали на Україні в XIV—XVIII ст. — «Матеріали з етнографії та мистецтвознавства», вип. VII—VIII. Київ, 1962, стр. 189 и дальше.

⁷ В. І. Свенціцька. Живопис XIV—XVI ст., стр. 217 и сл.

⁸ «Схематизм Клира Перемышльської епархії на 1879 год». Перемышль, 1879, стр. 28—29.

⁹ І. К р и п'я к е в и ч. Львівська Русь першої половини XVI ст. — «Записки наукового товариства ім. Шевченка у Львові». Львів, 1905, стр. 80.

¹⁰ В. І. Свенціцька. Живопис XIV—XVI ст., стр. 217; М. Грушевська. Причини до історії руської штуки в давній Польщі. Львів, 1903, стр. 5—6; П. М. Ж о л т о в с ь к и й. Указ. соч., стр. 189 и сл.

¹¹ В. А. Б о г у с е в и ч. Книжкова мініатюра. — «Історія українського мистецтва», т. І. Київ, 1966, стр. 353, 356—357; П. М. Ж о л т о в с ь к и й. Мініатюра XIV — першої половини XVII ст. — Там же, т. II, стр. 324; О. С. П о п о в а. Галицко-волинські мініатюри раннього XIII века (к вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства). — «Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси». М., 1972, стр. 283—315.

заметная тенденция к значительному упрощению художественного языка. Эти черты придают своеобразные акценты содержанию памятников и составляют особое очарование древней украинской живописи. Некоторые общие черты и приемы дают возможность объединить отдельные произведения из разных, порой даже значительно отдаленных местностей, в группы, без сомнения связанные с одним мастером и его мастерской. Иногда удается проследить довольно широкий круг произведений и убедиться, как под воздействием одного талантливой, ведущего в свое время мастера — работала целая плеяда художников из народа.

Черты индивидуального и народного истолкования и решения образа являются ярким свидетельством децентрализации и демократизации художественных процессов, приближения искусства и художественного творчества к народу. Это народное начало сказывается в многих случаях и в языковых (с диалектными оттенками) особенностях пояснительных надписей¹².

Другой момент, который не следовало бы упускать из виду — это наличие разных направлений среди украинских мастеров XV века. Одни из них работают в строгой манере, стремясь создать монументальные величественные художественные образы, с широкими цветовыми плоскостями, причем обычно напряженной цветовой гаммы, с активно выраженным линейным началом (Талыч, Далева — Лемковщина). Иные мастера, как мастер икон из с. Ванивка (Лемковщина), наоборот, стремятся к поэтизации художественного образа, решая его в более камерном плане и в мажорной гамме светлых, радостных цветов, порой переливающихся разными оттенками. Роль линии здесь особенно не подчеркивается. Цвет, собственно живописное начало, несомненно играют в них ведущую роль.

Ансамбли икон XV века из сел Ванивка и Здвыжень, без сомнения, принадлежащие одному мастеру и его мастерской, являются гордостью собрания Львовского музея украинского искусства. Среди них «Деисус» с чином на одной доске, «Рождество Богородицы» — храмовая икона из местного ряда, «Нерукотворный Спас» и большая икона «Страшный суд» из церкви Рождества Богородицы с. Ванивка на Лемковщине, вблизи Коросна (ПНР)¹³, а также иконы «Воздвижение честного креста», по-видимому, храмовая икона, и «Страсти Христовы» из церкви Воздвижение честного креста с. Здвыжень в районе г. Лиско, на Лемковщине¹⁴. Кроме того, с искусством мастера этих икон, на наш взгляд, связан ряд произведений других мастеров XV и даже начала XVI века, порой весьма ему близких, порой же исполненных в несколько ином плане, с ярко выраженными чертами народной интерпретации художественного образа.

Группе икон из с. Ванивка присуще особое изящество исполнения, выражающееся и в простоте, и в сложности композиционного решения. Весь композиционный строй словно пронизан музыкальными ритмами линий, силуэтов и цветовых пятен, порой вибрирующих оттенками благодаря просвечиванию белого грунта сквозь тонко положенный красочный слой. Эти цветовые пятна даны в наиболее изысканных

¹² Автор приносит благодарность О. Купчинскому, чьи наблюдения относительно эпиграфики икон XV века мы в дальнейшем используем.

¹³ І. Свенціцький. Галицько-руське церковне малярство XV—XVI ст.— «Записки наукового товариства ім. Шевченка у Львові», т. СХХІ. Львів, 1914, отдельный оттиск, стр. 5, 10, 27, 28, илл. VIII, IX; В. Пещанський. Деяч про українські ведикоруські ікони.— «Богословія», III, Львів, 1925, стр. 320—326; т. IV. Львів, 1926, стр. 267—288; І. Свенціцький. Святицький. Ікони Галицької України XV—XVI ст. Львів, 1924, илл. 19, 145, 146; М. Батіг. Галицький станковий живопис XIV—XVIII ст. у збірках Державного музею українського мистецтва у Львові.— «Матеріали з етнографії та мистецтвознавства». Київ, 1961, стр. 148; В. І. Свенціцька. Живопис XIV—XVI ст., стр. 227, илл. 155, 157.

¹⁴ М. І. Батіг. Галицький станковий живопис XIV—XVIII ст. у збірках Державного музею українського мистецтва у Львові, стр. 148, илл. 2; В. І. Свенціцька. Живопис XIV—XVI ст., стр. 228, 231, илл. 154; А. С. Міяєва. Стінопис Потелича. Київ, 1969, стр. 127, илл. 128; Л. С. Міяєва. Росписи Потелича, пам'ятника української монументальної живописи XVII века. М., 1971, стр. 76, илл. 45.

сочетаниях и сопоставлениях киновари и лазури, зеленоватого фисташкового оттенка, сочной зелени и золотистой охры, фиолетового, белого и глубокого бархатисто-коричневого, а в палатном письме — бледно-зеленого, холодного оттенками светлого коричнево-охряного.

В произведениях этого мастера словно улавливаются отголоски искусства Палеологов. Поэтичностью образа и нарядной сверкающей палитрой, этот художник, стоящий несколько обособленно от других мастеров, кажется нам особенно близким к традициям живописи миниатюр Киевской Псалтыри Спиридония, 1397 год¹⁵. Не исключена возможность, что художник так или иначе был знаком с художественной культурой Киева конца XIV и начала XV века.

Иконы из с. Ванивка¹⁶, образующие неполный иконостасный ансамбль, привлекают внимание необычайной легкостью, размахом и красотой рисунка, четко, лаконично и компактно определяющего форму, изысканностью композиции и цветовых соотношений, глубокой сосредоточенностью образа (*сmp.* 277, 279—281).

«Деисус» с чином на одной доске, относительно небольших размеров, включает, кроме традиционного пентаморфона в центре изображения, апостолов Петра с ключами и Павла с книгой, а также святителей Иоанна Златоуста и Николу в белых крестчатых ризах. Наряду с «Деисусом» из Тальча¹⁷ более мощных размеров (Лемковщина), также на одной доске, «Деисус» из Ванивки представляет один из древнейших образцов иконостасного тябла в украинской живописи. Дробление на отдельные изображения, в ванивской иконе только наметившееся в расчленяющих их коричневых полосках разгранок, состоялось еще в XV веке. Украинский иконостас, судя по имеющимся в наличии памятникам, тогда не имел колоссальных размеров русских иконостасов времени Андрея Рублева. Это прежде всего объясняется скромными возможностями сельских и городских общин, строивших, как правило, только небольшие деревянные храмы. Разделение «Деисуса» на единичные или парные изображения¹⁸ содействовало некоторому увеличению размеров этой композиции в высоту, не превышавших, однако, 100—150 см.

Мастер из Ванивки не стремится к монументализации образа. Однако и в камерных размерах он умеет придать изображению торжественную величественность и возвышенность. Это ему удается достичь благодаря найденному соотношению фигур и чистого поля. Художник старается не столько выделить их крупным планом, сколько вкомпоновать в бесконечное пространство абстрактного фона, обычно светлого, нежно охряного, разбеленного оттенка, либо красного цвета, оттенка полыхающей помпейской терракоты. Это особенно заметно именно в «Деисусе». Мастер «Деисуса» конца XV века из Яворы¹⁹, с изображением каждого персонажа на отдельной доске,

¹⁵ В. В. Стасов. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1866, стр. 273, 278. Е. Ф. Карский. Очерк славянской Кирилловской палеографии. Варшава, 1901, стр. 137—139; А. И. Свиридов. Искусство книги древней Руси. М., 1964, стр. 91—92; Г. И. Логвин. Украинское искусство. М., 1963; П. М. Жолтовский. Київські мініатюри 1397. — «Матеріали з етнографії та мистецтвознавства», вып. VI. Київ, 1961, стр. 125—143; В. Маляков. О владыке Михаиле, упомянутом в записи лицевого псалтыри 1397 года. СПб., 1901, стр. 3—9; Н. Н. Розов. Древнерусский миниатюрист за чтением псалтыри 1397 года. ДРЛ, т. XIII. М.—Л., 1966, стр. 65—82; он же. О генеологии русских лицевых псалтырей XIV—XVI веков. — «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих княжеств». М., 1970, стр. 226—257; Г. П. Логвин. Київська Псалтир. — «Українське мистецтвознавство», вып. 5. Київ, 1971, стр. 179—199.

¹⁶ Иконы из с. Ванивка: «Деисус» — 57 × 250 × 1,5 см; «Рождество Богоматери» — 135 × 83 × 1,5 см; «Нерукотворный Спас» — 53 × 91 × 2,7; «Страшный суд» — 152 × 137 × 3 (опилена на 30 см);

¹⁷ И. Свенцицкий. Опись музея Ставропигийского института. Львов, 1908, стр. 186—187, №№ 150—151.

¹⁸ М. Драган. Українська декоративна різьба. Київ, 1970, стр. 15—16.

¹⁹ Иконы без обозначения места хранения находятся в собрании Львовского музея украинского искусства.



Деисусный чин. XV век. Икона из с. [Ванивка. Львовский музей]

при всех различиях индивидуальной манеры, является одним из последователей мастера из Ванивки.

Храмовая и единственная из местного ряда икона «Рождество Богородицы» отличается классической продуманностью композиционного и цветового решения. Слева Анна сидит на ложе, опираясь на служанку, справа внизу купель новорожденной. Выше, отделенные от первого плана низкой стеной — три грациозные девушки со звездой-опахалом. Справа в подзорнике на вышке здания — Иоаким.

Композиция развернута на плоскости иконы в нескольких неглубоких планах, на фоне стройных зданий с портиками, расставленных под углом, чем словно подчеркивается пространственная среда действия. Расстановка фигур несколько удлинённых пропорций, распределение цветовых пятен, в частности алой киновари на одеяниях и велуме, связывают эту многофигурную композицию в единое монолитное целое, хотя и выделены отдельные эпизоды. По этому же изводу работают многие западноукраинские художники до конца XVI века на Лемковщине — свидетельство тому, например, икона «Рождество Богородицы» из с. Жогатын, Лисковате, второй половины XVI века, «Рождество Богородицы» первой половины XVI века из с. Терло, в Национальном музее в Кракове, и др.²⁰

Однако построение композиционной ткани в позднейших иконах осуществляется уже иначе, соответственно духу времени. Условно-церемониальный этикет *sancta conversatione* возвышенного стиля, сменяется преобладанием декоративных элементов и быденных бытовых деталей. Иконографическая схема ванивской иконы получает дальнейшее развитие и в иконах XVII века, но уже в реалистическом, сугубо жанровом плане, с локализацией действия в интерьере и с множеством эпизодов,

приобретших характер обыденности и передающих обстановку семейного быта горожан эпохи Ренессанса. Такова, например, большая икона Федора Сеньковича в иконостасе Успенской церкви во Львове 1630-х годов (теперь в с. Грибовичи Великие)²¹, причем здесь некоторые моменты напоминают также и миниатюрную гравюру на этот сюжет в молитвослове, изданном Виченцо Вуковичем в Венеции в 1547 году.

В композиционной схеме иконы из Ванивки имеется очевидное сходство с иконой «Рождество Богородицы» с клеймами начала XVI века в собрании Гос. Русского музея и с одноименной иконой праздничного ряда XV—XVI веков ростово-суздальской школы²². Однако ванивская икона отличается большей легкостью в рисунке и в цветовом строе. В ее исполнении больше утонченного изящества, стройного, даже музыкального ритма, пронизывающего всю композиционную структуру иконы.

«Нерукотворный Спас» из с. Ванивка, бесспорно, один из древнейших в украинской иконописи, типичный для украинской иконографии, но исполнен он по иному изводу, чем аналогичные русские иконы. Это горизонтальная композиция на узкой доске с изображением лика Христа на белом плато, с красными и черными поясками; архангелы Уриил и Рафаил, вместо обычно изображаемых Михаила и Гавриила, держат плат за углы. Поясные изображения архангелов несколько схематичны. В этой ванивской иконе привлекает внимание крупным планом изображенный строгий лик Христа, широкий в скулах и заостренный книзу, с тонкой, удлиненной формы носом, книзу слегка расширяющимся. Выразительны графически подчеркнутые, косо расставленные глаза с устремленными прямо на зрителя зрачками овальной формы. Верхние веки, выходящие далеко за виски, описаны тонкой двойной коричневой линией. Остро зарисованы дуги бровей. Опущенные усы и заостренная, слегка на конце раздвоенная борода — коричневого оттенка. Возле глазниц исполненные белилами встречные движки в виде острых тонких параллельных линий, то прямых, то положенных по форме, на челе также белилами — надбровные дуги. Вохрение светлое, бледноватое с незначительной подрумянкой по темно-охристой санкири оливкового оттенка. Волосы разделаны прядями. Крестчатый нимб украшен стилизованным орнаментальным мотивом, исполненным графией, напоминающим венец, гирлянду с накалыванием по контуру — черта, имеющаяся и в других иконах, связанных с мастером из с. Ванивка и его мастерской.

Икона с подобным изображением Нерукотворного Спаса, по с более узким, продолговатым овалом лица, более темного охрения, с значительно мягче выраженным графическим началом, несомненно исполненная в той же мастерской, может быть и тем же мастером, хранится в Национальном музее в Кракове²³; по-видимому, она также происходит из территории Лемковщины. И здесь выступают поясные ангелы Уриил и Рафаил. Крестчатый золоченый нимб и в этой иконе украшен орнаментом в виде стилизованной ветки с узкими листочками заостренной формы, с накалыванием по контуру. Графика начертания букв почти идентична. Только икона из с. Ванивка написана более монументально, величественно, более экспрессивно, топко и мастерски. Остается решить вопрос о месте иконы в иконостасе. В украинских иконостасах XVII века подобные иконы стоят обычно в центре праздничного ряда. В иконостасах XV—XVI веков, вероятно, ее место было над царскими вратами. Об этом свидетельствует, менаду прочим, и вырез в некоторых из них для заостренного навершия царских врат²⁴.

²¹ В. Свенціцька. Іван Руткович та становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ, 1966, стр. 27—28, илл. стр. 29.

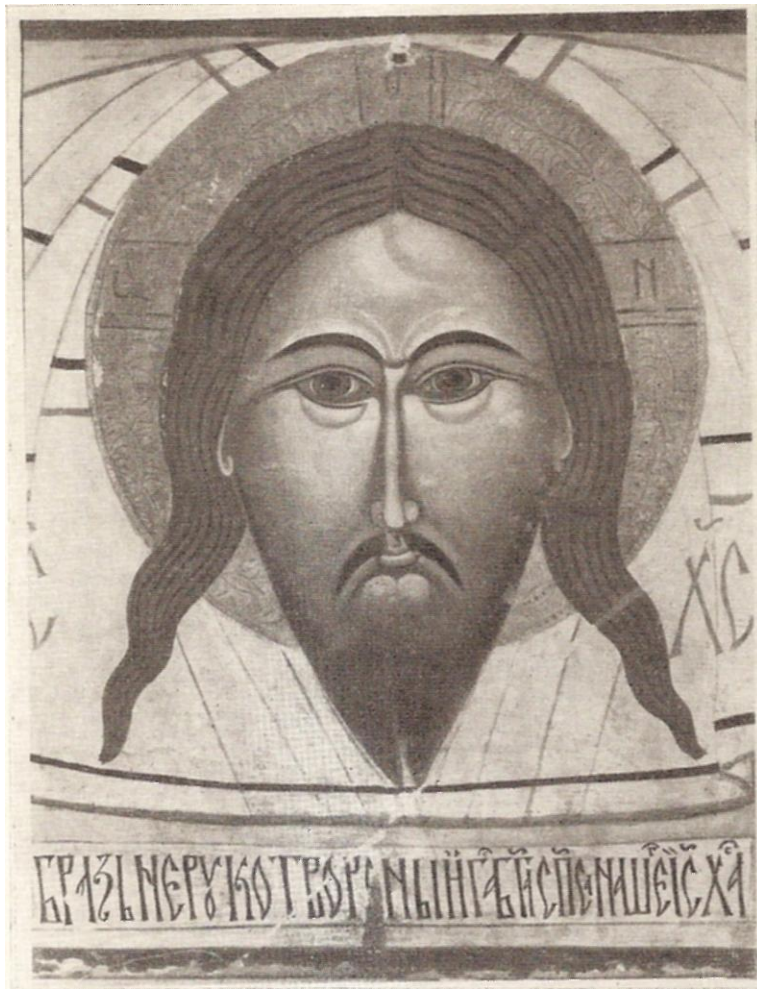
²² С. Я м щ и к о в. Живопись Ростова Великого.— «Творчество», 1974, № 2, стр. 17, цвет. илл.

²³ J. K ł o s i ń s k a. Op. cit., стр. 78, илл. 4.

²⁴ М. Драган. Указ. соч., стр. 20; І. Свенціцькій. Галицько-руське малярство XV—XVI ст., стр. 25.



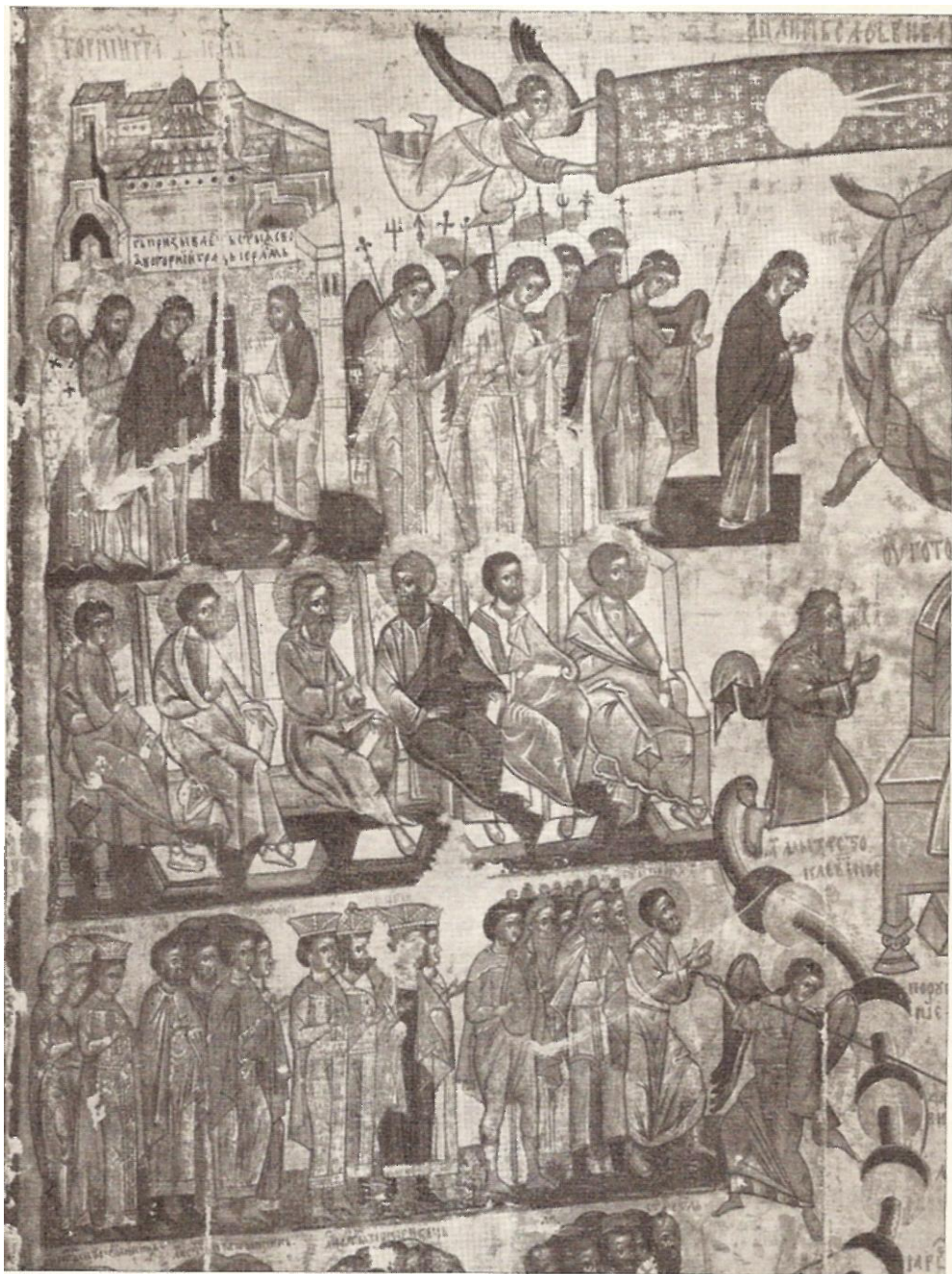
«Рождество Богородицы». XV век. Икона из с. Ванивка. Львовский музей



«Нерукотворный Спас». XV век. Икона из с. Ванивка. Львовский музей

Аналогичные приемы решения лика наблюдаются и в иконе «Взыграние младенца» с похвалой из с. Новосельци на Лемковщине, вернее из с. Довге, теперь в Историческом музее в Санюке (ПНР)²⁵. Пророки (все изображения почти поколении) в овалах с цветным фоном фиолетового оттенка, как обычно в украинской иконе, расположены с трех сторон средника с красно-охряным фоном. Интересно, что и в этой иконе имеются также изображения архангелов Уриил а и Рафаила, нигде более не встречаемые.

Икона «Страшный суд» из с. Ванивка также наиболее раннее известное на Украине изображение этой сложной, в несколько регистров композиции, весьма распространенной в украинской, а также и русской иконописи. В основе ванивской композиции положен принятый в новгородской живописи извод с изображением по центру



Фрагмент иконы «Страшный суд». XV—XVI века. Из с. Ванивка. Львовский музей

извивающегося змея с «мытарствами» в виде нанизанных на его туловище объемных красно-зеленых кругов. Однако в деталях имеются расхождения²⁶.

Интересно отметить, что по изводу ванивской иконы исполнен ряд икон на эту тему, как, например, «Страшный суд» конца XV века из с. Поляна в Краковском Национальном музее²⁷, прекрасно сохранившаяся икона в с. Луков-Венеция в Восточной Словакии²⁸, исполненные, однако, в плане ярко выраженного народного примитива. Самым интересным памятником на эту тему является композиция «Страшного суда» из с. Мшанец в Музее украинского искусства во Львове²⁹. Это яркое и блестящее произведение исполнено иным мастером, но под несомненным влиянием мастера икон из Ванивки, подтверждением чему служит прежде всего тот же иконографический извод и богатство цветového решения. Притом художник, видимо, обладал живой фантазией и умением наблюдать натуру.

Это особенно заметно в изображении множества черных чертей, в самых разнообразных позах словно озорные ребяташки суесящихся и кувыркающихся возле мерила и возле каждого из мытарств. В украинских «Страшных судах» того времени появляется, по-видимому, нигде более не встречаемое, изображение «шинкарки» — продащицы браги. Позднее этот мотив в XVI веке перерастает в бытовую сцену с пьющими, играющими на различных музыкальных инструментах и танцующими парами³⁰. Бросаются в глаза и другие детали бытового характера, главным образом в изображении одежды шествующих на суд народов.

В украинских иконах на эту тему отсутствуют столь характерные для русских произведений различного рода богословские, символические и аллегорические изображения, образно иллюстрирующие высказывания по поводу Страшного суда разных авторов.

Иконы из церкви Воздвижения честного креста — «Обретение и Воздвижение честного креста» (стр. 283) и «Страсти Христовы» имеют изображения праздников и девятнадцать сцен из страстного цикла в клеймах, как обычно в украинских иконах, расположенных с трех сторон и вокруг средника. Это монументальные произведения, их сюжеты дополняют друг друга³¹. В противоположность ванивским иконам с светлым охряным фоном, в средниках здвыженских икон видим цветные фоны.

В иконе «Страсти Христовы», весьма популярной композиции в Западной Украине начиная с XV века, в среднике изображено «Распятие» с разбойниками, группой предстоящих слева, подобно некоторым византийским иконам XIV века на эту тему³², и с группой метающих жребий справа. Глубокий синевато-зеленый фон словно

²⁶ В. С в е н ц и ц к а я. К вопросу о некоторых иконографических аналогиях и параллелях в изображении «Страшного суда» на иконах XV—XVI вв. и новгородского круга и Западной Украины (в печати).

²⁷ См. J. K ł o s i ń s k a. Ikonu, стр. 155, илл. 24.

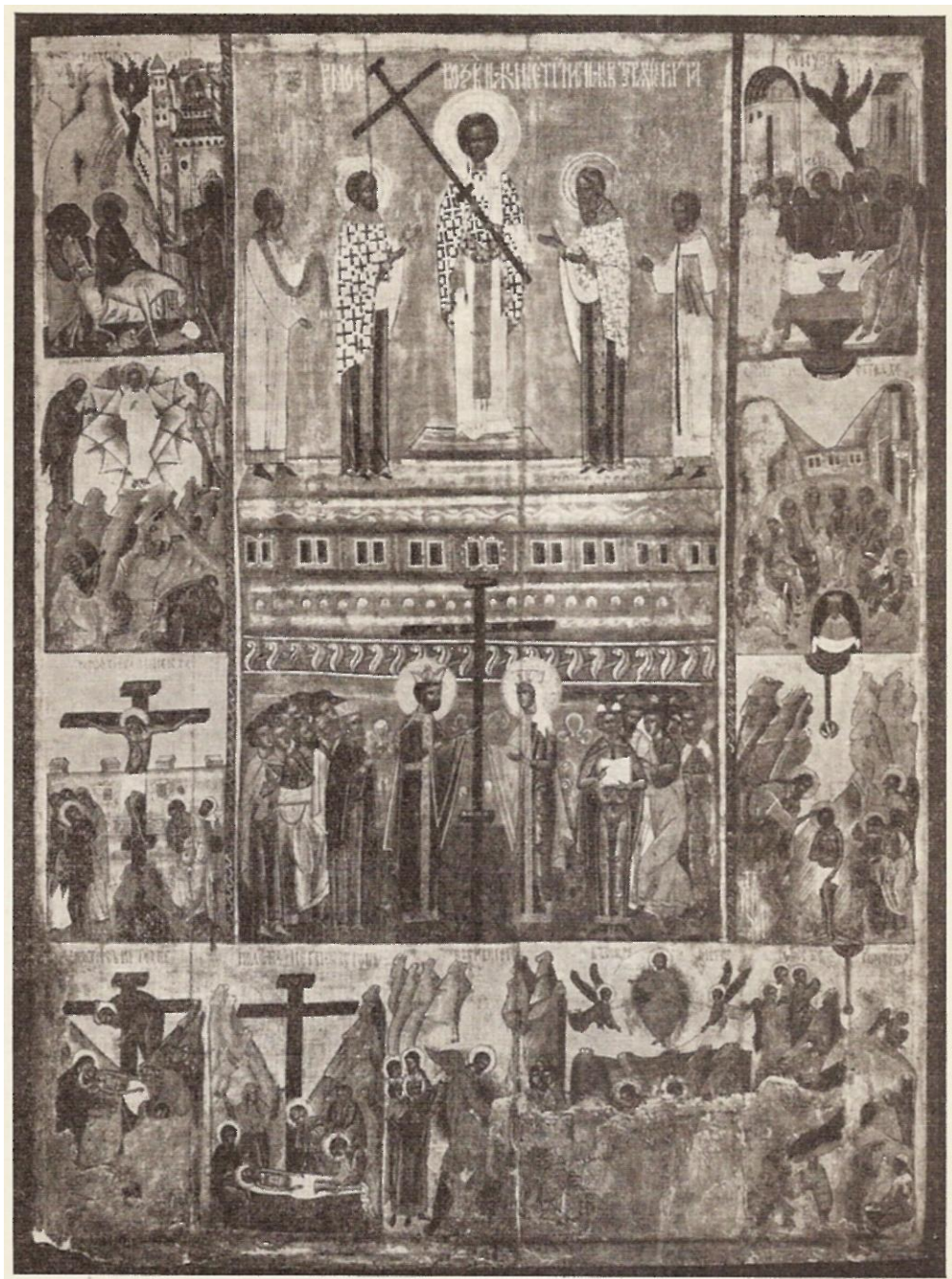
²⁸ См. A. F r i c k e. Ikonu z vuchodneho Slovensca. Košice, 1971, илл. 19; H. S k r o b u c h a. Ikonen aus der Tschechoslowakei. Prague, 1971, № 23.

²⁹ См. I. С в е н ц и ц к о й. Галицько-руське церковне малярство..., стр. 27—31, илл. XI; о н ж е. Іконопись Галицької України XV—XVI ст., стр. 42—50, илл. 51—52, 72—74, о н ж е. Ікони Галицької України..., илл. 126; В. I. С в е н ц и ц к а. Живопис XIV—XVI ст., стр. 231—232, илл. 156.

³⁰ В. С в е н ц и ц к а. Основні етапи розвитку українського малярства XVI—XVIII ст. та відбиття музичної культури в малярських творах.— «Українська музикознавство», вып. 6, Київ, 1971, стр. 216—227.

³¹ Икона «Воздвижение креста» — 152,5 × 117 × 2 см; «Страсти Христовы» — 192 × 133 × 2 см (с левой стороны значительно повреждена выпадением грунта). См. М. Б а т і г. Галицький станковий живопис XIV—XVIII ст. у збірках Державного музею українського мистецтва у Львові, стр. 148, илл 2; В. I. С в е н ц и ц к а. Живопис XIV—XVI століть, стр. 228, 231, илл. 154; Л. С. М і л я е в а. Стінопись Потелича, стр. 127, илл. 128; о н а ж е. Росписи Потелича, пам'ятника української монументальної живописи XVII века, стр. 76, илл. 45.

³² В. I. А н т о н о в а, Н. Е. М н е в а. Каталог древнерусской живописи [ГТГ], т. I. М., 1963, стр. 376, № 330, илл. 249; М. Х а д з и д а к и с. Иконы в Греции.— К. В е й ц м а н, М. Х а д з и д а к и с, К. М и я т е в, Св. Р а д о й ч и ч. Иконы на Балканах. София — Белград, 1967, илл. 67.



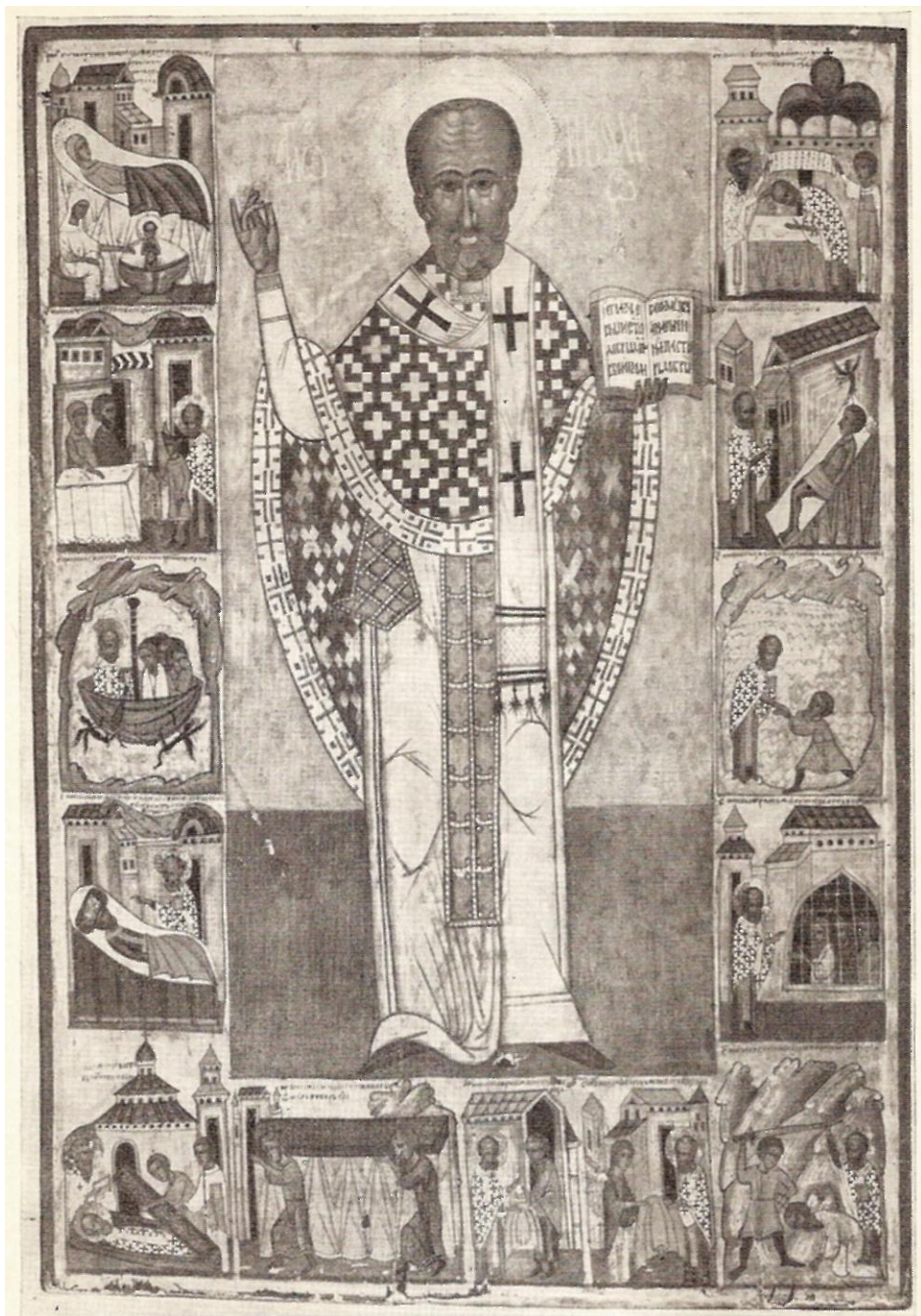
«Воздвижение честного креста». XV век. Икона из с. Здвижень. Львовский музей

подчеркивает трагизм происходящего, только приглушенный бледно-розовый цвет стены вносит до некоторой степени разрядку в напряженную гамму. Многолюдные клейма, иллюстрирующие эпизоды страстного цикла, исполнены в светлой гамме. Они образуют контраст к несколько приглушенному цветовому строю и размеренному ритму стройных фигур средника. Композиционное и цветовое решение этого сюжета — единственное в своем роде. Перечень клейм и композиция каждой сцены говорят о повествовательной основе этого сложного произведения. В двух верхних рядах расположены следующие сцены: «Вход в Иерусалим» (почти совсем разрушена), «Преображение», «Тайная вечеря», «Омовение ног», «Молитва в Гефсиманском саду», «Иуда получает 30 Серебрянников», «Целование Иуды», «Отречение Петра», «Христос перед первосвященниками», «Христос перед Пилатом». По бокам и внизу слева направо: «Бичевание», «Испрошение тела Христова», «Поругание», «Снятие со креста». Внизу: «Водружение креста», «Шествие на Голгофу», «Сошествие во ад», «Явление Христа женам мироносицам», «Воскресение».

Икона «Воздвижение честного креста» написана в нарядной радостной цветовой гамме. Центральная композиция средника состоит из двух частей. В нижнем регистре, занимающем больше половины композиционной плоскости, на фоне сочно-зеленой узорчатой стены представлено обретение «животворящего креста» Константином и Еленой с группами по обеим сторонам. Однако доминирующей является верхняя меньшая часть, где на гладком пламенеющем фоне терракотового оттенка изображен акт воздвижения и прославления креста, совершаемый архиереем в центре, двумя иереями в белых крестчатых ризах и двумя дьяконами в белых одеяниях. Их стройные фигуры четко выделяются.

В этой иконе особый интерес представляют клейма со сценами из праздничного цикла и эпизодами страстей, обрамляющие с трех сторон средник. Поскольку в украинской иконописи XV века произведений на эту тему сохранилось мало, набор сцен дает некоторое представление, по каким изводам работали украинские художники в то время. Сцены расположены не по хронологическому принципу; вернее всего, художник добивался смысловых и композиционных акцентов. Расположение сцен слева направо: «Вход во Иерусалим», «Троица» с гостеприимством Авраама, «Преображение», «Сошествие св. духа», «Распятие», «Богоявление» (с персонификациями рек в виде фигур). Нижний ряд: «Снятие со креста», «Оплакивание», «Сошествие во ад», «Вознесение», «Рождество Христово». Клейма этой иконы написаны действительно великолепно. Легкий, смелый, изящный рисунок, четкое распределение масс, изысканное сочетание цветов богатой радужной палитры, как в иконах из Ванивки, до деталей отточенная композиция — все это делает каждое клеймо как бы самостоятельной иконой. Художник, избегая чрезмерного дробления, укрупняет клейма, делая их продолговатыми. Клейма в иконе «Страстей», наоборот, исполнены в повествовательном плане, и художник не боится небольшое поле отдельных клейм заполнять скоплением групп людей в экспрессивных позах и движениях, чтобы наглядно показать эпизоды драматического действия.

Как и в ванивских иконах, так и в здвыженских, особенно в иконе «Воздвижение креста», наблюдается тот же тип ликов, только их формы здесь более пластически промоделированы, выступает та же цветовая палитра, сходны мотивы слегка вдавленных графией орнаментальных украшений на нимбах. Травы на поземе написаны такими же черными линиями в виде высоких стеблей с листочками, те же орнаментальные мотивы на разгранках. Типична для этой группы икон и разделка палат с венчающим фризом круглых либо квадратных окон на зданиях, и перекрытия храмов в виде куполов с заламами, наблюдаемые позднее в украинской деревянной архитектуре. Также весьма характерна для этой группы графика в надписях на средниках — буквы декоративной формы, высокие, исполнены киноварью на охряных фонах, либо белилом на цветowych. Некоторые буквы имеют свои ярко выраженные отличительные особенности, как, например, «з» (вычурной декоративной формы),



«Никола». XV—XVI века. Икона из с. Горлицы. Львовский музей

«ш» и «щ» (с высоко расположенной горизонтальной перекладиной и длинным хвостиком).

Относительно иконографии иконы «Воздвижения» следует сказать, что подобное решение сюжета нам неизвестно. Некоторые аналогии имеются в иконе «Воздвижения честного креста» начала XVI века в церкви Воздвижения честного креста в Драгобыче, однако по своему художественному исполнению эта последняя значительно уступает здвыженской иконе, причем здесь в клеймах изображено повествование об оборетении креста Константином и Еленой.

Ряд общих стилистических черт и художественных приемов в иконах из Ванивки и Здвыженя позволяет связать их с одним мастером и мастерской. Знаменательно, что еще в 1920-х годах реставратор В. Пещанский обратил внимание на некоторые аналогии в группе ванивских икон с русскими иконами XV века, в частности с новгородской школой, главным образом в иконографии «Страшного суда»³³. Однако эти аналогии наблюдаются и в иконографии других сюжетов в иконе «Страсти господни» из с. Здвыжень, например, в иконографии «Преображения»³⁴, «Рождества Богородицы»³⁵ и в других сценах, в страстном цикле, в частности в «Тайной вечери»³⁶, в композициях «Христос перед первосвященниками Анной и Каиафой», «Христос перед Пилатом», «Испрошение тела Христа у Пилата»³⁷ и др.

Кроме того, наблюдаются общие черты с живописью балканского юга (асимметричная композиция сцены «Распятия»³⁸, свойственная византийским памятникам XIV века на эту тему). Имеются и незначительные влияния западной иконографии, например в сцене «Восстание из гроба Христа», типа «Не рыдай мене мати», но не одинокого скорбящего, как в сербской живописи, а с ангелами и со стражей возле гроба. Но все же, несмотря на некоторые заимствования и соприкосновения, упомянутые произведения органически связаны с развитием украинской национальной живописи XV века.

Наконец, несколько слов о влиянии мастера икон из Ванивки и Здвыженя на современных ему художников и художников позднейшего времени. Несомненно, что непосредственно с этой мастерской связаны и упомянутые выше произведения, такие, как «Богородица» из с. Новосильцы, или «Косма и Демьян в житии» из Яблоницы Русской, обе иконы в музеях Санока, а также иконы «Нерукотворный Спас» в Национальном музее в Кракове и икона «Пятница в житии» в Национальном музее в Варшаве. Иконы «Страшного суда», написанные по образцу ванивской, находятся в Словакии, в селе Луков-Венеция, а также в Национальном музее в Кракове — икона из с. Поляна. Объединяет эти иконы и стиль, манера письма, и цветовой строй

³³ В. Н. Лазарев. Новгород Великий. — «История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 268.

³⁴ В. Пещанский. Дещо про українські та великоруські ікони. — «Богословія», т. IV, кн. 2 и 3. Львів, 1926; К. О п а с н. Иконен. Berlin, 1961, taf. 31, S. 361; В. И. Антонова. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., [1966], стр. 34, № 7, илл. 21.

³⁵ Икона «Рождество Богородицы» начала XVI века с клеймами, изображающими жизнь Марии в собрании ГРМ.

³⁶ Иконографическая схема клейма «Тайная вечеря» в иконе «Страсти Христовы» из Здвыженя в расположении фигур почти тождественна с иконой XV века на этот же сюжет из Каргополя в собрании Гос. Киевского музея русского искусства. Разница заключается только в том, что если композиция здвыженской иконы затиснута в небольшие размеры клейма, то в киевской — свободно и с размахом вписана в пространственную среду с акцентированными вертикалями в письме палат.

³⁷ Аналогии в композиционной схеме выше указанных сюжетов наблюдаются и в новгородской двухсторонней таблетке XV века (см. В. И. Антонова, И. Е. Мнева. Указ. соч., т. I, стр. 173, № 128, илл. 90) и в иконах начала XVI века из страстного цикла в праздничном ряду иконостаса Новгородской Софии (см. В. В. Филатов. Иконостас Новгородского собора. Предварительная публикация. — «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода». М., 1968, стр. 78).

³⁸ В. И. Антонова, И. Е. Мнева. Указ. соч., т. I, стр. 249; М. Хадзидакис. Иконы в Греции, табл. 67.



«Рождество Богородицы». XV—XVI века. Икона из с. Нова Весь. Львовский музей

с доминантой светлых, звонких и радостных цветов, и даже графика букв в надписях. Сходны лики крупного плана и мелкие, несколько иначе решенные, определенного овала, выразительные, с оттенками индивидуализации, с графически подчеркнутыми очертаниями носа, характерной удлиненной формы, с горбинкой, слегка расширяющегося к низу, сходны и разрезы глаз, несколько скошенных. Фигуры в этих иконах стройные, стройные также и формы палат, с членением стен у верхней части фризами оконных проемов — квадратных и арочных, а также форма горок динамических начертаний и деревьев с разветвленной кроной и слегка намеченной листвой. Очевидно, что народные мастера по-своему парафразируют приемы и манеру письма этого, бесспорно, незаурядного мастера.

Воздействие художника икон из Ванивки наблюдается и в иконографии отдельных сюжетов. Особенно это заметно в композициях «Рождества Богородицы», о чем уже была речь выше, и в иконах «Преображения» со Спасителем в белых одеяниях на фоне круглой голубой мандорлы с звездой из наложенных накрест двух ромбов и падающим стремглав со скалистых оливково-зеленых горок апостолом Иоанном. Решение композиции по одному изводу и словно одной рукой, вплоть до цветовой гаммы и расстановки цветовых пятен, можно наблюдать в иконе «Преображения» из Жогатына³⁹ и в клеймах икон «Страсти Христовы» и «Воздвижение креста» из Здвигеня. По этому же изводу пишут с некоторыми изменениями в деталях до конца XVI века. Наглядным примером этого является известная икона из Яблонова конца XVI века⁴⁰ с попыткой реалистически изобразить карпатский пейзаж вместо традиционных горок с определенной системой лещадок и пяточек.

В традициях мастера икон из с. Ванивка работает и мастер краснофонных икон Николы Зарайского, как обычно в украинских иконах, с открытым Евангелием в житии, XV—XVI века, из Горлиц (*сmp.* 285)⁴¹ и из неизвестного места происхождения (Национальный музей в Кракове). Особенно это заметно в решении лика святого и в цветовом строе. Лики этих икон — продолговатые, темного охрения — напоминают лики иконы «Нерукотворный Спас» XV века в Национальном музее в Кракове. В большеголовых, приземистых фигурах житийных сцен, решенных крупными широкими плоскостями, несмотря на более упрощенное исполнение, есть что-то близкое к манере письма мастера деисусного чина из с. Явора.

Икона Николы из Горлиц привлекает крупным планом, монументальной мажорной, звенящей цветовой гаммой, сочетающей киноварь, лазурь, светлую теплую зелень, немного охры и белизны. Краковская икона написана не с таким смелым размахом, в более тусклой тональности. Однако фигура святителя стройных пропорций в крестчатой ковроподобной фелони и епитрахили, украшенной жемчужной обнизью, цветы крина на поземе, как и в иконе Космы и Демьяна из с. Яблоницы Руссая (Санок, Музей народного зодчества), придают иконе декоративную нарядность. Композиции житийных сцен почти аналогичны иконе из Горлиц, только несколько иначе расположены. Близка и икона Николы из с. Довге конца XV века в Историческом музее в Санок, очевидно, из той же мастерской⁴².

³⁹ І. Свенціцький-Святицький. Ікони Галицької України XV—XVI ст. Львів, 1924.

⁴⁰ Я. И. Нановський. Львівський державний музей українського мистецтва. Київ, 1963, табл. 4.

⁴¹ І. Свенціцький-Святицький. Указ. соч., илл. 39.

⁴² См. также: R. Grządziela. Twórczość malarza ikon z Żohatyna. — «Folia historiae artium», т. X. Kraków, 1974, стр. 51—81, 1—35. Автор, исследуя группу икон, главным образом, в музеях Санок — Историческом и Народного зодчества, с условно определяемым мастером двух икон из Жогатына второй половины XV века, соотносит шесть икон из разных других местностей и две иконы из его же мастерской. Автор считает, что мастер икон из Жогатына находится под влиянием мастера икон из Ванивки и Здвигеня. На наш взгляд, мастер икон из Ванивки является ведущим. С его мастерской связаны ряд художников, в том числе и художник икон из Жогатына. Благодаря публикации Р. Гжондзели круг интересующих нас произведений значительно расширяется. Ниже даем перечень икон, относящихся к кругу мастера



«Федор и Димитрий». XV—XVI века. Икона из с. Богуца. Львовский музей

Судя по некоторым приемам решения ликов и архитектурных фонов, а также по иконографическим схемам, к традициям мастера икон из Ванивки и Здвуженя, а также мастера упомянутых икон Николы, примыкает и круг народных художников XV—XVI веков, где выделяется мастер иконы «Рождество Богородицы» (стр. 287) из с. Нова Весь⁴³ в районе Нового Санча, хотя последняя икона написана в совершенно ином плане и цветовом строе с сопоставлением густой зелени и яркой киновари, как доми-

из Жогатына: «Богоматерь» с младенцем с похвалой, из с. Жогатын, «Параскева в житии», из с. Жогатын*, «Нерукотворный Спас» из с. Крамина (все три — Санок, Музей народного зодчества, инв. №№ 3164, 1357, 673); «Никола в житии» из с. Довге (Новосильцы), «Богоматерь» с младенцем из с. Довге (Новосильцы) (эти две — Санок, Исторический музей, инв. №№ 977, 944); «Нерукотворный Спас», «Никола в житии» (эти две — Краков, Национальный музей, инв. №№ 71, 192); «Никола в житии» из Горлиц (Львовский музей украинского искусства, инв. № 111, 2527). Кроме того, автор связывает с кругом этого мастера две иконы: «Крещение господ» (запись XIX века) со сценами из жития Николы, из с. Жогатын*, «Косма и Демьян в житии» из с. Яблонца Руска (эти две — Санок, Музей народного зодчества, инв. № 493).

Звездочкой отмечены произведения, не упомянутые в нашей статье.

⁴³ В. І. С в е н ц і ц ь к а. Живопис XIV—XVI ст., стр 296, илл. 160.

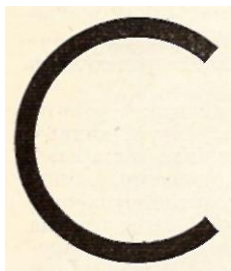
нирующих цветов. С этой иконой по характеру исполнения сближается и икона Николы на терракотовом фоне с житийными клеймами с двух сторон средника (из района Самбора). Обе иконы отличаются подчеркнутой графической разделкой ликов; им присущи ярко выраженные черты народного творчества. Близок к этой группе икон и мастер икон «Федор и Димитрий» (стр. 289) и «Нерукотворного Спаса» из с. Богуша. Здесь графический элемент белильных движек из конструктивного, моделирующего форму, возведенный в орнаментально-декоративную систему,— получил большое развитие.

Однако пока это только отдельные наблюдения. Следует продолжить изучение этих памятников, ставших звеньями определенного процесса, и найти в них отражение взаимосвязей отдельных мастеров между собой, определить их отношение к наследию Киевской Руси, пути и характер их связей с творчеством современных им мастеров славянских народов Балканского юга, России, а также Запада.

Украинским художникам приходилось создавать свои произведения в весьма сложных исторических условиях. Однако, так или иначе, они, соприкасаясь с искусством иной художественной среды и разных национальных школ, создавали яркое, своеобразное и самобытное искусство.

ОБ ОДНОЙ ГРУППЕ НОВГОРОДСКИХ ИЗДЕЛИЙ КОНЦА XV И XVI ВЕКА

Г. Н. БОЧАРОВ, Н. П. ГОРИНА



РЕДИ многочисленных серебряных изделий XVI века, хранящихся в новгородском и московских собраниях, имеется довольно большая группа по преимуществу сканных, украшенных эмалью вещей со сходной орнаментикой и техникой исполнения, выделяющихся особой декоративностью.

Наличие среди них датированных памятников, созданных по заказу архиепископов для крупнейших новгородских церквей или монастырей, позволяет полагать, что в большинстве своем эти произведения были сделаны в новгородской владычной мастерской серебряного дела. Задача данной статьи — рассмотреть два периода деятельности этой мастерской, а также попытаться выяснить взаимоотношения новгородских и московских ювелиров, имея в виду конкретные памятники XV—XVI веков.

В 1533 году по заказу новгородского архиепископа Макария было написано и обложено драгоценным окладом Евангелие (*стр.* 293), специально предназначенное для вклада в Пафнутиев-Боровский монастырь — где некогда сам Макарий принял монашеский постриг². Оклад Евангелия был исполнен с необычным для Новгорода вели-

¹ ГИМ, № 3878; размер 40 × 28 см.

² Даты изготовления этого Евангелия, согласно выходной надписи, определяются от 1532 до 1533 года: «Воззри въ лѣтописецъ сѣи. Изволеніемъ безначалнаго ꙗ́а ба вседержителя и благоволеніемъ единачадаго его сѣа ꙗ́а ба и Спаса нашего Иисуса Христа. И поспѣшеніемъ святаго и животворящаго Духа. Свьѣршился сѣе святое евангеліе тетро въ христіолюбивое царство русскаго царя и государя великаго князя Васи́ліа Ивановича всея Руси самодержца въ тридесѣтное лѣто царства его. И при его Богомъ дарованныхъ дѣтехъ благочестивыхъ князехъ Иванѣ и Георгіи еще младымъ зѣло сущемъ отъ рождества ихъ. Богомъ дарованному его первому сыну благовѣрному и благочестивому князю Ивану двоелѣтну сушу. Второму же его возлюбленному сыну благочестивому князю Георгію зѣло младу сушу трею ѡцѣ токмо. И при ихъ отцѣ свѣтѣшемъ Данилѣ митрополитѣ всея Руси впервые надесѣть лѣто свѣтительства его. Писано бысть сѣе святое евангеліе въ великомъ Новѣ градѣ повѣленіемъ ꙗ́щеннаго архіепископа великаго Новаграда и Пѣскова владыки Мака́рія въ седмое лѣто паствырства его. И свѣршено бысть въ конецъ лета 3МѠ мѣсяца генваря АІ день. Напамять преподобнаго и богоноснаго отца нашего Феодосіа начялника общемоу житію. И вдано бысть сѣе святое евангеліе тетро въ дом Божіа Матере и въ церковь на престоль-святые ѡца честнаго и славнаго еа рождества вообщій монастырь преподобнаго и богоноснаго отца нашего Пафнутіа чудотворца. Въ христіолюбивое царство русскаго царя и государя нашего великаго князя Ивана Васи́льевича всея Руси самодержца въ первое лѣто царства его въ четвертое

колепием и пышностью. Техника и все приемы мастерства, известные ювелирам, были широко применены ими при его создании: скань, эмаль, литье, чеканка, гравировка, драгоценные камни, жемчужная обнизь. В углах оклада, под небольшими килевидными многолопастными арками и витыми колонками также имеются накладные литые рельефные фигурки евангелистов, восседающих на креслах-табуретах довольно сложной конструкции. Все дробницы, как и все закраины оклада, обнизаны жемчугом, украшены синей, темно-синей, почти черной, зеленой эмалью и драгоценными камнями в гладких и простых кастах. Причем два наиболее крупных камня также обнизаны жемчугом. Все это служит декоративному единству оклада. Правда, евангелисты в правой части несколько сдвинуты к центру, что сразу же вносит асимметрию в систему размещения дробниц, и переплет книги кажется более распластанным. Оклад приобретает определенную индивидуальность и еще большую декоративность. Однако этот же прием нарушает гармонию и пропорции произведения, как

же лѣто рожества его. И при его христоролюбивой матери великой княгинѣ Еленѣ. И при святѣйшемъ отцѣ Данилѣ митрополитѣ всея Русіи. Вдано же бысть сіе святое евангеліе церкви Божіа Матере прѣннымъ архіепископомъ великаго Нова града и Пьскова владыкою Макаріемъ постриженникомъ того же честнаго Пафнотіева монастыря на память своей души и по своихъ родителейхъ въ вѣчной помянокъ.

Приведём ещё один отрывок из этой интересной записи, касающейся организации работы мастеров: «Аще ли кто восхоцетъ увѣдати о семъ святѣмъ евангеліи безцѣнномъ бисерѣ, колициѣ и цѣнѣи подлежащѣ по человекскому обычаю наипаче же за труды воспріемшихъ и сіа вамъ извѣстно скажемъ, да незабвенно будетъ приходящихъ ради лѣтъ: доброписцу чернописному, спрѣчь книжному, вдано двѣ тысячи сребреницъ противу трудовъ его въ московское число, живописцу иконному четьреста сребреницъ златописцу же заставочному писцу и статѣйному писцу тысяща сребреницъ и четьреста въ московское число. Злата же пошло на заставици и на статици и на прописи и на тетрование и на точки и на запятые и на скань евангелѣскую дску осьмьдесятъ златницъ угорскихъ, а всякой златой по полтинѣ и того осмь тысящъ сребреницъ. Сребра же чистой плавѣ на всю евангелѣскую дѣску и съ сканью двенадесать гривенокъ, а всякая гривенка по полдуретрѣя рубля згривною, итого шесть тысящъ сребреницъ и двѣстѣ и четьредесать сребреницъ. Вархать же на евангеліи в четьриста сребреницъ, заставки же евангелѣскіа и подковы шестьсотъ сребреницъ; златокузньцемъ же и среброкузньцемъ и сканному мастеру тысяща сребреницъ и четьреста сребреницъ московскимъ же числомъ И всего того злата и сребра считается подь едино число равенствомъ двѣстѣ тысящъ сребреницъ въ тысящу же гривенъ и дванадесать гривенъ московскимъ же числомъ сбирается сто рублей и дванадесать гривенъ московскихъ, опрочъ женчуговъ и яхонтовъ и прочихъ каменіи». Цитируется по статье: В. Т. Георгіевскій. Евангеліе 1532 года архіепископа Новгородскаго Макарія, хранящееся в Пафнутіевскомъ Боровскомъ монастыре. — «Светильникъ». М., 1915, № 1, стр. 11—13.

Итак, для точного установления даты имеется ряд конкретных указаний, подлежащих проверке. Начнем с самого простого, с приведенной даты: январь 7041 года — 1533 год. Седьмое лето пастырства Макария также приходится на 1533 год, поскольку новгородский владычный стол он занял в 1526 году («Новгородские летописи». СПб., 1879, стр. 66). Десятое лето святительства Даниила митрополита, возведенного на митрополию в феврале 1523 года, также придется на 1533 год (см. «ПСРЛ», т. XIII. Патриаршая или Никоновская летопись. М., 1965, стр. 43). Будущий царь Иван Васильевич — князь Иван родился 25 августа 1530 года («ПСРЛ», т. XIII, стр. 48) и, следовательно, в августе 1532 года ему было 2 года, а князя Георгия, родившегося в октябре 1533 года («ПСРЛ», т. XIII, стр. 66) еще не было на свете. Значит, летописец, правильно определив возраст князя Георгия — 3 месяца (ноябрь, декабрь, январь), округленно назвал возраст Ивана — 2 года, хотя в действительности в январе ему было 2 года и 5 месяцев.

Хотя Василий Иванович взшел на Московский стол «после отца своего» осенью 1505 года («ПСРЛ», т. XIII, стр. 1), титул Великого князя он носил с 14 апреля 1502, когда был объявлен официальным соправителем. (С. М. К а ш т а н о в. Социально-политическая история России конца XV — первой половины XVI веков. М., 1967, стр. 180—181). Следовательно, тридцатое лето царства его приходится на начало 1533 года. Он же «преставися утром» в четверг 4 декабря 1533 года, а «быв на государстве в Великом княжении 28 лет, а от рождения 50» («ПСРЛ», т. XIII, стр. 76—77).

Автор выходной записи, будучи современником описываемых событий, не только точно перечислил их, но и, хорошо ориентируясь в вопросах политической истории, точно определил даты действительного «царства» и княжения номинального, от момента присвоения титула Великого князя. Кажущиеся ошибки в возрасте малолетних князей по существу своему не только ошибки в расчетах, сколь дань обычной традиции, когда возраст грудных детей определяется месяцами, а возраст более старших — годами. Итак, общая дата окончательного «построения Евангелия» — январь 1533 года.



Оклад Евангелия Пафнутиева-Боровского монастыря. 1533 год. Серебро, золочение, скань, эмаль, литье. ГИМ

и смещение от края внутрь двух декоративных пластин-застежек книги, жемчужная обнизь которых начинается путаться с обнизью дробниц с евангелистами.

Цвет эмалей на застежках книги (на темно-синем эмалевом фоне застежек отчетливо читаются слова: «Архиеписп Мокарие»), находящий аналогии в эмалевых фонах других дробниц, несколько смягчает этот эффект распластанности, сдвинутой, жилой асимметричности верхней доски переплета Евангелия.

Главная, ведущая роль в системе объединения всех элементов этого произведения принадлежит скани. Сканный орнамент в виде крупных, равномерно чередующихся «сердец» на затканном мелкими кружочками фоне покрывает всю поверхность оклада. На кружеве скани особенно эффектно смотрятся несколько массивные наугольные дробницы с четырьмя евангелистами, литой средник с «Распятием» и фигурами предстоящих в рост и дробницы с херувимами и архангелами.

В целом мастера сумели создать глубоко индивидуальное, торжественно декоративное, пышное, яркое драгоценное изделие, рассчитанное на специальный вклад и по общей схеме узорочья отличающееся от других известных нам произведений XVI века¹.

Ближайшей аналогией окладу 1533 года является оклад Евангелия из Юрьева монастыря (ныне в Новгородском музее, *стр.* 295)⁴. Правда, драгоценный переплет Юрьевского Евангелия имеет более совершенные пропорции, он уже и выше. При той же схеме оформления верхней крышки книги (евангелисты по углам, архангелы и херувимы по бокам средника) его дробницы komponуются более четко и ясно. Все они сдвинуты к краям оклада, что вносит большую упорядоченность в систему его декора, а сама скань, густая и насыщенная, в виде тех же сердцевидных узоров, гораздо четче и ярче оттеняет дробницы. Все закраины оклада обрамлены тонкой сканной веревочкой, а не пышной жемчужной обнизью, как в произведении 1533 года. Отсутствие драгоценных камней упрощает и проясняет композицию этого переплета, геометрическую четкость его построения.

Сочетая столь различные техники, как литье с последующей прочеканкой (пластины с херувимами и архангелами, средник и наугольники), желто-зеленую мастику⁶, скань и эмаль⁷, мастера сумели создать изящное гармоничное произведение, построенное на контрастах, с четкой и ясной композицией. Густо насыщенное кружево скани контрастно выявляет на фоне белого листового серебра позолоченные

¹ Московские оклады XIV—XV веков позволяют увидеть как бы две тенденции оформления книжных многоукрашенных переплетов: с большим количеством накладных литых и чеканных рельефных фигур на всей поверхности лицевой доски (оклад Евангелия Федора Кошки 1392 года и близкие ему оклады Евангелий из Николо-Песношского монастыря конца XV века и Ивана Грозного середины XVI века и др.); с ярко выраженным средником и наугольными пластинами с евангелистами (оклад Евангелия Симеона Гордого 1344 года или оклад Евангелия из Троице-Сергиевой лавры начала XV века). Новгородские оклады первой половины XVI века занимают как бы промежуточное положение. Литые рельефные накладные фигуры, кроме средника и наугольных дробниц, занимают в них весьма скромное место, а ко второй половине XVI века исчезают вообще. Драгоценные книжные переплеты второй половины XVI века обретают классическую для Новгорода схему декорации: в центре — массивный литой средник со сценой «Распятия», а по углам — дробницы с евангелистами, фон же, как правило, оформляется сканным орнаментом (см. А. В. Рындина. Оклад Евангелия Симеона Ивановича Гордого. — «Древнерусское искусство. Рукописная книга». М., 1972; В. П. Уцко. Оклад Евангелия Федора Кошки. — «Музей примене уметности», зб. 16—17. Београд, 1970—1973).

⁴ НГМ, инв. № 1181. В Новгородский музей поступило из Новгородского губернского музея, в последний попало из новгородского Юрьева монастыря.

⁵ Размер 34 x 21,5 см. Задняя крышка оклада и корешок украшены серебряными позолоченными накладками. В центре помещается средник с изображением «Благовещения» и наугольники с растительным орнаментом. По стилю изображений и орнаментики задняя крышка и корешок могут быть датированы концом XVIII века.

⁶ Остатки светлой, желто-зеленой мастики местами отчетливо видны на фоне средника. Ею украшены ромбовидные ячейки, декорирующие так называемую иерусалимскую стену.

⁷ Эмаль, частично сохранившаяся на кресте средника (белая), а также украшающая резьбу по фону дробниц с евангелистами (светло-зеленая), возможно, относится к более позднему времени.



Оклад Евангелия Юрьевского монастыря. 30-е годы XVI века. Серебро, золочение, скань, литье. НГМ

фигурки херувимов и архангелов и несколько массивные дробницы с многолопастными килевидными арками, под которыми разместились сидящие евангелисты.

Внимательное рассмотрение средников двух окладов, а также архангелов, херувимов и евангелистов, особенно тех, что расположены сверху и снизу в левой части юрьевского оклада, позволяет заметить их удивительное сходство. Очевидно, что мастер для тех и других изображений распятого Христа, предстоящих, херувимов, архангелов и евангелистов пользовался одними и теми же литейными формами. В пользу идентичности фигурок свидетельствуют и их размеры⁸. В работе над ними принимали участие, несомненно, одни и те же мастера. Они создали роскошное, декоративно насыщенное изделие, специально рассчитанное на вклад в Пафнутиев-Боровский монастырь, и более скромное, предназначенное для собственных нужд.

Те же литые накладные серебряные, позолоченные фигурки Христа, предстоящих, евангелистов украшают оклад и такого известного памятника, как Евангелие митрополита Симона 1499 г.⁹ В отличие от двух рассмотренных произведений в нем килевидная многолопастная арка средника с витыми колоннами, под которой размещена сцена «Распятия», значительно уже, а фигурки поставлены «теснее» друг к другу. Такая сближенность накладных изображений объясняется не только иными пропорциями и размером переплета, но и особой ролью здесь сканного орнамента. Сканное узорочье Симоновского Евангелия — не фон для литых фигурок и не главенствующий элемент, объединяющий различные части декора в общую систему. Вырывающиеся из колечка, словно из устья вазы буйные, густые переплетения сканых, слегка геометризованных трав¹⁰ заполняют свободное пространство верхней доски книги между «средником» и «наугольниками» с евангелистами. Играя самостоятельную роль, скань как бы обрамляет «средник», превращаясь в своеобразную его оправу.

Выявляя таким образом средник, словно драгоценный камень, не менее драгоценной оправой, мастера подчеркивают смысловой центр всей композиции — «Распятие». Оно также выделено своего рода рамой, углы которой четко обозначены «накладками» с изображениями евангелистов. Все фигурки, составляющие композицию «Распятия», к тому же хорошо читаются на зеленом фоне эмали. На кресте, залитом синей эмалью, помещено чуть вытянутое, изогнутое тело Христа, как бы повисшее на руках, с фронтально расположенными, пробитыми гвоздями ладонями, чуть согнутыми в коленях прямыми ногами с широко расходящимися ступнями. Голова с раздвоенными на прямой пробор волосами и как бы уходящей за плечи своеобразной прядью-косичкой бессильно склоняется на правую сторону груди. Эта деталь, как и определенная схема гравировки, условно изображающей мускулатуру груди и живота, и характер складок набедренной повязки, придают своеобразие этой фигурке.

Иоанн Предтеча изображен в профиль, в движении; он делает шаг по направлению к кресту, простирая к нему руки в молитвенном и горестном жесте. Фигурка его изящно вытянутых пропорций дополнительно прочеканена и проработана резцом. Складки одеяний, особенно конец плаща, переброшенный через руки и свисающий перед грудью, «клубится» экспрессивными складками.

⁸ Фигура Христа 9 см (от кончика ног до верхней точки головы), 8 см (размах рук). Фигурка Богоматери — 8 см (от кончика ног до верха нимба), Иоанна — 8 см (от кончика ног до верха нимба), херувимы 5,2 x 5 см, евангелисты — 4,7 см.

⁹ М. М. Постников а-Лосева. Прикладное искусство XVI—XVII вв.—«История русского искусства», т. IV. М., 1959, стр. 516; Н. Е. Мнев а. Искусство Московской Руси. Втор. полов. XV—XVII вв. М., 1965, стр. 81; Т. Гольдберг, Ф. Мишук ов, Н. Платонова, М. Постников а-Лосева. Русское золотое и серебряное дело. М., 1967, стр. 38; М. Постников а-Лосева. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера. М., 1974, стр. 116, Л. Писарская, Н. Платонова, Б. Ульянова. Русские эмали XI—XIX вв. М., 1974, стр. 22.

¹⁰ Основной мотив сканного узора выложен из гладкой сплюсненной-проволоки, а различные побеги, петельки и завитки из скрученной в веревочку.

Богоматерь представлена в трехчетвертном повороте, в статичной позе, зрительно замыкающей движение, намеченное шагом Предтечи и изгибом тела распятого Христа. Лишь жест ее руки, обращенной к Христу, переводит взгляд зрителя к смысловому центру композиции.

Орнаментированные спиралевидным, геометрически-растительным узором, многолопастные килевидные арки средника и наугольников, поддерживаемые сканновитыми колоннами, обрамляют каждую из композиций, придают им замкнуто самостоятельный характер. Резная надпись вязью, сообщающая о времени изготовления оклада, расположена на узких серебряных пластинах, проходящих под и между дробницами с евангелистами вверху и под средником и между наугольниками внизу.

Говоря о сходстве литых накладных фигур, особенно в сцене «Распятие» на всех трех окладах (несмотря на последующую, довольно тщательно прочеканку, разгравировку и даже подрезку самих фигур, размеры Христа, Предтечи и некоторых евангелистов почти совпадают) стоит отметить несколько особых, индивидуализированный характер их пластики. Пластика этих фигур отличается повышенной силуэтно-костью, красотой формы, наметившимся движением, рельефом, довольно высоким, хотя и не отделяющимся от плоскости. Здесь нельзя не заметить определенного воздействия поздне-романского и готического искусства. Следы такого воздействия сказываются в изгибе тела распятого Христа, склонившего голову вправо, в позах предстоящих, в характере складок одеяний¹¹ и в контрасте обработки их лиц и волос.

Лицо, как правило, моделируется очень тщательно — четко выявляются нос, рот, брови, уши, открытые поверхности — щеки, лоб — обрабатываются почти до зеркального блеска, резко контрастируя с живой фактурой волос и одеяний. Волосы обычно передаются либо пучками-пряжами, либо завитками, приближаясь к «естественно натуральному» виду¹².

Эта особая характерность литых накладных фигур и безусловная принадлежность окладов Евангелий из Пафнугиев-Боровского и Юрьева монастырей культуре Новгорода позволяет отнести к работе новгородских мастеров и все литые накладные изображения, украшающие переплёт Евангелия 1499 года митрополита Симона. Однако, как уже отмечалось, в узорочье переплэта этой **КНИГИ** важная роль отводится орнаменту. Помимо сканных, оклад украшают и чеканные спиралевидные узоры на арках средника и наугольников. Мотив растительно-геометризованных спиралей, зародившись на Востоке, получил затем, в средневековье широкое распространение в сопредельных странах — России, на Балканах, Кавказе и др.¹³ В XV — XVI ве-

¹¹ Довольно сильный, и даже чуть нарочитый изгиб тело Христа обретает в тосканских «Распятиях» XIII века (см., например, «Распятие» Джунта Пизано. — O. S i g e n. Toskanische Maler im XIII Jahrhundert. Berlin, 1922 г., табл. 44). О. Сирен находит в этом «Распятии» черты воздействия готического искусства. В. Н. Лазарев усматривает в итальянском искусстве XIII века сильное византизирующее влияние, которое наслонилось и перекрыло романские основы этого искусства. (В. Н. Л а з а р е в. Происхождение итальянского Возрождения, т. I. М., 1956, стр. 102—103). В европейских готических «Распятиях» северо-германского круга XIV—XV веков изогнутость тела Христа является почти постоянным приемом художественной выразительности (см. «Сes-ke umeni Goticke 1350^—1420 гг.» Praha, 1970, табл. 81, 94, 102, «Распятия» 1380, около 1350, около 1355 годов. На двух последних предстоящие восходят к тому же типу, что и литые фигурки Богоматери и Иоанна Предтечи. Особенно характерен мотив перекинутого через руки конца плаща, свисающего перед грудью).

¹² См. E. G r i m m e. Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter. Köln, 1957, Taf. 24, 31, 37, 38, 41, 43. Многочисленные реликварии, дарохранительницы и алтари, украшенные различными скульптурными изображениями, отмечены теми же чертами перехода от статики к легкому движению, а принципы контрастов моделировки прослеживаются особенно наглядно.

¹³ А. А. Яковсон, относя этот орнамент к восточному, посвящает его эволюции на московской почве значительную часть своей статьи. См. А. Л. Я к о б с о н. Художественные связи Московской Руси с Закавказьем и Ближним Востоком в XVIв. — («Древности Московского Кремля»/ М., 1971, стр. 235 и далее.

как он хорошо известен в Москве¹⁴. Встречается также и в Новгороде, в частности в декоре окладов софийских праздничных икон¹⁵.

Скани в виде «двух легких, длинных, изогнутых растительных завитков, поднимающихся из охватывающего их колечка, как из устья вазы»¹⁶, встречается на некоторых памятниках XV века, которые в той или иной степени могут быть связаны с Новгородом¹⁷. Однако наибольшее развитие и распространение этот мотив получил в Москве. Тем не менее рисунок скани на окладе Симоновского Евангелия ближе к сканному узору новгородских произведений (в нем встречаются характерные сердцевидные завитки), что позволяет предполагать здесь работу не только новгородского ювелира, но и новгородского сканщика¹⁸. К тому же вся скань представляется довольно единой как по характеру выражения, так и по технике. И если целиком приписать оклад работе новгородских серебряников может быть и нельзя, то их ведущая роль в создании этого интересного художественного произведения несомненна. Вероятно, это были те мастера, что попали в Москву после так называемого «мирного завоевания» Новгорода Иваном III в 1471—1478 годах¹⁹.

Украшая различные произведения ювелирного искусства накладными серебряными фигурками, они либо специально отливали их в имеющихся формах, либо, что более вероятно, использовали заранее изготовленные образцы. Малочисленность подобных изделий на московской почве свидетельствует в пользу второго предположения. Идентичность же многих накладных фигурок («Распятия» и евангелистов) на всех трех окладах говорит о том, что отливались они в одних и тех же формах, изготовленных в Новгороде где-то в 30-х—60-х годах XV столетия. Этот период как раз и был отмечен наибольшим воздействием готического искусства, что и объясняет некоторый «готицизм» накладок²⁰.

Можно проследить определенную эволюцию в самой схеме развития декора всех трех памятников от более простого к более сложному, путем использования дополнительных дробниц с литыми фигурками. При таком рассмотрении оклад Евангелия из Юрьева монастыря явно предшествует окладу Евангелия из Пафнутиев-Боровского монастыря. Последний есть лишь более усложненный вариант предыдущего. Поэтому дата оклада Юрьевского Евангелия не должна выходить за пределы 1530—1532 годов.

К работе мастеров, создавших эти два оклада, можно отнести и напрестольный крест 1533 года (*сmp.* 299)²¹, обнизанный жемчугом и украшенный драгоценными камнями в системе, близкой к системе расположения камней на окладе Пафнутиев-Боровского монастыря.

Камни-кабошоны в довольно высоких кастах-гнездах, легко очерчивающих их контур, разбросаны по всей поверхности креста в свободной асимметрии. Их назначение — расставить цветовые акценты, усилить яркость и блеск позолоты, в контрастном сопоставлении подчеркнуть красоту ажурной паутины скани. Сканый орнамент на лицевой стороне креста состоит из тех же сердцевидных завитков гладкой про-

¹⁴ А. А. Якобсон. Указ. соч.

¹⁵ В. В. Филатов. Иконостас новгородского Софийского собора.— «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода». М., 1968, стр. 81—82.

¹⁶ М. М. Постников и Лосева, Т. Н. Протасьева. Лицевое Евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV в.— «Древнерусское искусство. XV—начало XVI века». М., 1963, стр. 161 и сноска 43.

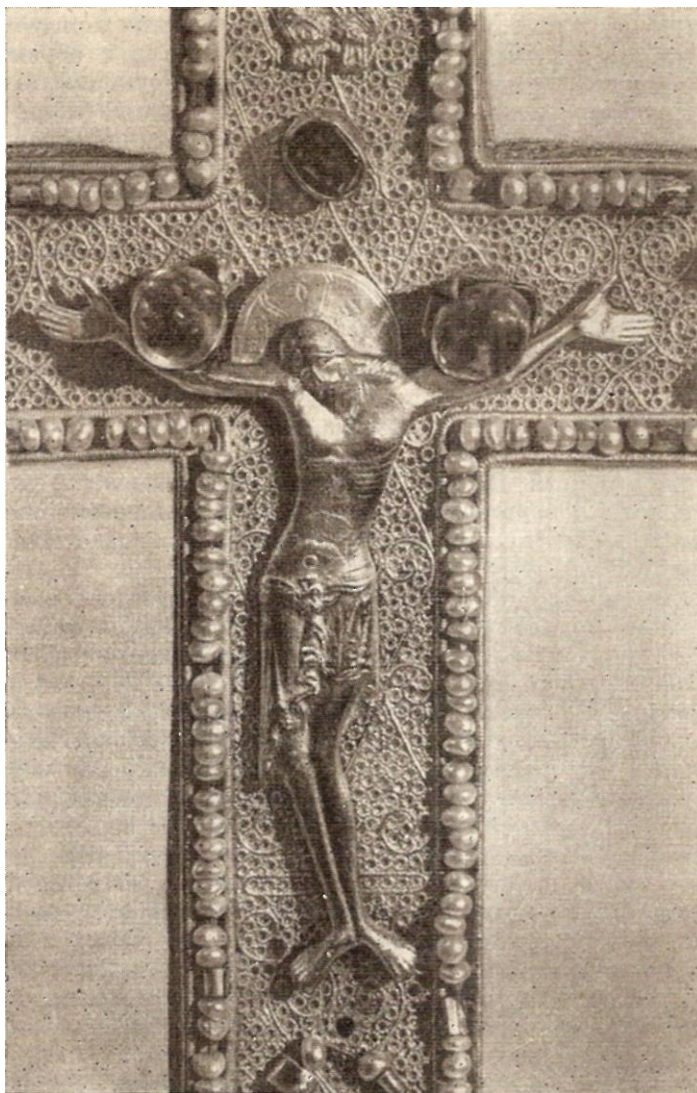
¹⁷ Там же.

¹⁸ Весьма характерным является тот факт, что новгородский мастер принимал участие и в украшении собственно рукописи. См. Г. В. П о и о в. Орнаментация рукописи 1499 года из Московского Успенского собора.— «Древнерусское искусство. Рукописная книга». М., 1972, стр. 239—243.

¹⁹ «Новгородские летописи». СПб., 1879, стр. 53—57.

²⁰ В. Н. Л а з а р е в. Искусство средневековой Руси и Запад (XI—XV вв.). М., 1970; Г. Н. Б о ч а р о в. Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1969, стр. 49—51.

²¹ НГМ, № 1237; размер 46 х 19.



Крест. 1533 год. Фрагмент. Серебро, золочение, скань. НГМ

волокни на фоне кружочков-колец крученой. В нижней части его сканное узорочье несколько меняется, а сердцевидные завитки значительно усложняются. Передко один сердцевидный завиток обрамляется двумя усиками, либо вписывается в другой усложненный сердцевидный завиток. Сюда же включается весьма своеобразная розетта, рисунок которой как бы образует крест, составленный из четырех сердцеобразных завитков. Литая накладная, обильно позолоченная фигура распятого Христа (средокрестие) идентична аналогичным фигурам рассмотренных окладов, т. е. имеет те же формы и тот же размер (9 x 8 см). Но, в отличие от прочеканенных и разгравированных «Распятый» описанных переплетов, эта фигурка после извлечения из литейной формы подверглась лишь обработке резцом и потому выглядит более «обобщенной» и «стертой», чему в немалой степени способствует и обильная позолота.

Помимо фигуры распятого Христа в концах перекрестия помещены две пластины с обычными хризмами IC, XC на фоне темно-синей эмали в обрамлении зеленой. В нижнем поперечнике изделия на таких же пластинах, украшенных темно-синей и и зеленой эмалью, расположена надпись NI KA, а в верхней «царь славы». Помимо жемчужной обниси закраины креста украшены ложносканной веревочкой.

Оборотная сторона изделия обложена басмой, имитирующей сканный орнамент из тех же сердцевидных завитков на фоне мелких витых колечек. На всех перекрестиях, на пластинах с темно-синей в обрамлении зеленой эмали размещены надписи о мощах святых. А на нижней части креста на такой же пластине запись о его создании: «Лета 7042 [1533] содеян бысть сей животворящий крест в дом спасов и великого чудотворца Варлаама. При благоверном и христоробивом великом князе Василии Ивановиче всея Руси и при детях благоверных князях и при святейшем архиепископе великого Новгорода и Пскова владыце Макарии и при игумене Феодосии грешном и... хутынню»²².

Помимо юрьевского и боровского окладов, а также хутынского креста, трех памятников новгородского искусства 30-х годов XVI века, в эту группу входят еще два произведения — серебряный напестольный крест, украшенный сканью, драгоценными камнями и литой фигуркой распятого Христа, размещенной в средокрестии, и серебряно-позолоченная сканная оправа испанского образца Иакова Компостельского²³.

Восьмиугольная оправа с жемчужинами на углах украшена своеобразными сердцевидными завитками гладкой проволоки, размещенными на фоне мелких кружочков крученой. На квадратном оглавии со скошенными углами выгравировано изображение «Спаса Нерукотворного».

Крест²⁴, вероятно, того же времени, также обнизан по краю жемчугом и усыпан драгоценными камнями. Рисунок скани обнаруживает большое сходство со сканью-упомянутых окладов и со сканным узором предыдущего креста — это те же сердцевидные, порою усложненные и S-образные завитки гладкой проволоки на фоне мелких сканных колечек крученой проволоки. Как и в первом кресте, сканный орнамент нижней части и боковых сторон изделия насыщен узорами различных розетт: одиннадцатилепестковых и четырнадцатилепестковых, помещенных в двойной круг. Причем, пространство между двумя кругами заполняется теми же мелкими витыми колечками. Встречаются розетты, рисунок которых составляет крест, либо простой, либо составленный из четырех сердцевидных завитков, точно такой же, как на кресте Варлаама Хутынского. Наконец, здесь же, на лицевой части креста, внизу, помещены усложненные сердцевидные завитки, словно бы вписанные один в другой, близкие к узорочью нижней части предыдущего изделия.

Но самое разительное сходство эти розетты и усложненные сердцевидные завитки обнаруживают с узорочьем скани Мстислава Евангелия, оклад которого полностью обновлен в Новгороде в 1551 году. Здесь прежде всего следует отметить одиннадцатилепестковые розетты, вписанные в двойной круг, пространство между которыми заполнено мельчайшими колечками. На обоих памятниках они совершенно одинаковые. Розетка с вписанным крестом, украшающая хутынский крест, также близка аналогичному узору оклада Мстислава Евангелия. Сходство с узорочьем этого

²² Поскольку в надписи креста упомянут Василий Иванович, умерший в декабре 1533 года, то, следовательно, крест был сделан несколько ранее, в период с сентября по декабрь 1533 года.

²³ НГМ, инв. № 632; размер 8,5 x 8,5. См. В. П. Даркевич. Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе. М., 1966, стр. 49. Мы ранее относили оправу образца к концу XV века (см. Г. Н. Бочаров. Торевтика Великого Новгорода XII — XV вв. — «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода». М., 1968, стр. 300—301). Т. В. Николаева датировала эту оправу первой половиной XVI века (см. В. П. Даркевич. Указ. соч., стр. 49). Сходство оправы с крестом Варлаама Хутынского позволяет ввести ее в круг изделий, выполненных в 30-е годы XVI века.

²⁴ НГМ, инв. № 810; размер 35 x 17,5.

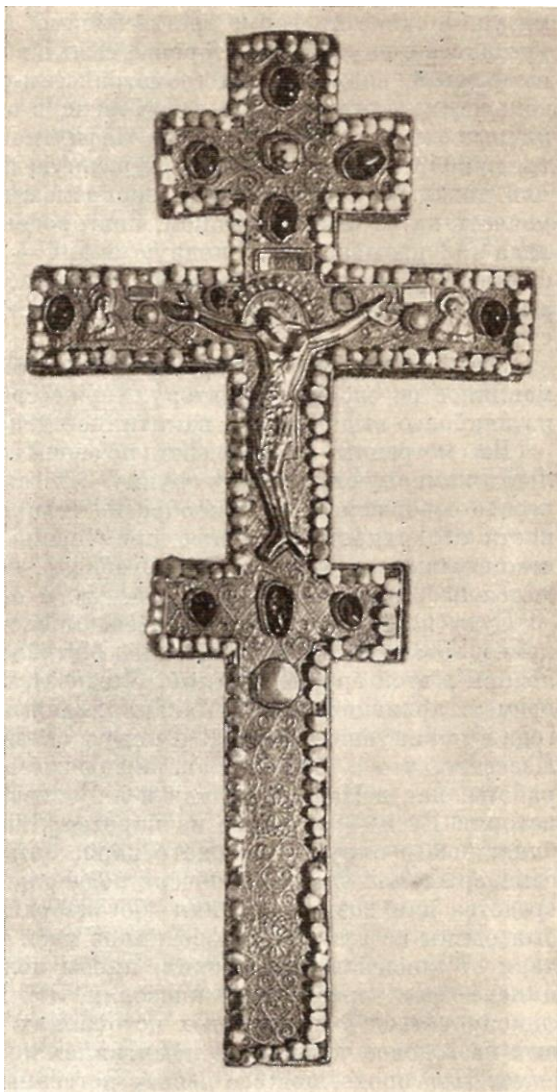
оклада обнаруживает и система расположения камней. Как и на окладе камни-кабошоны в кастах, обрамленные характерной для Новгорода XVI века змейкообразной сканной веревочкой, располагаются в системе своеобразного ромба — четыре по углам и один в центре (верхнее перекрестие), либо неполного ромба (нижнее перекрестие). Несомненное стилистическое единство этих памятников, чистота и тонкость самой работы позволяют предполагать и единство их исполнения в одной мастерской. Правда, в отличие от ритма скани оклада Мстислава Евангелия, беспкойного и усложненного за счет введения побочных мотивов, сканный узор крестов скромнее, суше, но ведь и назначение и ценность этих предметов разные.

Оклад Мстислава Евангелия — выдающийся памятник новгородского прикладного искусства. В нем как бы достигнут предел драгоценного, необычайно насыщенного узорочья на роскошном переплете книги. Развивая схему украшения окладов с выделенным средником и наугольниками, мастера эмальерными дробницами, жемчужной обнизью и драгоценными камнями выявляют не только средник и наугольники, но и подчеркивают все его геометрические центры и оси.

В этом окладе бережно использованы древние дробницы с перегородчатой эмалью XII века. Насыщенные цветом (трезвучие красного, зеленого, синего), они, как и драгоценные камни, не только вносят яркие акценты в узорочье оклада, но и, объединяясь с самоцветами по колориту, образуют своего рода двойную цветовую «гирлянду», окружающую средник. Дабы не нарушить

эту гармоничную по цвету гамму, мастера XVI века, создавшие несколько вычурной формы средник, украсили резные фигуры херувима, серафима, двух архангелов в рост и полуфигуры апостолов в медальонах эмалью сине-зеленого и темно-синего цветов, дабы «поддержать» общий «колорит» оклада. Во всем этом чувствуется желание хотя бы частично передать сходство с древней перегородчатой эмалью.

Сканный орнамент служит не только фоном, он объединяет также все элементы декора в общую систему. Геометризованные сердцевидные завитки, как и на всех предыдущих изделиях, сочетаются здесь с растительно-геометрическими формами тех же узоров. Сами сердцевидные клейма, помещенные один в другом, обрамляются поднимающимися из кольца вытянутыми спиральными побегам, как бы образующи-



Крест напрестольный. 30-е годы XVI века. Серебро, золочение, скань, литье. НГМ

ми удлиненное по форме третье клеймо. Мелкие отростки растительного характера, выходящие с внутренней стороны, смягчая геометризм, придают всей скани несколько необычный, сложный вид геометрически-растительного узорочья. Скани становится тоньше, местами ложится в три нити, в отличие от некоторой монотонности сердце-видных клейм скани оклада из Пафнутиев-Боровского монастыря или второго креста, приобретает движение, повышенную игру светотени, сложную ритмику, объединяя довольно статичные и разновременные эмалевые дробницы. Чтобы еще лучше увязать их со сканным фоном, новгородские серебряники вводят в орнаментику оклада так называемую холодную эмаль — цветную мастику, расцветивая ею четыре сканных розетты, окаймляющие средник. Цвет мастики тот же, что и цвет эмалей, а диаметр розетт приближается к диаметру кругов средника с полуфигурами апостолов.

Благодаря всем этим приемам мастерам удалось создать сложное, но весьма гармоничное по своему характеру, торжественно-репрезентативное произведение, один из наиболее выдающихся памятников декоративно-прикладного искусства.

Рассмотренные произведения по своим стилистическим художественным признакам легко komponуются в одну группу. Их отличает повышенная декоративность, техническое совершенство, разнообразие техники, стремление к максимальной заполненности поверхности, широкое применение драгоценных камней, определенное сходство сканного узора. Все они, очевидно, вышли из одной мастерской, в которой трудился небольшой круг мастеров, что и определяет их стилистическое единство.

Судя по Евангелию из Юрьева монастыря, начало работы над ними относится к 30-м годам XVI столетия, оклад Мстиславова Евангелия 1551 года — видимо, последний в этой группе изделий. Следовательно, большинство из них было сделано во времена архиепископства Макария, занимавшего владычный стол в Новгороде с 1526 года и покинувшего его в 1542 году в связи с поставлением в митрополиты всея Руси. Известно, что с именем Макария связываются не только большие художественные работы, как в Новгороде, так и в Москве, но и определенный период политической истории Руси — венчание на царство Ивана IV и деятельность «Избранной рады», ближайшего окружения юного царя. Сам Макарий, будучи убежденным идеологом самодержавной власти, всячески поддерживал начинания царя Ивана, привлекая все средства для возвеличивания «богоизбранной власти» московского самодержца. Он был одним из ярких проповедников идеи преемственности власти московского государя от князей владимирских, якобы получивших символ власти от византийских императоров через князей киевских. Эти идеи, по замыслу Макария, должны были фиксироваться в письменных источниках — летописях, Четьх Минях, рассчитанных на годовое чтение, и в памятниках изобразительного искусства²⁵. С этой целью еще в Новгороде, под его непосредственным наблюдением и руководством начинают составляться Четьи Миней и первая редакция их завершается, судя по софийскому списку Миней, имеющими выходные между 1525—1542 годами²⁶, перед самым отъездом архиепископа в Москву, где эта работа была продолжена, но уже в московском скриптории. Не меньшее значение придавал Макарий и памятникам изобразительного искусства, в частности пышному убранству храмов и палат. Памятники искусства, украшающие интерьеры этих зданий, должны были, по его мысли, соответствовать величию, блеску и пышности власти. Именно этим объясняется повышенная декоративность рассмотренных произведений.

С другой стороны, определенный кризис изобразительного искусства, наметившийся в монументальной и станковой живописи в это время, компенсировался памятниками декоративного прикладного искусства. К тому же многочисленные, вновь возводимые церкви в Новгороде (а их было возведено в период его архиепископства.

²⁵ О. И. Подобедова. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972, стр. 10.

²⁶ Там же, стр. 10 и сноска 3.

девять: шесть каменных и три деревянных)²⁷, а также старые или обгоревшие в пожарах (в пожаре 1541 года обгорело 22 церкви²⁸) нуждались в убранстве и, следовательно, Макарий должен был располагать большими артелями мастеров-художников, в том числе и мастерами серебряных дел. Такие большие работы выполнить силами владычных мастеров было невозможно, поэтому Макарий начинает активно привлекать посадских мастеров, именно с этого времени о них встречаются упоминания в домовых книгах св. Софии. Им чаще всего поручали создавать обычные питьевые ковши, кресты, оклады некоторых книг и оклады икон, т. е. изделия, не требующие виртуозного мастерства и особой выучки. Так, упоминаемый в 40-х годах XVI века посадский мастер Ефим в одном только 1548 году сделал оклад на образ Спаса, 11 крестов, 15 окладов на образа к псковскому поезду и еще 29 окладов к различным образам²⁹.

Работы посадских мастеров не отличаются стилистической цельностью, поэтому выделение их, особенно произведений времени архиепископства Макария, представляет определенные трудности и требует особого изучения³⁰.

Вероятно, посадскими мастерами созданы весьма любопытные оклады на книги, предназначенные для годового чтения. Одна из них, из собрания Гос. Публичной библиотеки³¹, украшена басменным серебряным тисненым окладом, фон которого обработан своеобразными чешуйками, а средник воспроизводит уже привычный тип «Распятия» под килевидной аркой с двумя предстоящими. По-видимому, мастер оттиснул центральную бляшку с уже готового образца из литых накладных фигур Христа, Богоматери и Иоанна и арки на колоннах. В пользу такого предположения свидетельствует расплывчатость контуров фигур, так как их довольно высокий размер не позволил получить четкий абрис, а также плохая проработка фона, надписей и других деталей, хорошо читающихся на окладах Евангелия из Пафнутиев-Боровского и Юрьева монастырей. Наугольные же бляшки с изображениями евангелистов (сохранилось три) воспроизводят весьма редкие иконографические типы этих сюжетов.

Если Иоанн, диктующий Прохору (верхняя левая бляшка), весьма обычен, то изображения евангелистов, как бы прислушивающихся к божественным словам, довольно редки, хотя они известны по греческой рукописи XIII—XIV веков и некоторым русским иконам XVI века³². Промежутки между средником и бляшками с евангелистами заняты пластинами с изображениями шестикрылых херувимов. Таким образом, этот оклад по типу своему восходит к окладам Евангелий Пафнутиев-Боровского и Юрьева монастырей. В какой-то степени он даже повторяет их весьма сложную композиционную схему, но остается лишь подражанием роскошным оригиналам.

Другая книга — Евангелие апракос середины XVI века из Новгородского музея³³ — имеет обтянутый красным бархатом переплет, украшенный накладными литыми серебряными позолоченными наугольниками с евангелистами и большим многоугольным, почти круглым средником, с расширенной композицией «Распятия», в которой представлены четыре ростовые фигуры предстоящих и два летящих ангела. Все фигуры и в наугольниках и среднике дополнительно прочеканены и разгравированы. Особый интерес представляют наугольники с фигурами пишущих евангелистов.

²⁷ «Новгородские летописи». СПб., 1879, стр. 321—328.

²⁸ Там же, стр. 327.

²⁹ Б. Д. Греков. Очерки по истории хозяйства Новгородского Софийского дома XVI—XVII вв.— Б. Д. Греков. Избранные труды, т. III. М., 1960, стр. 62.

³⁰ Заметим также, что иконы Софийского иконостаса и их серебряные оклады в настоящее время практически не доступны для изучения. Предварительные замечания об окладах этих икон см.: В. В. Флагатов. Иконостас новгородского Софийского собора.— «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода», стр. 81—92.

³¹ ГПБ, Соф. № 17; 40-е годы XVI века; размер 28,4 x 19,4.

³² Подробнее см.: Г. И. Вздорнов. Миниатюра из Евангелия попа Домки и черты восточнохристианского искусства в новгородской живописи XI—XII веков.— «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода», стр. 204—210.

³³ НГМ, № 1182; размер 46 x 30.

В целом они идентичны фигурам с окладов Евангелий Симоновского, из Пафнутиев-Боровского и Юрьева монастырей и с некоторыми изменениями повторяют схему их размещения, хотя в окладах указанных Евангелий есть различия³⁴. В описываемом же окладе XVI века повторена схема размещения наугольников оклада из Пафнутиев-Боровского монастыря.

Для новгородских мастеров, отливавших фигуры евангелистов для «экономии времени» «по возможности в одной форме»³⁵, важным был следующий принцип: фигуры должны смотреть по направлению к центру. Исключение делалось для Иоанна. Согласно традиции он должен изображаться слегка обернувшимся, как бы прислушивающимся к божественному гласу. Именно такая фигурка располагается в левом верхнем углу на всех четырех Евангелиях. Однако, рассматривая наклон, ракурсность, форму кресел и их детализовку, особого рисунка пюпитры и т. д., все же можно заметить, что три из них соответствуют одному набору форм, а одна — другому. При этом мы, конечно, не учитываем ту естественную разницу, которая определяется дополнительной расчеканкой, гравировкой, уменьшением или увеличением одного звена сложной формы табурета (при подгонке одно звено многоступенчатого табурета могло просто изыматься), а имеем в виду лишь принципиальное различие. Можно думать, что новгородские мастера пользовались двумя наборами литых фигур, полученными из двух различных, но близких между собой комплектов литейных форм, украшая ими не только уникальные, заказные произведения, но и выпускаемые в большом количестве.

Итак, владычная мастерская серебряного дела достигла при архиепископе Макарий определенного расцвета³⁶. Софийские и посадские мастера в большом количестве изготавливали самые различные изделия, крупные и мелкие.

Существует мнение, что при переезде в Москву Макарий захватил с собой и целый ряд различных мастеров, переписчиков книг, златокузнецов, серебряников, резчиков, живописцев и т. д. Но что они делали в Москве, остается загадкой. Неясно, например, что конкретно делали новгородские серебряники и как складывались их взаимоотношения с московскими мастерами. Чтобы в какой-то мере разрешить эти вопросы, следует рассмотреть второй период деятельности новгородской владычной мастерской серебряного дела.

Как уже отмечалось, оклад Мстислава Евангелия не только отразил весь опыт новгородской софийской мастерской, но и, вероятно, еще многие годы являлся своего рода образцом для новгородских серебряников, ибо в более поздних произведениях XVI века неоднократно варьировались мотивы, едва ли не впервые прозвучавшие в сканной орнаментике этого драгоценного памятника. В его узорочье воплотились не только наиболее характерные черты новгородской сканной орнаментики первой половины XVI века, но и появились качественно новые элементы декора. Впоследствии, несколько трансформировавшись, они положили начало иным орнаментальным схемам украшения крестов, окладов книг, образков, посохов и т. д. И если в изделиях, по времени близких окладу Мстислава Евангелия, еще воспроизводятся без особых изменений основные его узоры, то позднее орнаментальные мотивы лишь слегка напоминают исходные. Особенно наглядно подобные изменения прослежива-

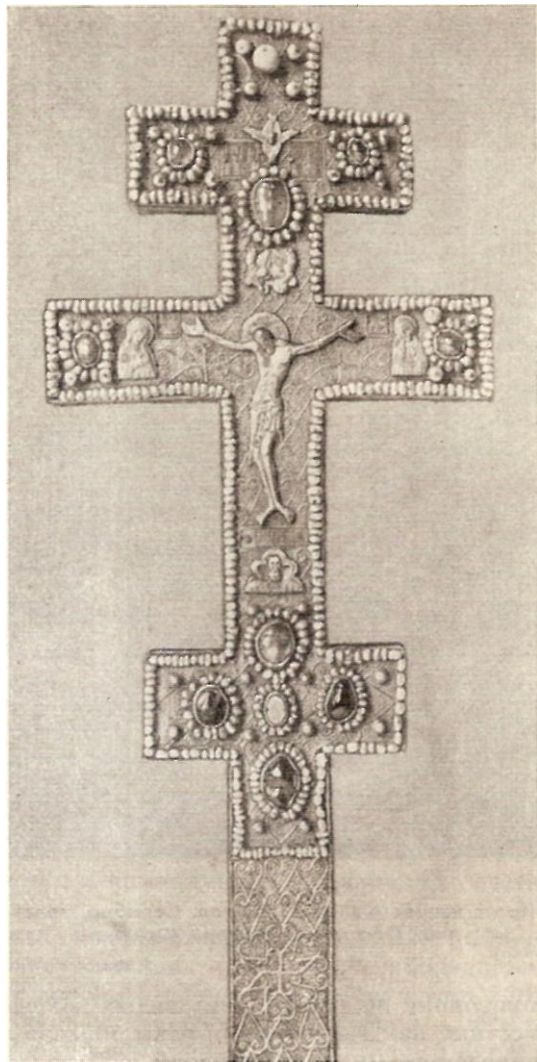
³⁴ Не указываем евангелистов, ибо их размещение по большей части не соответствует порядку последовательности Евангелий в тексте и не соответствует западноевропейской схеме: Матфей—Иоанн (вверху), Марк—Лука (внизу), редко совпадает с принятой схемой московских окладов XV—XVI веков: Иоанн—Матфей (вверху), Лука и Марк (внизу) (см. А. В. Рындина. Оклад Евангелия Симеона Ивановича Гордого.— «Древнерусское искусство. Рукописная книга». М., 1972, стр. 180).

³⁵ Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси. М., 1948, стр. 628—629.

³⁶ Это положение распространяется и на столярную мастерскую, существование которой в XVI веке отмечал еще Б. Д. Греков (указ. соч., стр. 41). С именем Макария связан сделанный в 1533 году резной деревянный софийский амвон и ряд деревянных резных скульптур. Хранятся в

ются на примере сердцевидных узоров. Уже в окладе Мстиславова Евангелия встречаются сердцевидные завитки разных типов, такие, как в сканных переплетах книг из Пафнутиев-Боровского и Юрьева монастырей, и такие, как на кресте из Новгородского музея³⁷, и наконец более сложного типа, с процветшими концами. Вариации этих орнаментов, от усложненных сердцевидных до своеобразных клейм, процветших внутри «сердец» стеблями, бутонами и цветками, украшают многие изделия второй половины XVI века, но истоки их — группа новгородских памятников 30-х — 40-х годов XVI века и оклад Мстиславова Евангелия.

Так, орнаментика массивного напестольного серебряного позолоченного креста 1553 года из Гос. Оружейной палаты³⁸ (стр. 305, 306) восходит к узору изделий, созданных в Новгородской владычной мастерской при архиепископе Макарий. Лицевая сторона его украшена тем же сканным орнаментом сердцевидных завитков, выложенных на фоне мелких сканных колечек, и литыми накладными фигурами ангелов, распятого Христа и полуфигур предстоящих. Фигурка Христа отлита в той же литейной форме, что и аналогичные ей произведения на памятниках 30—40-х годов XVI века. Она также слегка прочеканена и разгравирована резцом, а сам крест, как и близкие ему предметы (крест Варлаама Хутынского 1533 года и упомянутый крест 30-х годов XVI века из Новгородского музея), обложен по краю жемчугом и унизан полудрагоценными камнями в высоких, гладких кастах, украшенных змейкообразной сканной веревочкой.

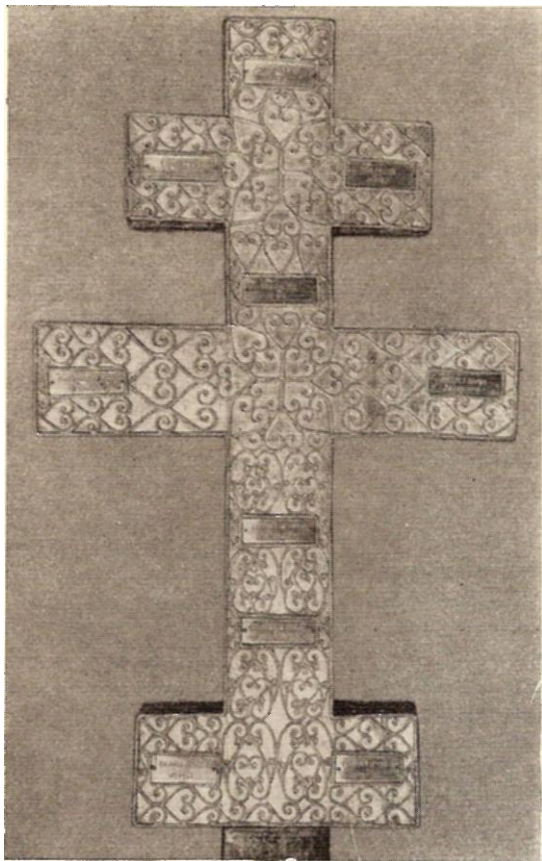


Крест напестольный. 1553 год. Серебро, золочение, скань, литые. ГОП

В нижней части креста из тех же сканных сердцевидных завитков выложены восьмилепестковая и крестообразная розетты, повторяющие соответствующие узоры хутынского креста 1533 года. Все изображения снабжены надписями, размещенными на квадратных пластинах с темно-синей, почти черной эмалью. На оборотной стороне изделия по гладкому фону серебряной позолоченной пластины выложены различные узоры из гладкой и толстой проволоки: розетты с четырьмя сердцевидными завитками, усложненные сердцевидные клейма и другие, полностью аналогичные орнаментике нижней части креста 30-х годов из Новгородского музея, а также ряду

³⁷ НГМ, инв. № 810.

³⁸ ГОП, инв. № 302/Бл., размер 47 x 20,5.



Крест напрестольный. 1553 год. Серебро, золочение. Обратная сторона. Фрагмент

проволоки на фоне мелких витых колечек³⁹. Сходная скань украшает не только известные нам вещи типа оправы образка с Яковом Компостельским и кресты из Новгородского музея (хутынский 1533 года и 30-х годов), но и целый ряд других изделий первой половины XVI века⁴⁰, а также упомянутые венец с иконы Федора Стратилата, цату и напрестольный крест из Гос. Исторического музея. Напрестольный крест, в отличие от остальных предметов, лишен позолоты и его узорочье воспринимается в единой, чуть тускловатой серебристой гамме. В основе его орнаментики те же сильно вытянутые сердцевидные узоры, но усложненные (один сердцевидный завиток вписывается в другой). Фон — мелкие крученые колечки и сердцевидные узоры почти сливаются в одной плоскости, что усиливает монохромность, однотонность изделия. Средокрестие занимает небольшая литая накладная фигурка распято-

сканных узоров оклада Мстиславова Евангелия. Здесь же, на пластине с темно-синей, почти черной эмалью помещена надпись: «Лета 7061 [1553] зделан бысть сей крест в дом святого Николы на Вяжице при благочестивом царе и великом князе Иване Васильевиче всея Роуси и при архиепископе Пимене Великого Новгорода и Пскова повелением игумена Никифора о Христе с братнею».

К группе памятников, созданных во второй половине XVI века, но повторяющих в своем узорочье орнаментальные мотивы более ранних произведений, можно отнести еще два напрестольных креста, хранящихся в Гос. Оружейной палате³⁹ и Гос. Историческом музее⁴⁰, венец к иконе Федора Стратилата и цату из Новгородского музея (*стр.* 308)⁴¹.

Первый серебряный, напрестольный, позолоченный крест украшен полудрагоценными камнями в кастах, сканным орнаментом и литыми накладными изображениями распятого Христа, а также полуфигурами Спаса, Николы и предстоящих в довольно высоких круглых кастах, залитых темно-синей эмалью. Все «накладки» обнаруживают определенное сходство с аналогичными меднолитыми изображениями новгородских изделий XVI века⁴². Сканное узорочье креста воспроизводит сканные мотивы простейшего характера: сильно вытянутые сердцевидные завитки гладкой

³⁹ ГОП, инв. № 13794; размер 37,5 x 18,5.

⁴⁰ ГИМ, инв. № 2401; размер 29 x 15,3

⁴¹ НГМ, инв. № 945; размер 16 x 9.

⁴² «Каталог собрания древностей графа Алексея Сергеевича Уварова». М., 1908, отд. 8—11, рис. 57. № 165 и др.

⁴³ Обратная сторона креста обита остатками более поздней басмы.

⁴⁴ Несколько разрозненных фрагментов, хранящихся в ГИМЕ.

го Христа довольно примитивного типа, более характерная для массовых ремесленных изделий, скажем, тех же меднолитых иконок XVI—XVII веков. В верхнем средокрестии помещены литые накладки с изображением солнца и луны, также весьма типичные для изделий новгородских ремесленников. Боковые стороны креста и оборотная украшены теми же узорами, что и лицевая. Судя по орнаменту, отчасти воспроизводящему узоры Мстиславова Евангелия и креста 1553 года, а также по литым фигуркам, находящим аналогии в новгородском медном литье XVI—XVII веков, дата описываемого изделия — вторая половина XVI века.

Цата также украшена сканными узорами, восходящими к орнаментике креста 30-х годов новгородского музея и оклада Мстиславова Евангелия. Основу ее декора образуют все те же сердцевидные завитки из гладкой проволоки, выложенные на фоне мелких крученых колечек. Центр ее некогда занимал большой самоцвет в касте (вероятно, был хищнически выломан; сейчас зияет дыра) в обрамлении сканной веревочки. По бокам его располагались два перламутра в гнездах и две сканные девятилепестковые розетки в двойных кругах, пространство между которыми заполнено мелкими колечками. По характеру своему эти розетки аналогичны розеткам указанного креста и оклада Мстиславова Евангелия. На концах цаты помещены два полудрагоценных камня в высоких кастах, украшенных все той же змейкообразной сканной веревочкой. В отличие от более ранних произведений, скань которых выложена с большим мастерством, имеет четкий рисунок и даже легкий рельеф, вызывающий повышенную игру светотени, скань крестов, цаты и отчасти венца, производит впечатление «зализанной» и «затертой». Сердцевидные завитки и фон практически находятся в одной плоскости, чему в немалой степени способствует обильная, но искусно нанесенная позолота, в результате чего скань начинает восприниматься как басма.

Все четыре вещи по своим художественным качествам не выходят за пределы ремесленных изделий новгородских ювелиров. Скорее всего их исполнили посадские мастера, ориентировавшиеся на работы владычной мастерской. Посадские мастера повторяли те орнаментальные схемы и узоры, которые, уже пройдя определенную апробацию, приобрели значение «образцовых». Владычные же мастера не только имели большую творческую свободу, но и создавали комбинации новых узоров, отталкиваясь от «образца», и по-своему варьируя и komponуя их в различных сочетаниях.

Памятниками подобного типа могут служить два произведения, созданные по заказу новгородского архиепископа Пимена — нагрудная панагия и посох, а также оправа иконы-складня. Панагия представляет собой довольно сложный памятник (стр. 309), состоящий из двух разновременных и разнохарактерных произведений — византийской резной сапфировой камеи XI века и костяной резной, почти круглой иконки XVI века, объединенных с помощью сканной серебряной позолоченной оправы⁴⁵. Мастер, работавший над этой вещью, остроумно поместил византийскую камею с изображением Христа в оглавие панагии, а резную костяную иконку обрамил широкой оправой, превратив ее тем самым в композиционный центр изделия. Сама иконка украшена резными изображениями сидящей на троне Софии Премудрости божией, стоящими по бокам от нее Богородицей, Иоанном Предтечей и Иисусом Христом над ними. Вокруг этой основной композиции, заключенной в своего рода круг, размещено одиннадцать избранных святых и «Троица». Резьба мелкая, дробная, не лишенная изящества хорошо гармонирует с изящной сканной оправой, мерцающей мелким рисунком. Оправа украшена также жемчугом, изумрудами, выступающими из прихотливо извивающихся кружевных сканных завитков. Эмаль, подобно мастике в Мстиславова Евангелия, вводится осторожно и понемногу, лишь мелкими вкраплениями синего, зеленого, бирюзового цветов, оживляя рисунок скани, которой отведено здесь первенствующее место. Весь художественный эффект строится на сочета-

⁴⁵ НГМ, инв. № 772; размер 17,2 x 11,6.



Цата. 50-е годы XVI века. Серебро, золочение, скань. НГМ

нии мелкокруглящихся завитков тонкого рисунка, выложенных из высоко поставленных на ребро кручено-плоской проволоки и необработанной глади фона. Это сочетание создает беспокойную светотеневую игру, отблеск которой оживляет чуть суховатую резьбу иконки. Формы орнамента новгородские, в основе его все те же усложненные и чуть трансформированные сердцевидные завитки, которые столь явно читаются в узорочье нижней части креста 30-х годов из Новгородского музея, левой части оклада Мстиславова Евангелия и креста 1533 года из Гос. Оружейной палаты. Однако в стиле узорочья панагии, в общем беспокойном ритме и утонченном характере скани, как и в форме панагии, улавливается связь с московским искусством. Незначительное введение эмали, как и мотивы орнамента, говорят о том, что панагия Пимена была сделана вскоре после его восшествия на владычный стол Новгорода, в 50-е годы XVI века⁴⁶.

Ко второй половине XVI века, а вернее к 60-м годам, и ко времени архиепископства Пимена, можно отнести еще одно произведение, в сканном уборе которого преобладает рисунок «сердеч» и также сказывается воздействие московского искусства. Это икона-складень с изображением Христа Вседержителя в центре и Богородицы с Иоанном Предтечей в рост на створах (*стр. 310*)⁴⁷. Они обложены драгоценным, серебряным позолоченным сканным окладом. Основной узор скани — все те же рельефно выступающие простые сердцевидные клейма на фоне ажурных витых колечек скани. На створах оклады имеют отличный рисунок. Вверху и внизу — своего рода спиралеобразные узоры, а по бокам сильно геометризованные, слегка закрученные в спираль завитки S-видного типа. Орнамент фона икон — простые сердце-

⁴⁶ Архиепископ Пимен занимал владычный стол с 1553 по 1570 годы «Новгородские летописи». СПб., 1879, стр. 86 и 404.

⁴⁷ ГИМ, инв. № 54627; размер 21,5 x 16,5, створы 22 x 9,6 и 22,3 x 9,6.

видные узоры на фоне колечек — традиционен для Новгорода. Спирали в таком соединении Новгород ранее не знал, зато она хорошо известна в московских древностях XV—XVI веков⁴⁸, правда, там они выступают в несколько усложненном усиками и завитками виде. Влияние московского искусства на новгородское начало активно сказываться лишь со второй половины XVI столетия, и данный складень, пожалуй, одно из первых произведений, в котором московские черты прослеживаются столь явно и отчетливо.

Несколько особое место среди этих изделий занимает посох Пимена (*стр. 311*)⁴⁹. Он состоит из разновременных звеньев, соединенных между собой семью круглыми, также разновременными, яблоками в один длинный стержень. Венчает посох типичное для XVIII века епископское навершие — перекладина с опущенными вниз концами. Сверху в нее вкомпонована более древняя надпись: «Лета (7062) сружен быс посо сиа повеление архископа Пимена (велико)го новогра и Пскова а поновил сей посо Макарий митрополита». Судя по надписи, посох первый раз поновлялся в 50-х или начале 60-х годов XVII века⁵⁰. Навершие же свидетельствует еще об одном



Панагия архиепископа Пимена. Кость, резьба, серебро, золочение, скань. НГМ

ремонте изделия, происходившем в XVIII веке. Можно отметить, что первые два яблока относятся к изначальному сооружению, поскольку они имеют сканные узоры, близкие к орнаментам Мстиславова Евангелия. Первое, самое верхнее яблоко украшено камнями в высоких и гладких кастах и своеобразными сильно геометризованными розетками, расположенными на ажурном фоне, выстланном мелкими витыми колечками. Каждая из розетт помещена в двойной круг, между которыми те же мелкие витые колечки. Фон вокруг розетт заполнен темно-синей и зеленой мастикой. Второе яблоко, несколько меньшее по размерам, оформлено почти так же, за исключением того, что само яблоко-шар в поперечнике как бы делится пополам двумя рядами сканной веревочки из трех нитей каждая. Промежуток между двумя веревочками заполнен мелкими S-видными завитками. На каждом полушарии, на фоне мелких витых колечек помещены те же своеобразно геометризованные четырехлепестковые розетки в двойных кругах. По характеру трактовки и по наличию розетты яблок представляют своего рода упрощенную вариацию орнаментальных розетт Мстиславова Евангелия, что подтверждает нашу мысль об изначальности этих вещей. Переход от первых трех яблок к самому посоху оформляется через полосу басмы,

См. ковчег-мошевик Амвросия 1463 года, оклад Евангелия Николо-Песношского монастыря конца XV века, икону-складень с резьбой по кости в о. праве XVI века и др. См. «Троице-Сергиева лавра». М., 1967, фот. Ж 179, 196, 188.

⁴⁸ НГМ, инв. № 1614; длина 148 см.

⁴⁹ Архиепископ Макарий II занимал владычный новгородский стол с 1652 по 1663 год («Новгородские летописи», стр. 375—376).



Икона-складень трехстворчатый в окладе. 1560-е годы. Серебро, золочение, скань. ГИМ

украшенной литыми готическими трилистниками, аналогичными литым готическим подзорам новгородских паникадил XV века и панагиара 1435 года⁵¹.

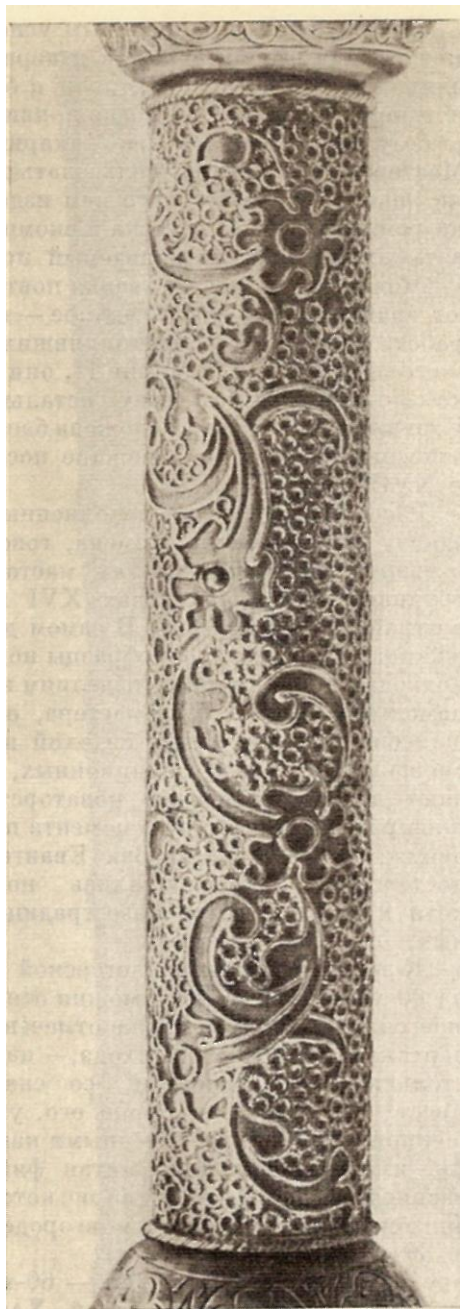
Трудно сказать, когда попали на посох остатки старой басмы (а она может датироваться XV или началом XVI века), однако появление ее здесь может объясняться не только тем, что серебряники тщательно использовали фрагменты старых изделий, но и определенным интересом к традициям романского и готического искусства, бытовавшим в Новгороде широко и на протяжении довольно длительного времени.

Остальные яблоки, сделанные из гладкого серебра и украшенные резными изображениями мелких четырехлепестковых розетт и двухрядной плетенки, принадлежат XVII столетию и относятся ко времени первого ремонта посоха.

Не менее интересны звенья посоха. Любопытен орнамент первых двух звеньев: на фоне, сплошь затканном мелкими ажурными колечками отчетливо проступает сложный узор выющегося стебля, выложенного из тройной веревочки (витая между двумя гладкими). Стебель извивается довольно прихотливо, его сложные петлеобразные узоры целиком охватывают удлиненные, круглые в сечении звенья посоха. Геометризм орнамента смягчается кринообразными трехлепестковыми цветами, увенчивающими каждый свободный завиток стебля. Подобный орнамент находит аналогию в сканном уборе боковой части креста 1561 года, исполненного соловецкими старцами И. Шаховым и Д. Даньским⁵². Следовательно, звенья эти также могут быть отнесены к изделию, созданному по указу архиепископа Пимея (*срп.* 311).

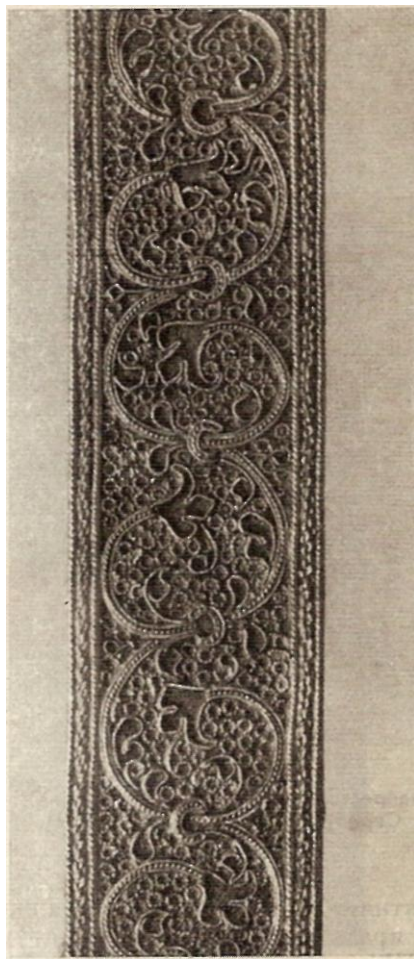
⁵¹ Г. Н. Бочаров. Прикладное искусство Новгорода Великого, стр. 49—51.

⁵² ГОП. См. также: М. М. Постникова - Лосева. Серебряное дело в Новгороде XVI и XVII веков.—«Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода», стр. 333.



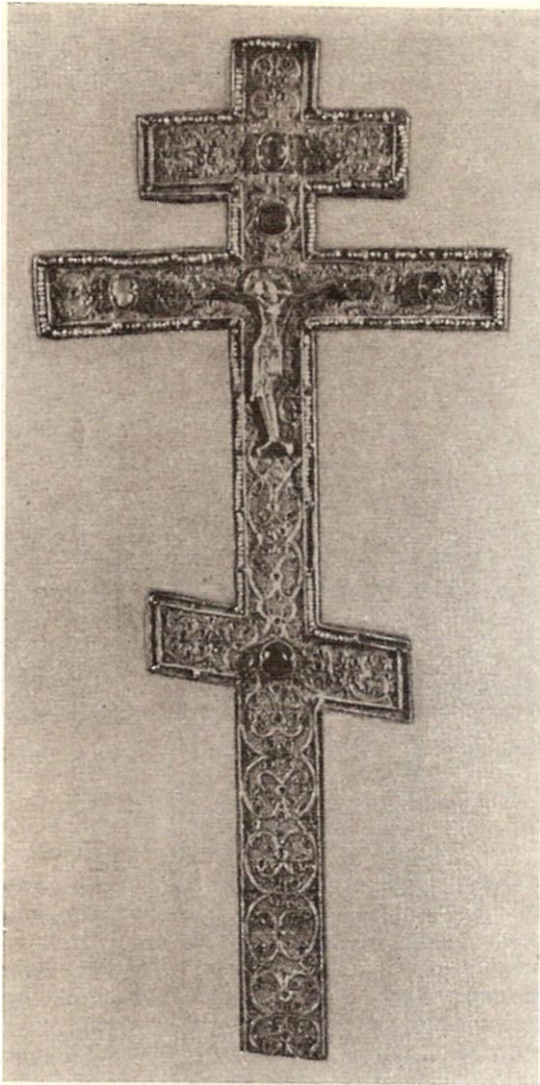
Звено посоха архиепископа Пимена. 1554 год.
Серебро, золочение, скань, эмаль. НГМ

Крест напрестольный. 1591 год. Фрагмент.
Серебро, золочение, скань. ГИМ



Третье звено по своему узорочью несколько отличается от предыдущих: стебель вьется не петлеобразными узорами, а одной непрерывной линией, и в каждый извив его включаются растительные пальметты, цветы и т. д.⁵³

⁵³ Узор цветов находит аналогии в довольно широком круге новгородских ювелирных изделий XVI—XVII веков.



Крест напрестольный. 60-е – 70-е годы XVI века.
Серебро, золочение, скань. НГМ

Третье звено с одинаковым успехом может быть причислено как к первоначальным деталям посоха, так и к более позднему времени. Оно могло появиться в результате ремонта при Макарии II. Мастера также могли использовать детали какого-то неизвестного нам изделия второй половины XVI века и вкомпоновать их во вновь устраиваемый посох.

Четвертое и шестое звенья повторяют два первых, пятое и седьмое — явно работа ювелиров, осуществивших ремонт изделия при Макарии II, они резко отличаются от всех остальных. Верхняя часть посоха обложена басмой, относящейся, как и навершие посоха, к XVIII столетию.

Рассмотренные вещи, исполненные по заказу архиепископа Пимена, говорят о творческих возможностях мастеров, трудившихся в 60-х годах XVI века в софийской мастерской. В самом деле, и панагия, и посох дают образцы нового подхода к традиционным изделиям и орнаментам. Пименовские мастера, обращаясь к широкому кругу изделий и московских, и своих, традиционных, создают вещи, отмеченные новаторством и непредвзятостью. Так с момента появления оклада Мстиславова Евангелия постепенно разрабатывались новые, хотя и рожденные на базе традиционных, системы декора.

К работе софийской мастерской конца 60-х годов XVI века можно отнести еще один памятник, также отмеченный чертами новаторского подхода, — напрестольный, позолоченный со сканью крест. На лицевой стороне его, украшенной сканью и драгоценными камнями, имеется накладная литая фигура распятого Христа, общий абрис которой близок к характерным новгородским

«Распятиям» рассмотренных нами памятников (стр. 312)⁵⁴.

По краю крест, как и многие другие новгородские произведения 30-х — 60-х годов XVI века обнизан жемчугом, а в нижней части — сканной веревочкой. Характерная черта этого произведения — рисунок скани. Отталкиваясь от узоров оклада Мстиславова Евангелия, особенно тех, что помещены в левой нижней части сканного переплета, пименовские мастера создали новый тип узора: усложненное сердцевидное клеймо, расширившись и распластавшись, приобрело вид омегаобразного узора.

⁵⁴ К сожалению, этот крест несколько лет назад похитили из Гос. Новгородского музея. В нашем распоряжении была весьма некачественная фотография изделия, поэтому об особенностях креста судить нельзя. Ясна лишь схема самого узора.



Оклад Евангелия Соловецкого монастыря. 70-е – 80-е годы XVI века. Серебро, золочение, скань, эмаль, литые. ГОП

Причем внутри «омеги» концы завитков процветают небольшими листочками, в результате чего сканное узорочье креста воспринимается как растительно-геометрическое, что в конечном счете подчеркивает все ту же тенденцию 50-х годов XVI века к красочности и декоративности, но с большей мягченностью и изяществом.

Разорение Новгорода войсками Ивана Грозного в 1570 году, очевидно, на какой-то период прервало деятельность владычной мастерской. Новгородская третья летопись в «Повести о приходе царя Иоанна IV в Новгород» рисует трагическую картину бедствий⁵⁵. Надо полагать, что деятельность владычных мастерских, в том числе и мастерской серебряного дела была прервана. Во всяком случае мы не знаем датированных 70-ми годами XVI века произведений новгородских серебряников, которые можно было бы отнести к продукции мастерской Софийского дома. К тому же многие мастера были переселены Иваном Грозным в Александровскую слободу (часть из них, возможно, принимала участие в монтировке, реставрации и установке Васильевских дверей в портале Троицкого собора Александровой слободы), а затем в Москву, иные искали спасения в далеких и труднодоступных городах Севера — Великом Устюге, Сольвычегодске и других. Третьи нашли убежище за стенами Соловецкого монастыря. Новгородский Софийский дом был и раньше связан с Соловками⁵⁶, и новгородские ювелиры, судя по напрестольному серебряному позолоченному сканному кресту 1561 года, принимали непосредственное участие в создании драгоценной церковной утвари для Соловецкого монастыря.

Вырезанная на кресте надпись гласит, что крест сей сделан в пречестную и великую обитель на Соловки «трудями соловецких старцев Исаака Шахова и Даниила Даньского». Вещь остается сугубо новгородской, за исключением резных изображений Зосимы и Савватия соловецких, в кресте нет ни одной детали, указывавшей бы на его неновгородское происхождение. Наиболее близкая ему аналогия — посох архиепископа Пимена 1554 года. Вероятно, что Шахов и Даньской приняли постриг в соловецкой обители⁵⁷, либо, будучи людьми духовного звания, перешли в состав братии Соловецкого монастыря.

К памятникам, созданным новгородскими ремесленниками в Соловках, можно, безусловно, отнести два больших драгоценных оклада для Евангелий со сканью и литыми накладными фигурами⁵⁸. Схема украшений этих окладов традиционно для новгородских памятников. Центр ее занимает сцена «Распятия», составленная из литых накладных фигур распятого Христа, Богородицы и Иоанна, размещенных под многолопастной килевидной аркой, опирающейся на витые колонки. (Такие же фигуры на окладах Евангелий из Юрьева и Пафнутиев-Боровского монастырей и др.) По углам под обычными многолопастными килевидными арками — евангелисты, сидящие на столах-табуретах. Они несколько отличаются от описанных нами классических памятников (хотя некоторые и совпадают) и происходят из второго набора литейных форм. Большие и мелкие полудрагоценные камни в промежутках между наугольниками и средником, наложены без всякого согласования на сканный узор и придают окладу легкую окраску архаизма (стр. 313).

Сама скань — уже знакомые нам омегообразные узоры, выложенные из трех нитей (крученая между двумя гладкими) с тонкими кружевными розетками и лепестками, расцветающими внутри «омег», — изящна и выразительна. Омегообразные клейма благодаря многочисленным растительным завиткам и розеткам застилают оклад мягким кружевом, а мелкие колечки фона усиливают нежное мерцание и переливы

⁵⁵ «Новгородские летописи», стр. 399—400. См. также: Р. Г. Скрынников. Иван Грозный-М., 1975, стр. 157—158.

⁵⁶ М. М. Постникова-Лосева. Серебряное дело в Новгороде XVI и XVII веков, стр. 332—334; М. В. Фехнер. Торговля русского государства со странами Востока в XVI в. М., 1956, стр. 48.

⁵⁷ М. М. Постникова-Лосева. Указ. соч., стр. 353, сноска 87.

⁵⁸ ГОП, инв. № 298/сол.; размер 36 x 23; другое хранится в Новодевичьем монастыре, инв. № 1335 (?).



Оклад Евангелия. 70-е–80-е годы XVI века. Переделки XVII и XIX веков.
Серебро, золочение, скань, эмаль, литье. ГИМ

светотеневой игры. Характерно, что мастера ввели в декор оклада этого Евангелия не эмаль, а мастику бирюзового, синего и красного цветов. Заполняя ею розетты, листочки, они значительно оживили фон переплета и несколько приглушили сияние самоцветов. Применение мастики для памятника 70-х—80-х годов есть некий архаизм, но при этом надо учитывать как относительную неразвитость собственного серебряного дела в Соловках, так и гораздо меньшие возможности обители в добыче серебра и другого материала. Известно, что в «1584 г. серебряник Казарин сделал серебряных «евангелистов» на оклад Евангелия из лома старого серебра с добавлением колечек и нескольких монет денег»⁵⁹.

На втором окладе повторена схема украшения предыдущего, хотя и в несколько иной трактовке сканного орнамента. Узоры стали крупнее, растительные мотивы мощнее, спирали, слегка отойдя от омегообразных клейм, приблизились к сердцевидным. Основной рисунок, как и на предшествующем окладе, также выложен из трех проволочек — витых и гладких. В ряде мест, и в особенности по краям оклада, стебель образует различные петли, как на первых двух звеньях посоха Пимена. Евангелисты, хотя и перепутаны местами, в точности воспроизводят фигуры евангелистов предшествующего памятника (*ср.* 315).

Из Соловецкого монастыря происходит еще одно Евангелие с окладом, также выполненным новгородским мастером в XVI веке, но затем подвергшимся переделке в XVII (*ср.* 317)⁶⁰. В узор оклада входят тот же средник со сценой «Распятия» под многолопастной килевидной аркой и те же наугольники с евангелистами, целиком воспроизводящие аналогичные накладки таких памятников, как оклады Симоновского, Пафнутиев-Боровского и Юрьева монастырей.

Владычня мастерская, по-видимому, не скоро оправилась от ударов, нанесенных ей в 1570 году. Поступательное развитие новгородского ювелирного искусства, которое явно наметилось в последние годы архиепископства Пимена, прервалось. Деятельность мастерской, судя по сохранившимся датированным памятникам, началась лишь в 80-х годах, достигнув относительного расцвета к 90-м годам XVI века. Первоначально мастера преимущественно занимались ремонтом и реставрацией поврежденных памятников⁶¹, для создания же новых произведений они охотно использовали и старые литейные формы, и старые образцы, и прежние мотивы декора. Это хорошо заметно на примере даже таких произведений, как крест 1591 года из Гос. Исторического музея и три венца из Новгородского музея.

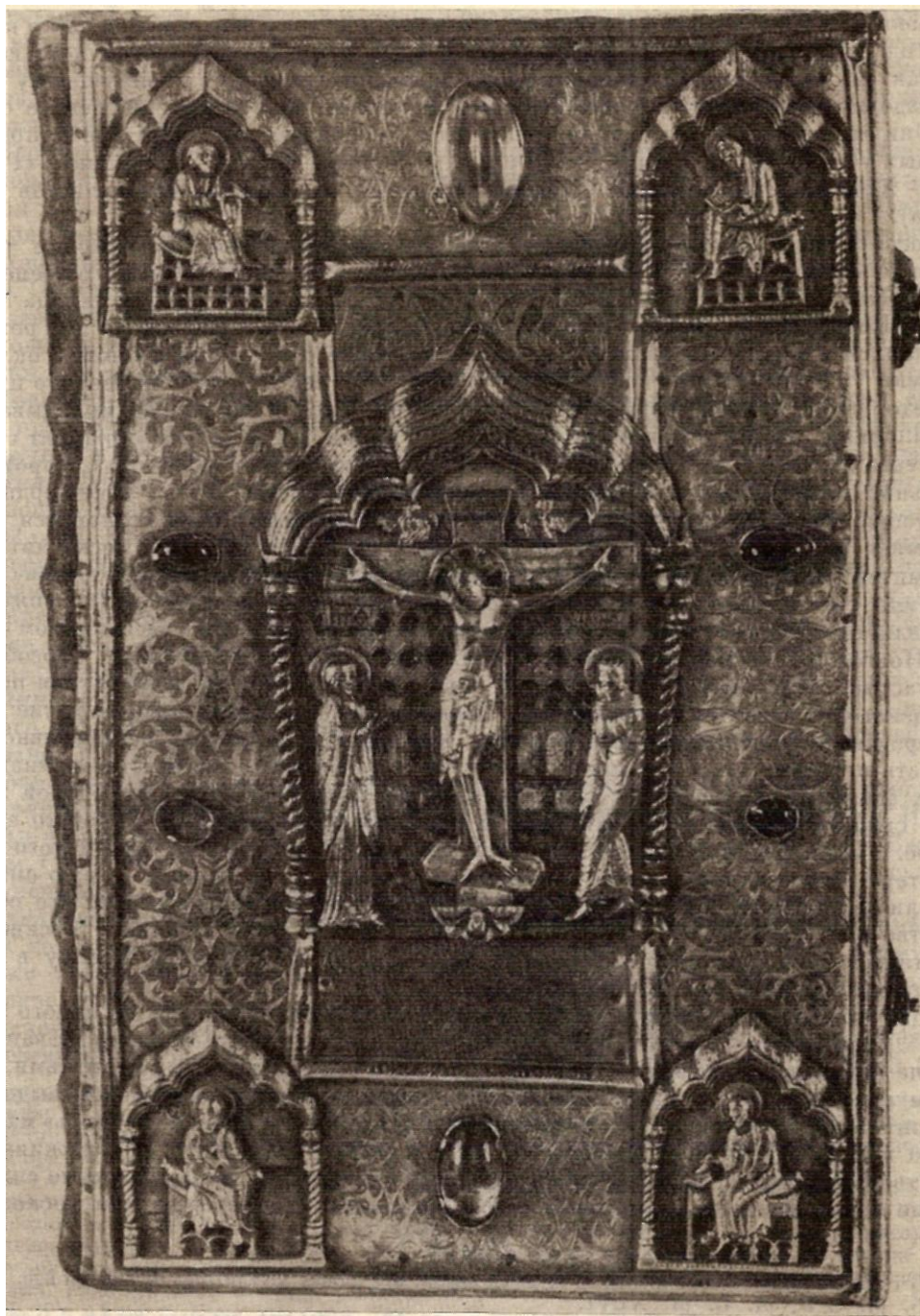
Как и большинство ранних новгородских крестов, крест 1591 года обнизан жемчугом и украшен сканью, с полудрагоценными камнями в кастах. Средокрестие его занимает небольшая литая, серебряно-позолоченная накладная фигурка распятого Христа, с двумя полуфигурами предстоящих и двумя своеобразными ангелами на небесах (верхнее перекрестие). Скань — все те же мелкие витые колечки, на фоне которых прекрасно читаются процветшие завитки. На обороте надпись о мощах и о создании креста: «Зделан бисть крест сей на Двину в Антониев монастырь сийскаго лета 7099 (1591) Александром митрополитом Наугородцим». Возможность создания вещей не только для своих нужд, но и для далеких монастырей говорит об определенной устойчивости мастерской и довольно широком размахе работ. Несколько отличный орнамент имеют три венца, представляющие целостный ансамбль для какой-то иконы «Троицы»⁶². Узорочье их одинаково — сильно и упруго выющийся стебель, украшенный цветами, розетками, листьями, проступающими на ажурном

⁵⁹ М. М. Постникова-Лосева. Указ. соч., стр. 334.

⁶⁰ ГОП, инв. № 296/сол.; размер 35,5 x 23. Доска оклада — гладкая, серебряная, позолоченная, украшенная резным орнаментом в виде крупных геральдических стеблей и завитков, относится к первой половине XVII века.

⁶¹ Новгородские мастера продолжали довольно долго использовать разрозненные и, по-видимому, многочисленные фрагменты и детали поврежденных произведений XVI века. Об этом, в частности, свидетельствуют фрагменты XVI века в уборе ряда вещей XVII века.

316 ⁶² НГМ, инв. № 1259, 954; размеры 16 x 15; 22 x 15.



Оклад Евангелия Соловецкого монастыря. 70-е – 80-е годы XVI века. Переделка XVII века. Серебро, золочение, скань, эмаль, литье. ГОП

фоне мелких витых колечек. Основной узор повторяет орнамент нижней части креста 1591 года, отличаясь от него большей сочностью и меньшей геометричностью.

Итак, мы рассмотрели большую группу дошедших до нас, по преимуществу скан-ных изделий, исполненных новгородскими мастерами на протяжении целого столетия. Они отличаются характерным орнаментом из сердцевидных завитков от простых до самых усложненных, в них сходны накладные литые фигуры, входящие в «Распятие» — Христос, Богоматерь, Иоанн Предтеча, и фигуры евангелистов (два набора).

Своеобразные сердцевидные узоры, а также различные многолепестковые розет-ты весьма часто встречаются в окладах византийских икон палеологовского времени⁶³. Так, усложненные сердцевидные клейма и розетты, близкие к узорам оклада Мсти-славова Евангелия, украшают сканные оклады икон Иоанна Богослова и «Троицы», хранящихся в ризницах афонских церквей, а также ряд других сканных окладов XIV века⁶⁴. Новгородские ювелиры еще в XIV—XV веках довольно усердно приме-няли этот узор, причем сердцевидные завитки из гладкой проволоки укладывались на усыпанный сканными кружочками фон⁶⁵. С конца XV века этот орнамент стано-вится едва ли не основным элементом при украшении сканью различных, порой зна-чительных по размерам предметов с плоской поверхностью. В XVI веке сердцевид-ные узоры трансформируются, из более сухих, геометрических становятся более живыми и подвижными, обретая растительный характер, простые, легко читаемые становятся сложными где порою с большим трудом угадывается первооснова.

Стиль рассмотренных нами литых серебряных накладных фигур («Распятие» и евангелисты) предстает очень цельным и нерасчлененным явлением в ювелирном искус-стве Новгорода, не менявшемся па протяжении длительного времени. Своеобразие их пластики объясняется тем, что сложение ее не обошлось без воздействия поздне-романского и готического искусства. Вместе с тем в них явственны и такие черты новгородского художественного ремесла, как сила и лаконизм, декоративность и четкость приемов, игра различных фактур и т. д. Большое количество одинаковых литых фигурок, украшающих самые различные произведения новгородской тореви-тики, свидетельствует об их широком и массовом изготовлении в каком-то едином центре. Таким центром, вероятно, была владычная мастерская Софийского дома, а мастера-ювелиры получали от литейщиков готовую продукцию, которую они под-вергали дальнейшей обработке — прочеканке, резьбе, шлифовке и т. д. Это обстоя-тельство и обусловило относительную малочисленность этих изделий в Москве, они появляются в московском искусстве тогда, когда из Новгорода в Москву в конце 70-х годов прибыли мастера-серебряники.

Один из таких мастеров, в то время еще молодой, возможно, из духовного сосло-вия,— Иван Попов⁶⁶ впоследствии, в 1527 году, сделал известный оклад к Евангелию Троице-Сергиевой лавры, украшенный крупными спиралевидными завитками, сред-ником с «Распятием» и наугольниками⁶⁷. Такое предположение можно выдвинуть в связи с тем, что оклад, хотя и имеющий датированную надпись и «подпись» мастера, где он называет себя новгородцем, не несет в своем декоре черт, обнаруживающих сходство с новгородским искусством первой половины XVI века. Крупные спирале-видные завитки скани на верхней доске Евангелия характерны для московского

⁶³ A. G a b a r. Les Revetements on or et en ardent des icones byzantines du moyen age. Venise, 1975, pi. C,D, pi. L. pi. XLVI.

⁶⁴ A. G a b a r. Op. cit., pi. XLII, pi. XLIII, p. 67, 68, pi. XLVII, XLVIII, XLIX, p. 68, pi. L.

⁶⁵ Такой узор покрывает оправу шиферной иконки св. Георгия XIII—XIV веков новгород-ской работы (см. Т. В. Н и к о л а е в а. Произведения мелкой пластики XIII—XIV вв. в соб-рании Загорского музея. Каталог. Загорск, 1960, стр. 144—145).

⁶⁶ Надпись на окладе позволяет видеть в авторе оклада духовное лицо, поскольку имя его читается двояко и как Иван Попов новгородец и как Иван поп новгородец.

318 ⁶⁷ См. «Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники». М., 1968, ил. 193.

искусства той поры⁶⁸. Средник и отчасти евангелисты словно повторяют в уменьшенном виде центральную часть и наугольники оклада Евангелия первой половины XV века, также происходящего из Троице-Сергиевой лавры (ГБЛ). Вероятно, Иван Попов, подвизавшийся в Троицкой обители, целиком освоил приемы и методы работы московских ювелиров⁶⁹.

Мастера же, переселенные в Москву новгородским архиепископом, ставшим затем митрополитом Руси, Макарием также трудились в различных московских мастерских. Какая-то часть их, в частности резчики, вошла в состав мастерской, снабжавшей целый ряд московских, подмосковных, ростовских, новгородских и северных монастырей и церковей деревянными резными царскими вратами, амвонами и другими изделиями⁷⁰. Об этом свидетельствует сходство орнаментики некоторых новгородских произведений XV — начала XVI века с украшенными тем же орнаментом деталями московских памятников (сердцевидные узоры, украшающие многие врата, резные пояски новгородского амвона 1533 года и царское место Ивана Грозного и т. д.)⁷¹.

Новгородские серебряники пополнили, видимо, штат мастеров-ювелиров, состоявших при Оружейной палате Московского Кремля. Первоначально они, очевидно, приводили в «порядок» изделия, обветшавшие и требовавшие ремонта. Так, при явном участии новгородских серебряников был сделан оклад Симоновского Евангелия и произошло окончательное оформление оклада Евангелия Кошки, сделанного еще в 1392 году. Хорошо видно, что литые накладные фигурки евангелистов в этом окладе вместе с обрамляющими их килевидными арками на колоннах появились позднее, поскольку, особенно в нижней части переплета, они закрывают первоначальные изображения и отчасти надписи. Многие накладные фигурки евангелистов воспроизводят хорошо знакомые нам изображения, находящие ближайшие аналогии в соответствующих наугольниках окладов Евангелий Юрьева и Пафнутиев-Боровского монастырей, другими словами — все евангелисты оклада Евангелия Федора Кошки вышли из первого набора литейных форм и появились на этом прославленном произведении, вероятно, где-то в 40-х годах XVI века⁷².

Возможно, работе тех же новгородских мастеров можно приписать свисающие серебряные пластины оклада Евангелия Кошки, закрывающие обрез книги. Изображенные на них в гравировке святые — Никола, Григорий, Иоанн Златоуст, Василий, Ефрем, Савва, Ефим, Сергей, Леонтий и Петр Митрополит — в XVI веке весьма широко почитались в Новгороде, особенно Ефрем, Савва и Ефим.

Макарьевские мастера принимали участие в изготовлении тех произведений, в которых новгородские и московские черты столь плотно спаяны и слиты, что их практически невозможно с определенной достоверностью отнести ни к Новгороду, ни к Москве. Чаще всего это оправы небольших икон-складней, в которых скань новгородского типа сочетается с эмалью, характерной по своим цветовым сочетаниям и изяществу для московского искусства⁷³. Во всяком случае, это особая группа вещей,

⁶⁸ Аналогичными узорами украшены иконные серебряные оклады XV—XVI веков, причем большинство из них было сделано в стенах Троице-Сергиевой обители, что говорит об особой привязанности сергиевских ювелиров к этому типу узорочья. Вместе с тем это лишний раз подтверждает предположение о вхождении Ивана-новгородца в число троицких мастеров. См. Т. В. Николас в а. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Л., 1968, илл. 2, 5, 6, 30, причем орнаментика последних трех окладов особенно близка декору оклада Евангелия 1527 года.

⁶⁹ В противном случае навыки, выработанные в процессе длительного обучения у новгородских мастеров, так или иначе должны были сказаться в его произведениях. В окладе же 1527 г. дань новгородской традиции можно усмотреть лишь в чуть большей, но сравнению с троицкими вещами, геометризацией сканных узоров.

⁷⁰ А. Л. Якобсон. Указ. соч., стр. 238.

⁷¹ Там же, стр. 239.

⁷² Появление новых наугольников на окладе Евангелия Федора Кошки в XVI веке объясняет и факт появления надписи «Лука» над обоими евангелистами внизу оклада. При этом замечания А. В. Рындиной о двух мастерах остаются в силе. См. А. В. Рындина. Указ. соч., стр. 180 и сноски 40.

⁷³ Такова довольно многочисленная группа вещей, хранящаяся в Гос. Оружейной палате.

составляющих круг новгородско-московских произведений второй половины XVI века.

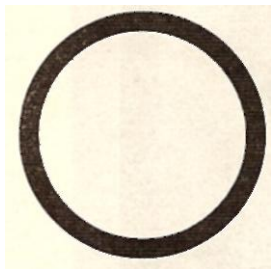
Для преимущественно сканных новгородских и отчасти московских изделий XVI века можно выделить два основных этапа. Первый — конец XV — середина XVI века. Этот период характеризуется отработкой и выбором определенных форм и узоров, как традиционных, так и мотивов позднероманского и готического искусства. В результате новгородские серебряники создают своеобразные наборы накладных литых фигур, широко используемые для различных памятников. Второй период — от середины до конца XVI столетия, когда утверждаются и получают развитие в качестве основных наборы сердцевидных узоров, многолепестковые розетты, приемы оформления с использованием накладных литых фигур. Правда, в этом периоде 80-е — 90-е годы XVI века отмечены некоторым застоєм в развитии серебряного дела Новгорода и заметной ориентацией на изделия предшествующего времени.

В данной статье мы учли далеко не все памятники, а остановились лишь на круге изделий, имевших особые отличия, что позволяло их компоновать в определенные стилистические и хронологические группы. Мы надеемся, что на этой основе станет возможным более точно локализовать другие произведения серебряного дела XVI века.

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ О ТВОРЧЕСТВЕ ДИОНИСИЯ

М. А. ОРЛОВА

1. К ИЗУЧЕНИЮ ИКОНЫ «РАСПЯТИЕ» ИЗ ПАВЛОВА-ОБНОРСКОГО МОНАСТЫРЯ (1500 год)



«РАСПЯТИИ» из иконостаса Троицкого собора Павлова-Обнорского монастыря (в ГТГ) (*сmp.* 322) довольно много написано¹. До появления книги В. И. Антоновой² редко кто из исследователей относил эту икону — одну из наиболее совершенных в древнерусской живописи — к творчеству

Дионисия. Надпись, обнаруженная на обороте «Спаса в силах» из того же иконостаса, позволяет теперь при изучении художественного наследия Дионисия рассматривать ее среди тех немногих датированных произведений³, принадлежность которых руке художника документально засвидетельствована. Однако лишь высокий уровень исполнения может служить подтверждением того, что слова «Денисьева письмени» означают безусловное авторство самого Дионисия, а не кого-либо из его «братии», — так же, как в иконостасе или в росписях Ферапонтова монастыря, где, впрочем, участие в работе помощников оговорено в надписи. История этой иконы наглядно показывает, насколько до сих пор шатки наши представления о произведениях, принадлежащих собственно руке Дионисия, даже притом, что зыбкость и приблизительность атрибуции — удел многих памятников древнерусского искусства.

Попытки сопоставлений с фресками Ферапонтова монастыря для уточнения авторства и времени создания более или менее близких по манере исполнения икон конца XV — начала XVI века довольно рискованны, прежде всего потому, что выделение конкретных мастеров, работавших в Рождественском соборе, — проблема сложная, и критерий качества здесь, пожалуй, недостаточен. Единственно, о чем можно говорить более или менее уверенно, — это порталная фреска (ее принадлежность Дионисию

¹ M. A l p a t o v. L'interpretation des icones russes. A propos de la Crucifixion de Dionysos.—«Information d'Histoire de l'art», 1968, № 4; I. I. D a n i l o w a . Dionissi. Dresden, 1970, p. 97—101; В. Н. Л а з а р е в, Московская школа иконописи. М., 1971, стр. 47; Г. В. П о п о в. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975, стр. 97—98 и др.

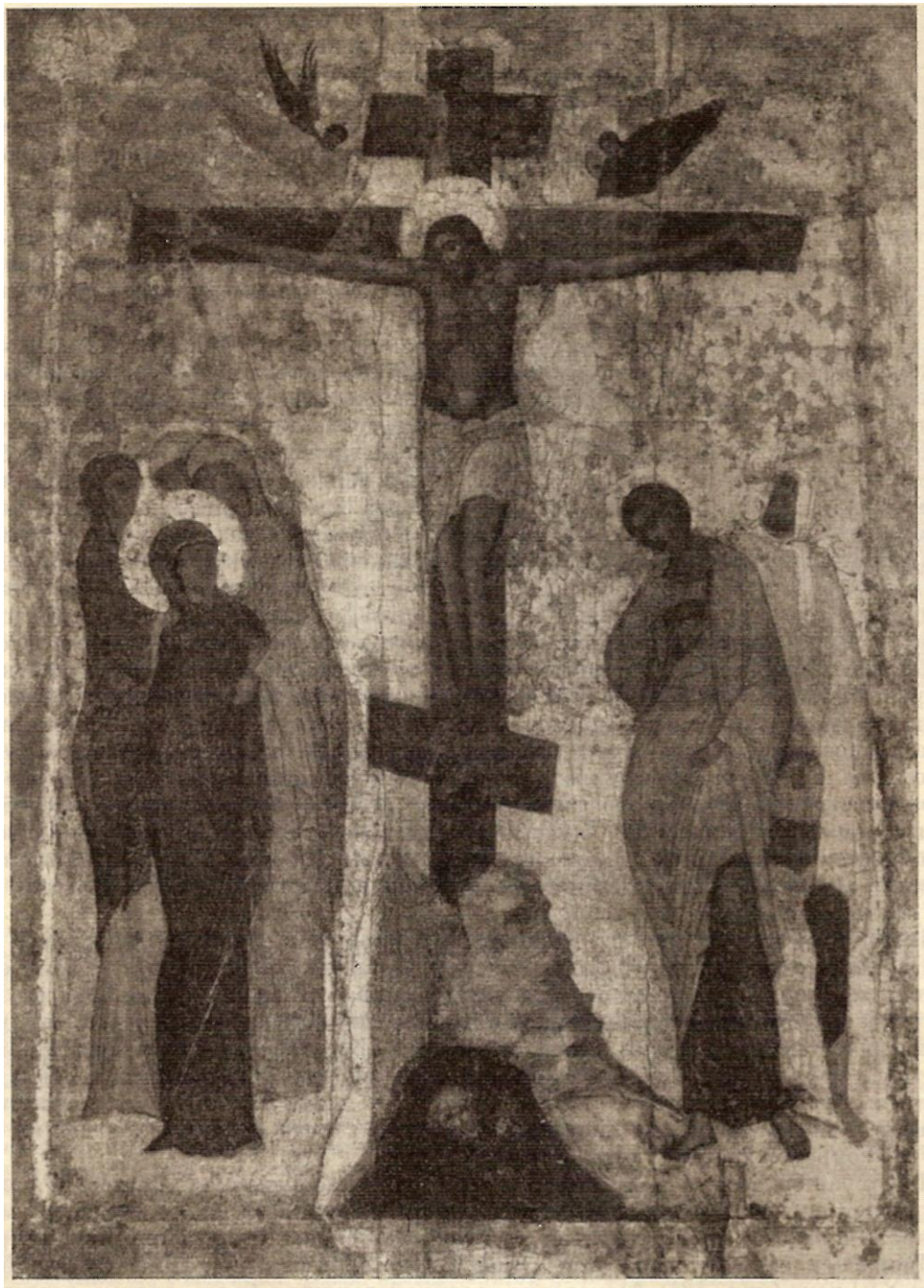
² В. И. А н т о н о в а. Новооткрытые произведения Дионисия в Государственной Третьяковской галерее. М., 1952; стр. 11—13.

³ Из работ, вышедших до 1952 года, в которых упоминается икона «Распятие» из Павлова-Обнорского монастыря, лишь В. Т. Георгиевский и В. Богусевпч относили ее к Дионисию.

⁴ Наряду с «Одигитрией» (1482 год) и фресками и иконами Рождественского собора Ферапонтова монастыря (1502—1503 годы).



«Распятие из Павлова-Обнорского монастыря. 1500 год.



«Распятие» из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. 1425–1427 годы

ни у кого из исследователей сомнений не вызывает), стилистически несколько обособленная от внутренних росписей. Кроме того, сближение стиля икон с фресками не совсем правомерно не только из-за разности масштабов, но и в силу других причин: иному подходу к плоскости, технике письма, учетыванию в росписях явлений ракурса и пр. и, наконец, большей творческой свободе и вследствие этого определенному стилистическому своеобразию монументальной живописи (достаточно сравнить фрески и иконы Рублева).

Для нас важно, что пусть даже условно определяемая как произведение самого Дионисия, икона «Распятие» все же позволяет характеризовать стиль станковых работ Дионисия рубежа XV—XVI веков, его отношение к художественному наследию, осведомленность в иконографическом материале. Появляется возможность и для выявления стилистически близких произведений.

Скудость дошедших до нас памятников часто приводит к вполне естественному желанию так или иначе соотнести их друг с другом и предположить если не прямую преемственность между ними, то по крайней мере творческую взаимосвязь. «Распятие» из Павлова-Обнорского монастыря нередко служит доказательством зависимости произведений Дионисия от иконографических решений круга Феофана Грека — Рублева, из чего делаются далеко идущие выводы. В подтверждение этого положения приводится икона на аналогичный сюжет из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (1425—1427 годы), сама по себе, несмотря на значительные утраты, достойная детального исследования (стр. 323). В какой-то степени это обедняет представления о творчестве Дионисия и всей художественной жизни рубежа XV—XVI веков.

Определенный круг тем, связанность иконографическими канонами, обусловленность догматическими текстами и сама массовость продукции многочисленных иконописных мастерских неизбежно вели к тому, что из десятилетия в десятилетие воспроизводились одни и те же иконографические варианты, время от времени дополнявшиеся теми или иными новшествами. Так, скажем, «Распятие» из кирилловского иконостаса (1497 год) и аналогичная икона из Благовещенского собора Московского Кремля (1405 год) повторяют (за немногими исключениями) один и тот же весьма распространенный иконографический тип. Однако стилистическое своеобразие тех или иных направлений в живописи связано с творческой индивидуальностью крупных художников, чья одаренность сказывалась и в поисках и разработке новых решений, в которых иногда безотчетно, но чаще вполне осознанно отражались идейные веяния времени.

Иконографический вариант «Распятия» в иконах из Павлова-Обнорского монастыря и из Троице-Сергиевой лавры в целом достаточно традиционен. В центре композиции на фоне иерусалимской стены изображен распятый на кресте Христос. Крест водружен на Голгофе, представленной в виде небольшой горки с пещерой, внутри которой виднеется череп Адама. Слева от креста — окруженная тремя женщинами Богоматерь. Справа — Иоанн Богослов и Лонгин сотник. Над средней перекладиной креста изображены плачущие ангелы, под ней в иконе из Павлова-Обнорского монастыря — персонификации Церкви и Синагоги в виде небольших женских полуфигур, сопровождаемых ангелами.

Не сохранившееся и дописанное в XVIII веке изображение Христа в «Распятии» из Троице-Сергиевой лавры и состояние этого памятника в целом переводит многое в область догадок, однако у нас нет достаточных оснований предполагать переработку Дионисием схемы именно этой иконы. В некоторых памятниках поствизантийского круга XVI века (стр. 325), безусловно, воспроизводящих более ранние, встречается почти аналогичная композиция, с несколько необычной позой Иоанна³. Циркуляция

³ Слегка отклоненную книзу кисть согнутой правой руки он держит на уровне груди, а опущенной левой придерживает складки одежды. Аналогичное положение рук Иоанна встречается еще в раннехристианских «Распятиях» (L. H. G g o n d i j s. L'icôno-graphie byzantine du crucifixe mort sur la croix. Utrecht, 1948, pi. III), однако там этот жест был оправдан тем, что левой рукой

разнообразнейших иконографических вариантов, в частности вариантов «Распятия», в странах византийского ареала, широкая иконографическая осведомленность Дионисия, проявившаяся в его произведениях, весьма затрудняют указание прямых источников его композиций. На Руси, без сомнения, существовало много вариантов темы «Распятия», ни одному из которых Дионисий, вероятно, в точности не следовал. Он использовал накопленный к тому времени арсенал иконографических мотивов, создавая на этой основе произведения, отличающиеся прежде всего цельностью и завершенностью структуры. Речь может идти об ассимиляции и переосмыслении всего предшествующего художественного опыта, при этом не только собственно русского.



«Распятие». Икона из музея Ловердо. Конец бы- XVI века

Особенностью иконы из Павлова-Обнорского монастыря и новаций для Руси того времени являются персонификации Церкви и Синагоги. В дальнейшем эти аллегорические персонажи становятся сравнительно обычными.

Начало традиции персонификации новозаветной и ветхозаветной церкви было положено в письменности древнехристианского периода⁶. В византийских «Распятиях» олицетворения Церкви и Синагоги встречаются сравнительно редко, преимущественно в ранних памятниках⁷, зато очень популярны на Западе во времена Каролингов и затем получают широкое распространение в памятниках западного

Иоанн поддерживал книгу, а правой благословлял ее. Подобная поза Иоанна, позднее сравнительно редко встречающаяся в произведениях византийского круга (D. Talbot Rice. *Cypriot Icons with Plaster Relief Backgrounds*. — *Jahrbuch des Osterreichischen Byzantinistik*, 21. Wien, 1972, pi. 2; G. et M. Sotiriu. *Icones du Mont Sinai*. Athenes, 1956, t. 1, pi. 211 и некоторые другие), типична скорее для памятников готики (A. Lindblom. *La peinture gothique en Suede et en Norvege*. Stockholm, 1916, pi. 11, 13, 12; E. Panofsky. *Early Netherlandish Painting*. Cambridge, 1953, pi. 24 и др. Следует оговориться, впрочем, что в некоторых изображениях Иоанн поддерживает книгу). Это не означает, разумеется, что появлением своим в рассматриваемых памятниках этот мотив обязан Западу, но многовариантность его и довольно широкое применение, безусловно, прерогатива искусства западного, последовательно и неуклонно отбиравшего из обширного византийского иконографического арсенала близкие ему по духу образцы, порой единичные в самом византийском искусстве и нередко, как, возможно, в данном случае, уже в отработанном виде возвращавшего их Византию.

⁶ Н. В. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских*. СПб., стр. 363. В Типологии Мелитона Сардийского женщина означает церковь. Климент Александрийский сравнивает церковь с благородной и многоплодной женой, а ветхозаветную синагогу с еврейской женой, прежде богатой детьми, но ставшей бездетной по причине своего неверия.

⁷ Одни из наиболее ранних примеров встречаются в эмалевой пластике из собрания А. В. Звенигородского (Н. П. Кондаков. *История и памятники византийской эмали*. СПб., 1892; в греческом лицевом Евангелии XI века из Национальной библиотеки в Париже, № 74 (L. II. Goudijs. *Op. cit.*, pi. 1X6). Первоначально, как правило, Церковь и Синагога изображались в виде двух женских фигур, чаще всего в рост, тех же размеров, что и помещенные рядом Богоматерь и Иоанн.

круга. Церковь, как правило, изображалась с чашей в руках, в которую она принимала кровь из раны Христа как залог получаемой власти⁸. Сравнительно редко в ранних памятниках⁹ и гораздо чаще в более позднее время Церковь была представлена с короной на голове. Синагога изображалась, чаще всего, в виде женской фигуры, удаляющейся от креста, иногда повернувшей назад голову¹⁰. В руках она держит либо стяг, либо пальмовую ветвь — олицетворение древней Иудеи¹¹, еще в античности — символ Сирии и Палестины. Как правило, древко стяга — знак власти — в руках Синагоги сломано (в особенности начиная с XIII века, когда ее нередко изображают с завязанными глазами или ослепленной). Синагога часто была представлена с падающей с ее поникшей головы короной¹².

Трудно с уверенностью говорить, были ли позднее, в западных «Распятиях», олицетворения Церкви и Синагоги в целом ряде памятников заменены изображениями маленьких парящих ангелов, как считает О. М. Дальтон¹³, или же небольшие крылатые фигурки играли скорее декоративно-орнаментальную нежели символическую роль¹⁴. Возможно, эта традиция имела в основе образцы, подобные одному из изображений «Распятия» в лицевом Евангелии XI века Национальной библиотеки в Париже, гр. № 74, где Церковь и Синагога воплощены в виде небольших женских фигур, однако изображенных в рост, сопутствуемых ангелами¹⁵.

В ряде южнославянских памятников также встречаются рассматриваемые аллегорические фигуры, видимо, обязанные своим появлением (как и целый ряд иных иконографических деталей) Западу. «Распятие» с персонификациями Церкви и Синагоги в образе небольших женских полуфигур, сопровождаемых ангелами, встречается в росписях Богородичной церкви в Студенице¹⁶, аналогичные персонажи (Церковь с нимбом и в короне, Синагога — полуобернувшись назад) есть и во фресках Грачаницы¹⁷. Очень близкий к последнему вариант изображений Церкви и Синагоги представлен в «Распятии» па окладе Евангелия из ризницы церкви св. Климента в Охриде (вторая половина—конец XIV века)¹⁸ (стр. 327), где олицетворения новозаветной и ветхозаветной церкви в виде женских полуфигур держат в руках значительно превышающие их по размерам ангелы.

Здесь можно еще упомянуть опубликованное Н. В. Покровским славянское (Елизаветградское) Евангелие XV века¹⁹, которое автор считает почти тождественным по иконографическому содержанию и стилю уже упоминавшемуся Евангелию, гр.,

⁸ Обычно она была представлена в том же ракурсе, что и стоящая рядом Богоматерь. Очень часто, в особенности в каролингских памятниках, женщина, олицетворяющая церковь, держит в одной руке древко трехконечного стяга («RheinundMaas. Kunstund Kultur 800—1400». Köln, 1972, p. 222) или креста, к которому прикреплен стяг (J. Schwartz. Quelques sources antiques d'ivoires carolingiens.—«Cahiers archeologiques», XI, 1960, fig. 1; «Rein und Maas», p. 220, 206; C. Cahier, A. Martin. Melanges d'archeologie, d'histoire et de litterature..., v. II, Paris, 1851, pi. IV, VI).

⁹ O. Demus. Byzantine Art and the West (The Wrightsman Lectures, 3). New York — London, 1970, fig. 47.

¹⁰ R. Hamann-MacLean. Frühe Kunstim westfränkischen Reich. Leipzig, 1939, Taf. 52. Очень редко она изображалась в том же ракурсе, что и Иоанн («Rein und Maas...», p. 207, 220).

¹¹ «Rein und Maas...», p. 206, 220, 222.

¹² O. Demus. Op. cit., fig. 47.

¹³ O. M. Dalton. Byzantine Art and Archaeology. Oxford, 1911, p. 658.

¹⁴ Об этом свидетельствует, во-первых, их количество, а, во-вторых, то, что кровь льющуюся из ран Христа, собирают в чаши и левый и правый ангелы, вследствие чего исчезает символический смысл собирания именно Церковью крови Спасителя.

¹⁵ L. H. Gondijs. Op. cit., pi. IXb.

¹⁶ Св. Радойчи I. Старо српско сликарство. Београд, 1966, сл. 3.

¹⁷ G. Millet. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV-e, XV-e, et XVI-e siècles. Paris, 1916, p. 420.

¹⁸ Н. П. Кондаков. Македония. Археологическое путешествие. СПб., 1909, табл. XIII.

¹⁹ Н. В. Покровский. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. СПб., 1910, рис. 103.



«Распятие». Оклад Евангелия из церкви Климента в Охриде.
Вторая половина – конец XIV века

№ 74, с почти аналогичными изображениями Церкви и Синагоги. Обе эти рукописи, видимо были копиями с одного и того же древневизантийского образца²⁰.

Нетрадиционные для более ранних русских памятников, аллегорические фигуры новозаветной и ветхозаветной церкви в «Распятии» Дионисия не кажутся автономными, произвольно включенными в композицию элементами, ничего не меняющими в общем строе иконы. Во всяком случае, пожалуй, нет достаточных оснований связывать их появление лишь со стремлением художника «дать ответ» еретикам²¹, движения которых действительно приобрели широкий размах во второй половине XV века. Изображение в рассматриваемой иконе персонификаций Церкви и Синагоги вызва-

²⁰ Существует мнение о возможности восточного происхождения рукописи, послужившей прототипом для Елизаветградского Евангелия, так же как и для Парижского, № 74. См. S. D e g N e r s e s s i a n . Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelia. Paris, gr. 74. New York. 1927, p. 51.

²¹ I. J. D a n i l o w a . Op. cit., p. 101.

но скорее своеобразием трактовки темы «Распятия» в целом, попыткой раскрыть ее новый смысловой слой. Возможно, это было отражением начавшегося процесса литературно-символического усложнения старых и философско-догматического преподнесения новых сюжетов, обострения интереса к теме преемственности Старого и Нового Завета, к типологическим параллелям между событиями, которые предшествовали воплощению, и евангельскими событиями,— словом, проявлением вкуса к теологическому философствованию, который отличал искусство ортодоксальной церкви в XVI веке. В этой связи довольно характерна тематика молдавских стенописей, в особенности наружных и, в частности, тот факт, что в сцене «Распятия» из Молдовицы и Сучевиды представлены персонификации Церкви и Синагоги²².

Однако, если в XVI веке аллегоричность и символичность композиций знаменовали стремление к всестороннему исчерпыванию сюжета, в иконе из Павлова-Обнорского монастыря доминирует лишь один аспект темы (при безусловной подразумеваемости множества других), которому подчинены все средства художественного выражения. В «Распятии» Дионисия представлено не столько само драматическое событие, сколько итог искупительной жертвы Христа — торжество новозаветной Церкви.

В XVI веке на Руси чрезвычайно актуальной оставалась острая для конца XV века тема преемственности власти, связанная с выработкой идеологических основ складывавшегося самодержавного государства. Прежде всего это относится к идее перенесения на Русь центра мирового православия. Уже в конце XV века были сформулированы основы комплекса идей, связанных с теорией «Москва — третий Рим», разрабатывающихся в XVI веке. Интенсивно проводилась в период княжения Ивана III мысль о преемственности власти московских князей от князей киевских, а через них от византийских и римских императоров. Вся эта проблематика отразилась в живописи XVI века начиная с темы «преемственности власти» в фресках Благовещенского собора и кончая росписями Золотой палаты в Кремле. Может статься, что в иконе из Павлова-Обнорского монастыря воплощение преемственности Старого и Нового завета как-то смыкалось с этой столь актуальной для Руси того времени темой, нашедшей опосредованное отражение в искусстве, таким образом, уже в конце XV века²³.

Особенности художественного языка иконы Дионисия всецело подчинены доминирующему в ней аспекту темы «Распятия», вернее они взаимообусловлены. Вытянутость композиции «Распятия»²⁴ и оправдывает, и предопределяет наличие сопровождаемых ангелами олицетворений Церкви и Синагоги, необходимых чисто декоративно для заполнения значительного свободного пространства между простертыми руками Христа и головами стоящих у креста персонажей. Вертикальность композиции иконы из Павлова-Обнорского монастыря лишь подчеркивается вытянутыми пропорциями персонажей и креста, но не определяется ими.

Весь средник иконы членит тонкий темный крест. Средняя переключина его почти достигает полей иконы, оставаясь, однако, короче вертикального бруса. Изящество пропорций, тонкость и легкость креста усиливаются треугольным заострением его основы, аналогичным завершению пещеры, величина провала которой усугубляет ощущение невесомости креста.

Организирующая роль креста в композиции рассматриваемой иконы еще более выявляется органичностью слияния, почти отождествлением с ним очень стройного и вытянутого тела Христа. Фигура Христа в «Распятии» Дионисия максимально сти-

²² G. N a n d r i s. *Christia i Humanism in the Neo-Byzantine Mural Painting of the Eastern Europe*. Wiesbaden, 1970, p. 205.

²³ Г. В. Попов, по-видимому, прав, предполагая, что рассматриваемый вариант «Распятия» еще ранее должен был найти отражение в творчестве Дионисия (Г. В. П о п о в. Указ. соч., стр. 98).

²⁴ Размеры доски «Распятия» из Павлова-Обнорского монастыря — 85 х 52; аналогичной иконы из Троице-Сергиевой лавры — 88 х 64; из Благовещенского собора Московского Кремля — 80 х 60.

лизована, находится почти на грани абстракции, однако именно последовательность стилизации приводит к известной естественности и гармоничности ее, к законченности и совершенству, свойственным природным формам. Телу Христа придан очень пластичный, «растительный» изгиб — так обвивается стебель растения вокруг поддерживающей его опоры. Ощущаемая в фигуре Христа бескостная гибкость растения подчеркивается пластичностью его тонких, напоминающих ростки рук. Тело Христа в иконе из Павлова-Обнорского монастыря, изгибаясь, словно вырастает, постепенно расширяясь от бедер к плечам. В отличие от большинства примеров подобной позы Христа сильный дугообразный изгиб его тела в «Распятии» Дионисия состоит не из нескольких кривых (сначала вогнутой на протяжении торса, если брать по правой стороне, а затем выгнутой в бедрах), а из одной плавной линии.

Несмотря на предельную условность, изображение Христа имеет в известном смысле «атлетический» характер благодаря мощности торса, узким бедрам и отсутствию типичного для подобных изображений излома в левом бедре (иногда почти симметричного правому). В Христе из «Распятия» Дионисия нет и следа вялости и бессилия порой слишком натуралистически трактованных мощных, но аморфных фигур, характерных для многих памятников византийского круга, нет и следа той мучительной, страдальческой позы напряженного мускулистого тела, которую мы видим в «Распятии» из фресок волотовской церкви (*см. пр.* 330). Ставший традиционным для византийских памятников уже с X века²⁵, изгиб тела Христа передается в иконе из Павлова-Обнорского монастыря певучей, изысканной линией. Голова его мягко склонена на плечо, при этом шея несколько сдвинута, и поэтому, несмотря на наклон, подбородок Христа находится точно в центре. Перед нами не момент после мучительной смерти, но как бы прообраз грядущего воскрешения. Трагизм жертвы претворен в гармонию, смерть — в освобождение. Тело Христа — средоточие психологической тяжести в памятниках готики, где оно изображалось изможденным, иссушенным, бессильно свисающим на руках, — в «Распятии» Дионисия находится уже в иной сфере.

Предельный натурализм трактовки формы²⁶, одухотворенность плоти отчасти созвучны «невещественному и неосязаемому» Христу из писаний Иосифа Волоцкого²⁷. Возможно, в какой-то степени художником руководило стремление приблизиться к образу «обожествленного человечества», к Христу «плотию бо на кресте висяще, плотию пострада, плотию умре... божество неразлучно бе от плоти»²⁸.

Христос высоко вознесен на крест. И по массе и по высоте он доминирует над помещенными по сторонам креста персонажами, стоящими именно внизу, так как у зрителя невольно возникает представление верха и низа — двух миров, что подчеркивается как бы обрамляющими торс Христа фигурами ангелов и олицетворений Церкви и Синагоги. Христос изображен со смеженными веками, но появляется ощущение, что мы видим стоящие внизу персонажи как бы его глазами, т. е. так, как это возможно с повышенной точки зрения, что усиливает впечатление верха и низа и вместе с тем невидимой связи персонажей.

Этот прием увеличивает необычную для русских памятников пространственность или «простор», по определению И. Е. Даниловой²⁹, иконы. В данном случае речь идет не о пространственности, создаваемой несколькими уходящими вглубь планами (об этом ниже), а об ощущении простора, определенной воздушной среды, вызываемом значительным свободным пространством над и под средней переключиной креста.

²⁵ По замечанию О. Демуса (O. Demus. Op. cit., p. 88), а не в конце XI века, как полагает в своей монографии Л. Грондис.

²⁶ Почти не видимые сейчас тонкие струйки крови, исходившие из торса и ступней Христа, ничего не меняли в общем характере изображения.

²⁷ Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения на Руси XIV—XVI вв. М.—Л., 1955, стр. 337.

²⁸ Там же, стр. 334, 348.

²⁹ I. J. Danilowa. Op. cit., p. 98.



«Распятие». Деталь росписи церкви Успения на Волотовом поле в Новгороде. Вторая половина XIV века

Впечатлению просторности, возникающему при рассмотрении данной иконы, способствует и расположение основных групп персонажей, вернее группы женщин и Лонгина сотника, как бы отклоняющихся от центра в противоположные стороны.

Легкость, физическая раскрепощенность формы и вместе с тем энергия пластического движения, как бы исходящая от фигуры Христа, пронизывает и подчиняет себе всю композицию. При определенной эмоциональной подавленности ощущение духовной силы и потенциальной энергии оставляет и Иоанн. Яркость и отчетливость общей характеристики, весь эмоциональный строй «Распятия» Дионисия существенным образом отличается от иконы Троице-Сергиевой лавры, с присущим ей оттенком камерности. Особенно это ощутимо в образе Иоанна (из-за невозможности провести сопоставление с утраченным изображением Христа). Текучая плавность линий, завершенность изгиба его тела, замкнутость, измельченность жеста создают впечатление отрешенности, замкнутости переживания, замкнутости внутренней жизни. Изысканность несколько бессильной позы, утрированная грациозность, заученная, но

анатомически не осмысленная гибкость линий отличают эту фигуру, выделяющуюся не только среди персонажей данной иконы, но и вообще стоящую несколько особняком во всей древнерусской живописи.

Фигура Лонгина — композиционный противовес Иоанна в подобных сценах, в иконе из Троице-Сергиевой лавры наполовину скрытая Иоанном, почти полностью подчинена ему. Трудно судить, что послужило источником вдохновения для создателя образа Иоанна из иконы Троице-Сергиевой лавры, однако приемы моделировки его одежд основаны на несколько иных принципах, чем в других русских памятниках того времени, в частности рублевских, и значительно отличаются от дионисиевской трактовки одежды этого персонажа. Сложному геометризму линий, продуманной «красноречивости» складок, скорее превращающихся (что характерно для средневекового искусства) в средство психологической характеристики, но отнюдь не пытающихся передать реальную пластику одежды, противостоит в иконе из Троице-Сергиевой лавры естественная мягкость драпировки легкой ткани, ткани облегающей линейную структуру тела, но не формирующей ее. В «Распятии» Дионисия отношение «тело — одежда» решено иначе, оно читается там как единая структура, монолитность которой не нарушается даже слегка отлетающими концами ткани.

Плоскостность формы и вместе стеммягко обволакивающие, будто обтекающие фигуру Иоанна в иконе Троице-Сергиевой лавры линии оставляют ощущение будто вакуумности ее существования. Иоанну из «Распятия» Дионисия приходится как бы преодолевать сопротивление воздушной среды, он находится в пространстве, пусть условном.

Пространственность иконы из Павлова-Обнорского монастыря еще более подчеркивается легкостью, почти воздушностью тона золота, служащего фоном иконы, дающего иллюзорную возможность для пространственного расположения фигур. Ощущение как бы дышащего пространства усиливается контрастом между воздушностью холодного серо-зеленого тона стены заднего плана и необычными по декоративности и насыщенности цветовыми созвучиями одежд стоящих по сторонам креста персонажей.

Белый цвет, играющий большую роль в колористических решениях икон круга Дионисия, здесь гамму не определяет, он выступает как равноценный. Плотность и насыщенность тонов нижних одежд группы женщин, отчетливо противопоставленных друг другу, в отличие от более спокойных сочетаний их верхних одежд (в особенности желтовато-оливкового гиматия правой женщины, по цвету сближающегося с фоном иконы), приземляет и утяжеляет их фигуры, отчасти нивелируя вытянутость пропорций, компенсируя хрупкость форм.

Равноценные по цветосиле и сопоставлениям, желтовато-оливковый и густо-розовый тона одежд правой женщины, темный теплого оттенка зеленый и интенсивный, ясный темно-янтарный или медовый, как бы подсвечивающий фигуру Богоматери тон одежды левой женщины подчеркивают цветовую отрешенность холодных тонов одежды Марии — резкий, отчетливый синевато-зеленый хитон и густо-вишневый с примесью коричневого мафорий. В общем эти же тона повторяются в одежде эмоционально близкого Богоматери Иоанна (цвет его верхней одежды — сильно разбавленный оттенок мафория Марии чуть с примесью лилового, оттенки нижних одежд идентичны).

Тона одежд ангелов и аллегорических персонажей в верхней части иконы колористически сопоставимы с фигурами нижней ее половины. Так, гиматий левой женщины и одежда правого ангела над крестом, хитон правой женщины и одежда ангела, сопровождающего Синагогу, верхняя одежда Иоанна и одеяние левого ангела над крестом, плащ Лонгина и одежда Церкви по цвету очень близки. Упорядоченность цветовых пятен, соблюдение известной закономерности в их распределении колористически объединяют верхнюю и нижнюю половины иконы.

Алый цвет плаща Лонгина как нельзя более отвечает его роли в композиционной схеме — удерживает всю композицию. Он единственный соответствует ракурсом фигуре Христа. Все остальные персонажи изображены в трехчетвертном развороте, создающем ощущение определенного пластического объема, вполне осознанного и осмысленного в пространственной структуре сцены. Плоскостностью трактовки Лонгин, щит и плащ которого кажутся вплотную наложенными друг на друга, также сближается с Христом, особенно по контрасту с некоторой пластической выявленностью фигуры Иоанна и объемной, благодаря композиционной структуре и цвету, группой женщин. Определенный пластический объем фигур весьма далек от навязчивой материальности форм, тем более, что большой черный провал пещеры под крестом кажется лишь частью той прикрытой хрупкой оболочкой почвы невидимой пустоты, держащей на себе персонажи иконы.

Пространственность, отличающая икону «Распятие» из Павлова-Обнорского монастыря, имеет некоторые особенности. Создается ощущение не только определенной глубины пространственного слоя, но как бы развернутости его под некоторым углом к плоскости иконы.

Первый, ближайший к зрителю план (или, вернее, особый пространственный слой) занимает фигура распятого Христа, слегка выдвигающаяся вперед главным образом благодаря теплой охристой окраске тела, на котором ярким пятном выступает белоснежная повязка. В ином плане находится Иоанн, в следующем пространственном слое — Лонгин и затем группа женщин. Последний план занимает традиционная для подобных изображений стена Иерусалима.

Впечатление некоторой развернутости пространственного слоя иконы создается более крупными по сравнению с группой женщин фигурами Иоанна и Лонгина. Прием изображения как бы с повышенной точки зрения, о котором говорилось выше, особенно заметен в левой части композиции, что подчеркивается ровной плоской почвой под группой женщин. В правой части сцены это ощущение не так сильно, и почва под Иоанном и Лонгином кажется выгнутой из-за того, что дальняя часть ее слегка затенена. Иоанн стоит как бы на изогнутой поверхности. (В целом, сдвинуто к краю Иоанна и Лонгина и выгнутость почвы под ними увеличивает пространственность иконы.) Интенсивность тонов нижних одежд женщин и вообще яркость и плотность левого угла композиции и прозрачность правого опять-таки способствуют тому, что эта часть с Иоанном и Лонгином кажется будто слегка развернутой на зрителя, а левая с группой женщин как бы вдвинутой.

Динамичность построения сказалась не только на организации пространства, но и на некоторых особенностях построения композиционной схемы. Организующий композицию иконы крест несколько смещен влево; сдвиг еще более усиливается изгибом тела Христа, силуэтом группы как бы слегка откачнувшихся от него женщин, поддерживающих Марию, и позой Иоанна, наклон головы которого почти идентичен наклону головы Христа. Однако зрительное равновесие восстанавливается движением в противоположном направлении летящих ангелов, сопровождающих олицетворения Церкви и Синагоги, и порывистым движением Лонгина. Причем ангелы справа изображены на большем расстоянии от изогнутого тела Христа и помещены более горизонтально. Выявленность (в противовес первому) этого движения подчеркивается красным цветом одежд Церкви, одного из ангелов (правого) и алым плащом Лонгина. Эту же тенденцию усиливает и заостренная форма черного провала пещеры с черепом Адама под основанием креста, направление которого также содействует гармоничности композиции, основанной не на согласованности, а на противопоставлении.

Плавному изгибу тела Христа и столь же плавному и слитному движению группы женщин отчетливо несоответствуют позы и жесты Иоанна и Лонгина. Сдержанное движение Иоанна и динамичное, порывистое Лонгина резко контрастируют. Именно эта несогласованность заставляет взгляд задерживаться на них и ведет к иллюзор-

ному выравниванию композиционного центра. Размещение плачущих ангелов над средней перекладиной креста подчинено этой же задаче. Правый ангел расположен на несколько большем расстоянии от креста, чем левый, тем самым благоприятствуя общему чувству равновесия. Белоснежная повязка на голове Лонгина соотносится с тканью на бедрах Христа, тем самым способствуя зрительному «оттягиванию» композиционной оси вправо. Эту же роль выполняют и пробела на одежде Иоанна Богослова, как бы отблески белоснежной повязки Христа.

Икона «Распятие» из Павлова-Обнорского монастыря по самому принципу подхода к композиции в известной степени сопоставима с росписями Ферапонтова монастыря, в частности с построением порталной фрески, где сдвиг портала относительно среднего прясла нивелировался соответствующим размещением наружной живописи. «Распятие» Дионисия отличает та же ритмическая согласованность жестов, которая характерна для ферапонтовских росписей, особенно для порталной фрески (жесты Иоанна и положение рук женщины, поддерживающей Богоматерь).

Изображение стены Иерусалима на заднем плане иконы опять-таки напоминает приемы изображения архитектурных кулис во входной фреске Рождественского собора. В соответствии с пространственным характером композиции степа, в отличие от многих подобных изображений (например, от иконы из Благовещенского собора), значительно понижена относительно размеров персонажей, тем самым создается ощущение удаленности. Кроме того, верхние части фигур, выступающие над стеной, лучше читаются на золотом фоне.

Вытянутые пропорции фигур в этом произведении Дионисия заставили М. В. Алпатова³⁰ и К. Онаша³¹ вспомнить вслед за Б. В. Михайловским и Б. И. Пуришевым³² памятники готического искусства. Однако сами по себе пропорции мало что определяют, и фигура Богоматери, например, сопоставима с некоторыми памятниками классической поры византийского искусства (небольшими фигурками из резной кости XI—XII веков). Между тем композиционный строй иконы, ее подчеркнутый вертикализм, пространственность в сочетании с приемом повышенной точки зрения действительно могут вызвать в памяти произведения западного круга. Изящество креста и его пропорции напоминают скорее как готические памятники Центральной и Северной Европы, так и памятники итальянского дученто и треченто, нежели мощные, основательные, приземистые кресты «Распятый», иконографическая и художественная системы которых связаны с византийским искусством.

Видимо, в данном случае не следует говорить о какой-то прямой зависимости или влияниях, которые можно проследить, например, в ряде произведений русской мелкой пластики на аналогичный сюжет. Речь может идти не более чем о заимствовании отдельных изобразительных приемов, но никак не о привнесении общей трактовки темы.

Необычность или, вернее, новации пространственного решения «Распятый» Дионисия в какой-то степени могут быть вызваны иным мироощущением, нежели, скажем, у автора иконы из Троице-Сергиевской лавры. Стремление осмыслить и включить в структуру изображения мир внешний, в данном случае как иную сферу бытия, в которой находится Христос, осознание космичности события (отчасти связанные с трактовкой темы, превалирующей в иконе) на определенной стадии созвучны поискам художников Запада, в основном, разумеется, иначе решавших эти задачи. Несмотря на известную спекулятивность подобных предположений, в какой-то степени возможно, что эта масштабность изображения явилась отражением той атмосферы ду-

³⁰ М. А л п а т о в. *Altrussische Ikonenmalerei*. Dresden, 1958. S. 21.

³¹ К. О н а с х. *Ikonen*. Berlin, 1961, S. 391.

³² Б. В. М и х а й л о в с к и й, Б. И. П у р и ш е в. *Очерки истории древнерусской монументальной живописи*. М.—Л., 1941, стр. 42.

ховного подъема, идейных исканий и борьбы, расширения международных горизонтов, которая сопутствовала завершающей стадии объединения Руси. Именно на этот сравнительно недолгий период приходится последний взлет древнерусского искусства, связанный с именем Дионисия.

II. РОСПИСЬ ЗАПАДНОГО ФАСАДА РОЖДЕСТВЕНСКОГО СОБОРА ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ

Трудно сейчас представить себе собор Рождества Богоматери Ферапонтова монастыря в первоизданном виде, освобожденном от искажающих его позднейших пристроек, которые впрочем сохранили до наших дней уникальный образец наружной фресковой живописи. Однако они не дают возможности видеть роспись западного фасада храма в тех условиях, на которые она была рассчитана, во многом определивших ее композиционную структуру в целом, своеобразии отдельных сцен и, в известной степени, колористические особенности. В отличие от живописи интерьера наружная роспись должна была восприниматься прежде всего со значительного расстояния и притом по мере приближения сравнительно долгое время; восприниматься в комплексе со всем объемом храма, а не с тем отрезком стены, который входит в поле зрения при рассмотрении внутренних росписей чаще всего небольших по размерам древнерусских церквей.

Все это не могло не сказаться на некоторых особенностях наружной росписи и центрального прясла западного фасада Рождественского собора. Она, как известно, представляет собой трехъярусную горизонтальную композицию (четвертый нижний ярус составляют отрезки пелены, украшенной двумя орнаментированными кругами). В верхнем регистре помещен восьмифигурный «Деисус» со Спасом в круглой нише стены. В среднем ярусе, разделенном надвое килевидным завершением портала, слева изображено «Рождество Богоматери», справа — две служанки у кровати с младенцем и «Ласкание Марии Иоакимом и Анной». В нижнем ярусе по обе стороны портала помещены фигуры архангелов Михаила (слева), и Гавриила (справа). В тимпане дверной арки расположена композиция «Знамение» — поясное изображение Богоматери с благословляющим младенцем (в круге), а по бокам — коленопреклоненные Иоанн Дамаскин и Косьма Маюмский. Сам портал украшен росписью орнаментального характера (*стр.* 335). Живопись главного фасада Рождественского собора, очень существенная в идейном и декоративном отношении и наиболее значительная по художественным достоинствам среди стенописей Рождественского храма, хотя и привлекала внимание исследователей наряду с росписями интерьера, но не была предметом специального изучения*.

Правомерны несколько аспектов рассмотрения входной фрески, созданной как и весь живописный цикл в 1502—1503 годах артелью художников, первым среди которых в сохранившейся надписи стоит имя Дионисия. В частности, следует попытаться определить не только место ферапонтовской росписи среди памятников с аналогичными приемами украшения фасадов, но и в эволюции традиции древнерусской наружной живописи в целом.

¹ Среди основных работ можно назвать: В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, стр. 58—60; И. Е. Данилова. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря.—«Из истории русского и западноевропейского искусства». М., 1960, стр. 125—127; она же. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970, стр. 6—7; М. В. Алпатов. Всеобщая история искусства, т. III. М., 1965, стр. 243—244 и др.; см. также: Л. Рудницкая. Фрески портала собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря.—«Зборник за ликовне уметности», 10. Нови Сад, 1974.



Фреска западного фасада Рождественского собора Феропонтова монастыря. 1502–1503 годы

Приемы украшения экстерьеров церквей фресками, появление которых у нас, видимо, связано с воздействием византийской культуры², существовали на Руси с XI—XII веков в Киеве, Владимире, Смоленске и, очевидно, в Новгороде. Если же учитывать орнаментального характера росписи фасадных ниш, внешних частей оконных и дверных проемов в ряде памятников, то перечень центров уже в этот ранний период может значительно увеличиться. Однако о широком распространении наружного фрескового декора известно главным образом по письменным свидетельствам, результатам реставрационных работ и случайно уцелевшим небольшим фрагментам. Приемы объединения живописи с архитектурой в фасадной декорации, развивавшиеся в течение веков, мы имеем возможность проследить по существу лишь на примере ферапонтовской входной фрески, и поэтому судить о развитии традиции в целом можно лишь предположительно.

Первоначально, по-видимому, размещение наружной живописи было определенным образом связано с архитектуроникой здания в целом. Фрески заполняли, скажем, аркатурный пояс, украшали откосы оконных и дверных проемов, окружающие храмы галереи и т. п. Такая продуманная система фасадного декора характерна, в частности, для Софии Киевской или Успенского собора во Владимире.

Довольно рано, очевидно, появился и другой тип внешнего декора, примеры которого дают нам памятники новгородского круга. Это отдельные, изолированные фресковые фрагменты, не имеющие определенного места в архитектурной системе. Широко применяемая в Новгороде, практика эта получила распространение и в средне-русских землях. Для Новгорода же, как, впрочем, и для Пскова, характерны сюжетные изображения в нишах, при этом последние часто были расположены не в декоративно-орнаментальном порядке, а довольно произвольно.

Трудно сказать, было ли сравнительно широкое использование наружной фресковой декорации в новгородских и псковских памятниках следствием дальнейшего развития бытовавшей на Руси традиции, или же здесь сказалось воздействие приемов, использовавшихся на Балканах, так как в средневековой Сербии, и, по-видимому, в Болгарии этот обычай был довольно распространен. Вероятнее всего, радиус действия этой традиции предполагал и взаимопроникновение приемов.

Сплошная трехъярусная композиция входной фрески Рождественского собора представляет собой иной, развитый тип фасадной декорации, стадияльно соответствующий наружной живописи таких южнославянских памятников, как, например, церковь Петра в Преспе (XIV век)³, внешние поверхности стен которых были украшены целостными системами композиций, не сливавшихся, однако, в сплошной фресковый ковер, как в румынских церквях XVI века.

Не исключено, что изменение принципов наружного декора находилось в определенной связи с эволюцией системы живописи интерьеров храмов. Во всяком случае, с нарастанием тенденции ко все большей уравновешенности, сбалансированности композиционных рядов фресок, к большей архитектурности росписей трансформировался и характер фасадного декора. Об этом можно судить опять же по входной фреске собора Ферапонтова монастыря. Пропорции фигур и размещение этого редкого образца живописи экстерьера находятся в тесной связи с архитектурой собора. Несомненно иной характер, правда, имеет значительно утраченная фреска с изображением «Деисуса» на южной стене храма.

Разумеется, в отношении развития декоративных принципов зависимость живописи экстерьера и внутренних росписей может и не быть столь непосредственной, тематическая же взаимосвязь их — безусловна. Несмотря на некоторые исключения,

² Подробнее см.: М. А. Орлова. О традиции наружных росписей древнерусских храмов XI — рубежа XV—XVI вв.—«Средневековое искусство на территории СССР» (в печати).

³ Б. Кнежевић. Црква светог Петра у Пресли.— «Зборник за ликовне уметности», 2. Нови Сад, 1966, стр. 252.

видимо, не существовало специфической тематики живописи экстерьера. В отдельных, как правило, не сливавшихся друг с другом фрагментах фасадного декора могли отражаться узловые моменты внутренних росписей. Внимание зрителя как бы фокусировалось на наиболее существенном.

На основном, западном, фасаде храма, как правило, размещались изолированные композиции, связанные с его посвящением. И в то же время роспись западного фасада нередко служила отображением декора алтаря и, в частности, алтарной преграды⁴, концентрируя внимание зрителя на идеях заступничества и спасения.

Роспись западного фасада Рождественского собора Ферапонтова монастыря в этом смысле не была исключением. В сцене «Рождества Богоматери» в среднем ярусе фрески раскрывается смысл посвящения храма, а в верхнем регистре росписи изображен «Деисус». Этот верхний ярус имеет в высоту приблизительно 135 см; второй ярус — 158 и третий — 173 см (по правому архангелу). Но фигуры верхнего яруса несколько крупнее фигур второго благодаря нимбам, увеличивающим их внушительность в целом. Кроме того, фигуры деисусного чина почти полностью занимают весь третий ярус, а в среднем ярусе только две фигуры даны в рост (причем цвета их одежды не контрастируют резко с фоном), а остальные сидя или поколенно. Поэтому деисусная композиция (сейчас очень сильно утраченная), несущая в себе центр вообще всего среднего прясла — «Спаса на престоле» в углублении, выглядела не менее значительно, чем сцены второго яруса.

Существует определенная связь между этими композициями в том смысле, что «Рождество Марии» празднуется собственно как предвестие свершения ветхозаветных пророчеств о пришествии Мессии, как рождение девы, давшей физическое существование спасителю и в то же время как рождество будущей «защитницы», которая в верхнем ярусе предстает молящейся за весь «род христианский» перед Христом. Сочетание этой сцены с композицией «Деисуса» подчеркивает «заступнический» аспект культа Богоматери⁵.

Еще одна сторона богородичного культа — на этот раз его в известном смысле общегосударственное значение — предстает в композиции «Покров Богоматери» в люнете триумфальной арки собора, открывающейся взору одновременно с наружной росписью еще со ступеней лестницы, которая вела на открытую паперть. Определенное значение имело и помещение в тимпане портала «Знамения»⁶.

Идейный замысел входной фрески, по-видимому, был связан именно со стремлением с первых шагов выявить, подчеркнуть основные стороны культа Богоматери, которой был посвящен храм и почитание которой приобрело в XV веке, в силу причин главным образом политического характера, очень широкий размах. Развитие темы прославления Богоматери, «заступницы» и «покровительницы», происходит уже внутри храма в композициях акафистного цикла, «Соборе Богоматери» и пр.

Местоположение архангелов отвечало их традиционному назначению хранителей человека от злых сил. Помещение их в нижнем ярусе росписи было соотнесено и с общим замыслом фрески. Архангел Гавриил, присутствуя, как и Михаил в компози-

⁴ См., например, Л. В. Б е т и и. Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов.—«Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI века». М., 1970, стр. 44.

⁵ Подобное соединение этих двух композиций встречается в одной из псковских икон XV века (см. В. И. А н т о н о в а. Древнерусское искусство в собрании П. Корина. М., 1966, табл. 24), где над сценой «Рождества Богоматери» изображен «Деисус» (правда, несколько необычного состава). Вообще же композиция «Деисуса» была довольно характерна для фасадной декорации, как пластической (достаточно вспомнить резьбу Георгиевского собора в Юрьеве-Польском), так и живописной (в частности, для наружных росписей Верхней Сванетии).

⁶ См. И. Е. Д а н и л о в а. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря..., стр. 125—127; Г. В. П о п о в. Живопись и миниатюра Москвы середины XV—начала XVI в. М., 1975, стр. 101.

ции «Деисуса» в верхнем регистре фрески, выступает в то же время как провозвестник тайн божьих, принесящий благую весть Марии.

Построение трех ярусов входной фрески отвечает и чисто декоративным требованиям. Отношение величины фигур к расстоянию их от зрителя, так же, как соотношение размеров фигур и пропорций храма, найдены очень точно. Трехъярусная композиция центрального прясла согласовывалась и с аналогичным членением внутренних росписей, близость к которым подчеркивалась орнаментированными полотенцами, завершающими понизу порталную фреску (аналогичным образом декорировалась и цокольная часть интерьера), и фигурами архангелов (в особенности Михаила), определенным образом связанными с изображениями воинов на столбах собора.

Такая схема как нельзя более способствовала декоративной уравновешенности, сбалансированности и тем самым монументальности наружной росписи. Симметричное изображение архангелов по сторонам портала еще более упорядочивало расположение входной фрески. Композиция «Деисуса» отчетливо ритмична и даже, в известной степени, орнаментальна по своей структуре. Слегка склоненные, стремящиеся с двух сторон к центру фигуры «Деисуса», вторили изгибу закомары, и этот верхний ярус служил как бы продолжением, развитием каменного декора.

Случайны ли или специально рассчитаны вообще на будущую роспись были те или иные особенности западного фасада, судить трудно, но можно отметить, что, если бы каменный узор не разряжал его закомары, они выглядели бы слишком плотными, «нависали» бы над записанной фреской частью стены, сквозь которую, благодаря глубине синего цвета фона как будто просвечивало небо.

Подобным в сущности пассивным соответствием не ограничивалось взаимодействие наружной живописи с архитектурой Рождественского собора. Можно по-разному объяснять причины, которыми вызваны некоторые изменения на западном фасаде, в частности то, что западный портал относительно центра прясла сдвинут вправо⁷. В данном случае гораздо существеннее другое — как этот сдвиг на близком расстоянии от входной фрески выправлялся чисто живописными средствами. Так, например, в расположенной во втором ярусе справа от портала сцене «Ласканий» Иоаким и Анна сидят на крупных, горизонтальных ступенях, и линии этих ступеней как бы протягивают, продлевают эту часть. Представленная рядом сцена у кровати почти вся расположена на фоне розовой стены, не затрагивая позем, что тоже создает впечатление протяженности. Если в левой части композиции второго яруса как бы основным мотивом является вертикаль, то в правой — горизонталь.

Что же касается нижнего яруса, то архангел Михаил стоит почти прямо, с небольшим разворотом вправо. Гавриил же очень сильно развернут влево, почти в профиль, и своим движением как бы теснит портал, высвобождая себе место. Его движение, изгиб спины повторын во втором ярусе росписи у женщины подносящей чашу Анне, т. е. этот ритм акцентирован. Линии орнамента в круге на пелене под архангелом Гавриилом еще более выявляют его движение, что отвечает общей для росписей собора тенденции зависимости орнаментального заполнения кругов от изображений, помещенных над ними.

Движение фигур к центру в правой части деисусной композиции более ярко выражено, чем в левой. Несколько необычным кажется расположение в правой части деисусного ряда трех фигур, а в левой — четырех. Однако это опять-таки связано видимо с особенностями местоположения композиции. Центром верхнего яруса является фигура «Спаса на престоле» в круглом углублении (медальоне), которое, с одной стороны, выделяло, подчеркивало эту фигуру (в охристых одеждах, помещенную на синем фоне), а с другой стороны, представляло собой так называемую «славу», круг, в котором изображался Спас в подобных композициях. Медальон со

Спасом, так же, как и весь портал, как и его килевидное завершение, несколько сдвинут вправо. Подобное смещение было оправдано и потому, что собственно престол Спаса был развернут влево. Если при этом медальон был бы помещен в центре композиции «Деисуса», то фигура Спаса казалась бы смещенной влево. Сдвигом медальона в противоположную сторону как бы предварялись возможные зрительные смещения и высвобождалось место еще для одной фигуры деисусного чина.

Отметим также стремление выделить жест правой благословляющей руки Спаса. Обычно, в подобных композициях и в изображениях «Спаса в силах» правая его рука, согнутая в локте, представлена на уровне груди. В данной же композиции Спас простирает руку вперед и чуть в сторону таким образом, что ее кисть с двумя пальцами, сложенными в благословляющем жесте, изображается на синем фоне. Здесь, безусловно, сыграло роль желание сделать этот жест «читаемым» издалека.

Специфика росписи предопределяла существенную роль колористической гаммы и ее особенности. Только лишь модуляцией цветов мог создаваться переход от одного сюжетного слоя к другому. Цветовая гамма фрески в целом светлая, легкая, как бы растворяющаяся. Вся фреска виднелась издали на синем фоне (гораздо более интенсивном, чем в соборе, где он выглядел бы почти черным), кажущимся далеким, как небо. Вблизи было видно все богатство и разнообразие оттенков⁸.

Верхний ярус росписи с деисусным чином наиболее беден в этом отношении. Там преобладали синий, голубой, зеленый, охристый и вишневый тона. Слабый контраст с фоном, особенно в левой части, колористический аскетизм был возможен для композиции, сюжетно ясной на расстоянии, и необходим, чтобы не только ритмически, но и цветом выделить этот «горный мир», отграничить его от упорядоченной во фреске суетности и многоцветности мира земного, предстающего во втором ярусе композиции.

В этом среднем регистре на ярко-синем фоне выступают главным образом не отдельные фигуры, как в верхнем, а архитектура, плоскости светло-розовые, темно-розовые, цвета чистой светлой охры, коричневые, серые. Фигуры представлены уже на их фоне. Играющая важнейшую роль в идейном замысле фасадной росписи, сцена «Рождества Богоматери» наиболее красива по цвету. Синие, светло- и темно-охристые, теплые зеленые, серо-зеленые, кремовато-серые и серые тона сочетаются в ней с тончайшими оттенками розового и сиреневого цветов.

Цветовая схема росписи имела существенное значение для уравнивания ее линейно-графической композиции. Неравномерное распределение фигур в деисусном чине компенсировалось более теплой и насыщенной гаммой правой его части, с преобладанием охристых тонов, особенно выигрышных на синем фоне. С другой стороны, интенсивность гаммы правой части «Деисуса» была, в известной степени, необходима как некий противовес значительно более разнообразной и теплой по цвету композиции «Рождества Богоматери» в левой части второго яруса.

Правая часть композиции среднего яруса колористически довольно значительно отличается от левой. Ни одного оттенка нежно-розового, сиреневого, теплого зеленого, серого мы уже не встретим в ней. Но розовый цвет, гораздо более интенсивный, чем в левой части, играет здесь большую роль, правда, уже не в одежде, а в архитектурном фоне. Оттенок зеленого цвета становится холодным и чуть резким. Тона одежды женщины с накинутым на голову покрывалом из «Рождества Богоматери» служат как бы связующим звеном между правой и левой частями композиции второго яруса. Эта женщина в одежде таких же цветов, что и служанка у кровати и Анна в «Ласкании».

⁸ Всего по всей фреске можно насчитать около 30 различных оттенков. Причем все цвета применены чистыми, несмешанными. Известно, что для росписей использовались местные минеральные краски, которые и поныне можно найти по берегам озер среди обычных камней, только лазурит и медная зелень были привозными.

Архангелы по бокам портала в первом ярусе входной фрески колористически соотносятся со сценами, находящимися над ними. Архангел Михаил в бледно-розовом плаще (почти того же тона, что у служанки с кувшином), светло-синей с охристой отделкой рубашке и в светло-серой, серебряной перевязи гармонирует по цвету с «Рождеством Богоматери», помещенным над ним. Синевато-зеленый хитон и охристая верхняя одежда архангела Гавриила согласуются с коричневато-желтой одеждой служанки с опахалом из сцены у кровати.

Портал расписан гораздо более темными красками (вишневой, темно-зеленой, темно-синей), чем наружная фреска. По сравнению с порталами южного и северного фасадов западный имеет на один выступ больше. Он как бы слегка расплюсчен. Возможно, не будь этого, ступенчатые сглубления портала выделялись бы гораздо резче и стена многое теряла бы в своей цельности. Растяннутость портала, самый факт его росписи и ее характер смягчают резкость профилировки ступеней его сглубления, тем самым способствуя целостности восприятия стены.

Первый, непосредственно прилегающий к стене архивольт портала белый, видимо, чтобы выделить его архитектурную форму и связать с боковыми белыми пряслами и закомарами. Второй — синий, как и фон тимпана портала, что сближает эти две плоскости, через нейтральные вишневый и зеленоватый архивольты. Такой своего рода «цветовой мостик» способствовал зрительной нейтрализации сглублений портала. Тимпан и синий (второй) архивольт казались распложенными почти на одной плоскости. А поскольку этот последний благодаря мягкости пластической формы белого архивольта и идентичности цвета выглядел на одной плоскости с синим фоном всей порталной фрески, то и тимпан портала также смотрелся как бы в одной плоскости с фреской. Теплая охристая одежды Косьмы Маюмского, изображенного в тимпане, в свою очередь, способствовала зрительному приближению этой плоскости. А все вместе приводило к тому, что на некотором расстоянии сглубленность архивольтов сглаживалась максимально. Аналогичная цель преследовалась и при росписи выступов портала⁹.

Линейно-графическая и колористическая взаимосвязанность и согласованность с архитектурой лежат в основе монументальности входной фрески. Ненавязчивая продуманность мельчайших деталей выдает руку крупного мастера, не впервые столкнувшегося с подобными задачами. Роспись западного фасада, требовавшая от художника максимальной ответственности, дает возможность с наибольшей полнотой наблюдать его изобразительные приемы, судить об иконографической осведомленности и пр. Подробнее целый ряд особенностей композиций входной фрески целесообразно проследить на примере лучше всего сохранившихся сцен второго яруса, в первую очередь «Рождества Богоматери».

Анна на диагонально изображенном ложе и стоящая за ней служанка представлены в левой части композиции. В нижней правой ее части — сцена купания, где по обе стороны чаши с водой сидят повивальная бабка с маленькой Марией на коленях и служанка, поддерживающая стоящий на земле кувшин. В средней части композиции за невысокой перегородкой, отделяющей их от сцены купания, изображены женщины, две из них держат «дарь» — чашу и кувшин, у средней же в руках ничего нет.

Формирование иконографии рассматриваемой сцены имеет длинную историю. Здесь можно коснуться лишь основных моментов ее становления и развития. По-видимому, почти единственным литературным источником, к которому могли обра-

⁹ Эти последние были расписаны в духе полилитии — на вишневый фон нанесены беспорядочные белые и желтые штрихи. Аналогичным же образом расписаны и капители портала — но белому фону синие штришки — и дыньки на колонках портала. Последние, насколько позволяют судить сохранившиеся фрагменты, были синими с охристыми штришками.

таться при создании иконографической схемы этой композиции, было Протоевангелие Иакова (гл. V), где описанию этого события уделено всего несколько слов («На девятый месяц родила Анна и сказала повитухе: что родила? Она сказала: «женское»). Наиболее древние композиции «Рождества Богоматери» в качестве обязательных элементов включали: Анну на ложе, повивальную бабку с младенцем у чаши с водой и изображение двух или трех женщин с дарами. Постепенно первоначальная схема обрастала подробностями: у ложа Анны возникает служанка, вторая служанка изображается у чаши с водой, появляется кровать с младенцем, число женщин с дарами увеличивается и пр.

Во многом исходя из скудности литературных источников и той минимальной информации, которую можно было из них извлечь, Ж. Лафонтэн-Дозонь, автор фундаментального исследования об иконографии детства Марии¹⁰, полагает, что из всех тем богородичного цикла «Рождество Богоматери» наиболее глубоко связано с античным искусством¹¹. Так как для ряда иконографических деталей текст Протоевангелия не давал никаких оснований, эта композиция явилась, по ее мнению, переработкой античного варианта сходных по сюжету изображений¹². Однако традиции античности не были для Византии лишь отдаленным прошлым, к которому обращались в случае необходимости. Мотивы античного искусства входили в состав христианской иконографии потому, что они были органичны в самом византийском искусстве и так же, как многие бытовые традиции эпохи античности, естественно включались, например, в жизнь константинопольского двора. При формировании иконографии сцены «Рождества Богоматери» в Византии не было необходимости обращаться к рельефам саркофагов и пр., так как многие восходящие к античности мотивы могли быть непосредственно заимствованы из окружающей жизни.

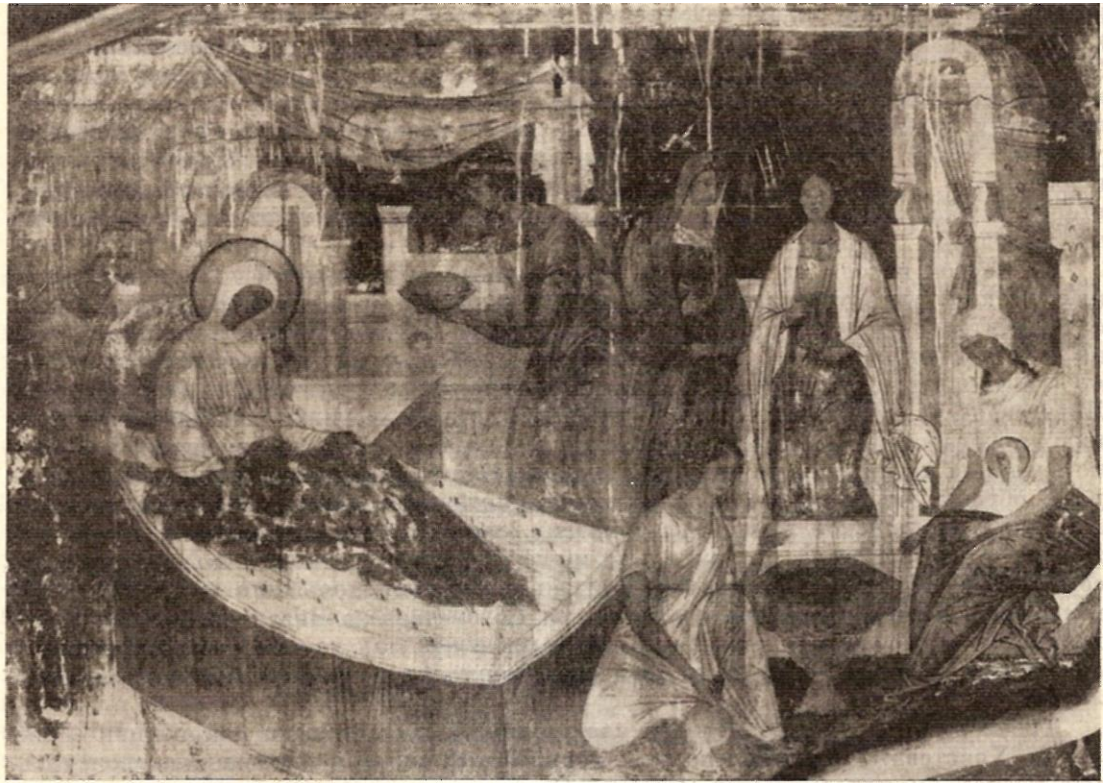
Кроме того, не следует недооценивать влияние иконографии композиции «Рождества Христова». Не исключено, что именно в этой сцене происходила первоначальная трансформация античных мотивов. Особенно это очевидно при сравнении поз женщин с дарами из композиции «Рождества Богоматери» с позами волхвов из сцены «Поклонения волхвов», иногда совмещаемой со сценой «Рождества». Можно предпологать, что позаимствованные из эллинистического искусства позы, впервые были использованы в композициях «Рождества» и «Поклонения волхвов» и впоследствии перешли в сцену «Рождества Богоматери».

¹⁰ J. Lafontaine-Dosogne. Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident, t. I—II. Bruxelles, 1964—1965.

¹¹ Собственно, Ж. Лафонтэн-Дозонь развивает мысль, высказанную ранее Горданой Бабич в небольшой статье, посвященной иконографии «Рождества Богоматери» в византийской живописи: G. Babic. Sur l'iconographie de la composition «Nativité de la Vierge» dans la peinture byzantine.—«Зборник радова Византолошког института», кн. 7. Београд, 1961, стр. 169—175.

¹² Действительно, на многочисленных саркофагах, в частности из Музея Терм в Риме (J. Lafontaine-Dosogne. Op. cit., t. I, fig. 54), в изображениях сцены рождения ребенка мы встречаем некоторые элементы, позднее присутствующие в композициях «Рождества Богоматери». В самом деле, и жест опробования воды в сцене купания, и обнаженные руки, и плечо повивальной бабки — детали, восходящие к античности.

¹³ Ж. Лафонтэн-Дозонь фактически склоняется к этому, указывая на целый ряд восходящих к античной древности деталей в церемониале византийского императорского двора, которые, как она считает, могли оказать влияние на иконографию сцен «Рождества Богоматери». Например, в подобной сцене в Дафнии так называемые «женщины с дарами» подносят Анне блюда с яйцами и фруктами. По ее мнению, следует приписать эти изображения церемониалу рождения императора, как его описывает Константин Порфирогенет, который в частности, пишет, что на восьмой день жены «сановников» проходят перед императрицей, чтобы оказать ей почести и как дань уважения приподнести ей дары. В аналогичной сцене на фреске из Нсреси (J. Lafontaine-Dosogne. Op. cit., t. I, fig. 61) женщины в руках держат вазы, очень широко использовавшиеся в более поздних изображениях. Подношение роженице ваз и других подарков, в частности блюд с яйцами, как символа плодородия, было широко распространено в античности, и Ж. Лафонтэн Дозонь сама отмечает, что этот обычай, вероятно, сохранился в Византии.



«Рождество Богоматери». Деталь фрески западного фасада Рождественского собора Феррапонтова монастыря

Ориентируясь главным образом на позы женщин с дарами, Ж. Лафонтэн-Дозонь вычленяет «константинопольский вариант» иконографии «Рождества Богоматери»¹⁴, где эти персонажи располагаются довольно свободно, и вариант — с одинаковым, трехчетвертным или почти профильным положением женщин с дарами.

Итак, «Рождество Богоматери» во втором ярусе феррапонтовской порталльной фрески содержит три обычных элемента: Анну на ложе, женщин с дарами и сцену купания. Однако сама структура композиции в рамках традиционной иконографической схемы так называемого «константинопольского варианта» несколько переосмыслена.

Обычно, в более ранних изображениях этой сцены как в живописи Византии, так и в сербском и македонском искусстве — все женщины с дарами были обращены к Анне. В одних случаях это чувствуется в большей, в других — в меньшей степени, но тенденция ощущается всегда. В Феррапонтове единая по смыслу композиция «Рождества Богоматери» по существу разделена художником на две половины. В левой части — вписывающаяся в круг сцена с Анной на ложе, служанкой позади нее и женщиной, держащей в руках чашу, в правой — купание и как бы включенные в эту сцену фигуры второй и третьей женщин с дарами.

Изображение ближайшей к Анне женщины с дарами сравнительно традиционно. Представленная в сложном трехчетвертом развороте, она слегка согнутыми в

¹⁴ Наиболее древним вариантом этой схемы как она существует с X века является миниатюра из Менология Василия II (G. V a b i c. Op. cit., fig. 2).

локтях руками подносит Анне чашу¹⁵. Позы второй и третьей женщин с дарами в Ферапонтове, хотя и сохраняют определенную связь с обычной иконографией, но все же едва уловимо трансформированы. Они находятся в несколько иной плоскости, чем первая, немного позади нее в глубине сцены, и фигура первой женщины с дарами частично заходит на изображение второй, которая, как правило, начиная с Менология Василия II¹⁶ (здесь имеются в виду византийские и южнославянские памятники, в общих чертах дублирующие эту раннюю схему) изображалась почти в фас или чуть обращенной к Анне, но повернув голову к третьей женщине с дарами. В ферапонтовской композиции вторая женщина обращена к третьей всем телом, а эта последняя изображена в фас, тогда как обычно она в большей или меньшей степени повторяет позу первой. По сути дела в сцене порталной фрески вторая и третья дароносицы поменялись местами.

Возможно, художник намеревался обратить часть женщин с дарами уже не к Анне, а собственно к Марии, сидящей на коленях у повивальной бабки¹⁷, но нельзя не учитывать и стремления соотнести эту сцену с соседствующими и в первую очередь с деисусным чином в третьем верхнем ярусе порталной фрески. Ярко выраженная ритмическая определенность композиции третьего яруса, ее динамическая направленность исключали возможность противоположной тенденции в находящейся под ней сцене (притом, что верхний регистр уравнивал сам себя двухсторонним членением). В противном случае ритм композиции деисусного чина перебивался бы и фактически сводился на нет. Поэтому динамика дароносиц нивелирована: фигуры двух женщин с дарами изображены почти спиной друг к другу, что сообщает композиции очень устойчивое равновесие. Тяготение к гармонически выверенной, целостной композиции вообще более всего проступает в сцене «Рождества Богоматери», все персонажи которой вписываются в овал, а помимо этого, как уже упоминалось, фигуры группирующиеся вокруг ложа Анны,— в круг.

Можно отметить еще ряд особенностей в изображении женщин с дарами в порталной фреске. Обращает внимание головной убор второй из них. По всей вероятности, такая деталь была наиболее характерна для памятников Сербии, Афона и Мистры, но при этом обычно завязанная на голове длинная вуаль опускалась на плечи и за спину. В Ферапонтове женщина закутывается в вуаль, придерживая ее расходящиеся края левой рукой, а правой делает движение, обращенное к третьей женщине с дарами, скорее всего «жест беседы». Его трудно, пожалуй, истолковать как жест, адресованный сидящей на коленях у повивальной бабки Марии, поскольку средневековые художники избегали передавать движения, направленные перпендикулярно к плоскости изображения.

Итак, в руках этой женщины нет даров — случай в этом варианте беспрецедентный, но, учитывая ее позу, логически вполне оправданный. Характерно почти буквальное сходство ее жестов с положением рук третьей женщины с дарами, слегка придерживающей небольшой сосуд, причем, несмотря на некоторую разницу в росте, их руки изображены на одном уровне, чем еще больше подчеркивается идентичность движений.

Лаконизм и тактичная, не бросающаяся в глаза дублированность, вернее ритмическая согласованность жестикюляции вообще характерны для произведений

¹⁵ Близкие к рассматриваемой позе и жест можно видеть в «Рождестве Богоматери» из церкви Дмитрия в Пече (V. P e t k o v i c. La peinture serbe du moyen age, II. Beograd, 1934, pl. XCVI); в миниатюре из Мюнхенской Псалтири (J. L a f o n t a i n e - D o s o g n e. Op. cit., fig. 42); у одной из женщин с дарами в мозаике Кахрие Джамии (P. U n d e r w o o d. The Kariye Djami, v. II. New York, 1966, pl. 87), восходящих в этом случае к древним византийским образцам, а именно к миниатюре Менология Василия II с аналогичным изображением первой женщины с дарами (G. V a b i c. Op. cit., fig. 2).

¹⁶ G. V a b i c. Op. cit., fig. 2.

¹⁷ И. Е. Д а н и л о в а. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря, стр. 126.

Дионисвя и его мастерской. Однако именно в наружной росписи, где моменты гармонической взаимосвязанности и уравновешенности, лежащие в основе монументальности, играли особенно существенную роль, эти черты были применены столь последовательно, что стали системой. Как бы мягкие переливы плавно охватывающих фигуры линий отличают входную фреску.

Движения правой руки служанки за ложем Анны и служанки у чаши с водой идентичны. Положение рук повивальной бабки почти аналогично положению рук изображенной напротив нее Анны на ложе. При этом жест последней (обе руки ее спокойно положены вдоль нее тела), не будучи совершенно оригинальным¹⁸, не является все же традиционным. Чаще всего в подобных сценах Анна либо протягивает руку к женщинам с дарами, либо, как, например, в охридской композиции¹⁹, подпирает одной рукой голову. Воспроизведение в Ферапонтове такого довольно редкого в иконографическом отношении жеста может свидетельствовать о знакомстве автора с широким кругом памятников. Вместе с тем здесь сказывается и стремление создателя фрески к определенному ритму жестов.

Подобная стилизованная интерпретация иконографии была доступна лишь крупным художникам, ведущим мастерам того или иного направления и не сводилась, разумеется, лишь к подборанию в иконографическом арсенале подходящих к определенному случаю моделей. Создатель входной фрески владел этим «языком» достаточно свободно, чтобы складывать фразы, не задумываясь над выбором слов и выражений. Основным моментом для него заключался, главным образом, в интонации, с которой они должны были быть произнесены.

Довольно необычна поза служанки, сидящей у чаши с водой в сцене купания. Она вполне оправдана, но в других памятниках буквального сходства не находит²⁰. Как правило, в аналогичных композициях в южнославянских и византийских памятниках эта служанка изображалась в рост, в той или иной степени склонившись к чаше и льющей в нее из кувшина воду²¹.

Служанка у чаши в рассматриваемой нами сцене в Ферапонтове лишь слегка придерживает одной рукой стоящий рядом с ней кувшин, а другую, согнутую в лок-

¹⁸ Сходный, но не совсем аналогичный жест встречался в миниатюре греческой рукописи XI века (J. Lafontaine-Dosogne. Op. cit., t. I, fig. 56) и в мозаике Кахрие Джамии (P. Udderwood. Op. cit., v. II, p. 87), а на русской почве во фреске Мирожского монастыря, но в совершенно иной иконографической схеме (М. Н. Соболева. Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове.—«Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова». М., 1968, илл. на стр. 22).

¹⁹ J. Lafontaine-Dosogne. Op. cit., t. I, fig. 20.

²⁰ Она представлена сидящей (и что характерно для композиции входной фрески, создается впечатление, что только такая поза была возможна в отведенном для служанки месте), поджав под себя одну ногу, согнув другую в колене, таким образом, что нижняя часть ее фигуры изображена почти в фас, а верхняя — в трехчетвертном развороте. В близкой к ней позе, правда, менее логичной анатомически, изображена повивальная бабка в аналогичной композиции в церкви Иоакима и Анны в Студенице (1314 год) (Св. Р а д о ж ч и Ъ. Старо српско сликарство. Београд, 1966, сл. 55). Возможно, именно последняя или производные от нее мотивы (выше уже упоминалось о воспроизведениях в подобных композициях сходных поз в различных пространственных положениях) послужили прототипом для изображения служанки у чаши в Ферапонтове. В данном случае можно вспомнить также композицию с изображением «Рождества Богоматери» в росписях пармского Баптистерия (1260 год) (P. M и г а т о f f. La peinture byzantine. Paris, 1928, taf. CCVI), где повивальная бабка также изображена с поджатой ногой, однако так, что мы видим не колено, а ступню. Следует отметить, что подобная свобода в варьировании поз скорее была свойственна западному искусству, мотивы которого могли оказать определенное влияние на появление рассматриваемой нами позы в южнославянском и русском искусстве.

²¹ Лишь в некоторых памятниках, например, в иконе «Рождества Богоматери» из ГРМ, XV века (Н. В. Р о з а н о в а. Ростово-суздальская живопись XII—XIII вв. Альбом, М., 1970, илл. 48), в иконе «Рождества Богоматери» из ГТГ, атрибулируемой как произведение новгородской школы или новгородской провинции XIV века (В. Н. Л а з а р е в. Новгородская иконопись. Альбом, М., 1969, илл. 19), служанка изображена на коленях, но опять-таки льющей воду. По мнению Ж. Лафонтэн-Дозонь, мотив коленапреклоненной служанки свидетельствует об итальянском влиянии.

те, чуть отводит в сторону в своеобразном жесте предстояния, также сравнительно нетрадиционным²². Однако при этом опять-таки нельзя не учитывать характерную для композиции в целом дублированность поз, связь силуэта верхней части фигуры этой служанки с позой Анны и в известной степени с изображением второй женщины с дарами, исключаящую разворот плеча, который оправдал бы в данном случае уместный жест опробования воды в чаше.

Можно указать еще на одну особенность жестикуляции персонажей в композиции порталной фрески — не скованность или замедленность, но как бы недоговоренность жеста. Это касается, скажем, служанки за ложем Анны. В ряде композиций (Нерези, Арилье, церковь св. Дмитрия в Пече и др.) Анна одной рукой опирается на плечи этой служанки, изогнувшейся в усилии поддержать ее, в других случаях (Студеница, церковь Богородицы Одигитрии в Пече и пр.) служанка за ложем поддерживает Анну сзади, чаще всего за локти. В Ферапонтове же эта служанка (вместе с первой женщиной с дарами, составляя как бы арку, замыкающую фигуру Анны на ложей в какой-то степени обособляющую эту часть композиции), стоя за Анной лишь слегка касается покрывала на ее ложе.

Потенциальная возможность жеста ощущается и в изображении повивальной бабки с Марией на коленях. Обычно в подобных композициях повивальная бабка рукой пробует воду в чаше, приготовленной для купания ребенка. Иногда это движение переходит к слуганке, однако в рассматриваемой сцене ни та, ни другая воду не пробуют. Повивальная бабка лишь протягивает руку по направлению к чаше.

Особенности жестикуляции, свойственные персонажам «Рождества Богоматери», вообще характерны для передачи движения в этой фреске. Это относится прежде всего к фигуре Анны, полусидящей на ложе. Изображение чаши в руках первой женщины с дарами не в центре этой части композиции, а чуть правее, как бы оттягивает на нее фигуру Анны. Поза служанки, стоящей позади Анны, и положение верхней части фигуры служанки у чаши с водой, повторяющие наклон Анны, еще более усиливают это невыраженное движение. Действие приобретает характер не свершившегося, а совершающегося. Отсутствие конечной выявленности жеста и движения, отличающее композиции входной фрески, сообщает им внутреннюю значительность, способствует приданию изображенным событиям вневременного, вечного смысла. И вместе с тем эти особенности как нельзя более отвечали тем требованиям, которые предъявлялись к наружной росписи.

Художник не засоряет композиции фрески незначительными подробностями. В частности, следует отметить малочисленность и чисто символический характер подносимых Анне даров, что свойственно скорее древним миниатюрам, но отнюдь не памятникам византийского круга XIV—XV веков, отличающихся их обилием и конкретизацией. Лаконизм стиля сказался и в изображении стола у ложа Анны, сравнительной иконографической новации для композиции «Рождества Богоматери»²³. Предназначенный для даров и обычно используемый в подобных сценах в соответствии с назначением, в Ферапонтове стол остается пустым.

Все сказанное в равной степени относится и к другой части композиции второго яруса входной фрески, состоящей из двух сцен; сцены у кровати с Марией и «Ласкания Марии Иоакимом и Анной». В левой ее части изображена кровать с младенцем и сидящая на низкой скамейке служанка, чуть склонившаяся к ней и одной

²² Аналогичный жест встречается в упоминавшейся иконе «Рождества Богоматери» из ГРМ (Н. В. Розанова. Указ. соч., илл. 48).

²³ Одним из самых ранних примеров появления этого малораспространенного элемента композиции служит мозаика Кахре Джамии (P. Underwood. *Op. cit.*, v. II, p. 87). Встречается он затем в Дечанах (V. Petkovic. *Op. cit.*, t. II, p. CXXXIV), Хпландаре (V. Petkovic. *Op. cit.*, t. I, p. 21, fig. 22).

рукой как бы придерживающая ее²⁴. За ней с опахалом в руке стоит другая служанка²⁵.

Рассматриваемая сцена, отделенная щипцом архивольта от «Рождества Богоматери», по существу составляет часть ее композиции. Как правило, в ранних памятниках сцена купания и колыбель сменяли друг друга, одновременно не встречаясь. Процесс насыщения «Рождества Богоматери» иконографическими подробностями приходится на XIV—XV века. Отражением его явилось и совмещение купания и колыбели в одной композиции²⁶. Создатель входной фрески, отдав должное требованиям времени, разделил эти сцены килевидным завершением портала, сделал каждую из них гораздо более значительной, не утратив характерной для наружной росписи лаконичности.

Многие элементы рассматриваемой композиции, хотя и апробированы иконографически, все же достаточно нетрадиционны. Выше уже отмечалась «зеркальная» взаимозависимость положений рук приподнявшейся на ложе Анны и повивальной бабки. В данном случае жест сидящей у колыбели служанки, безусловно, соотнесен с положением рук служанки в сцене купания. Роль, отводившаяся средней женщине с дарами в ритмической взаимосвязи между вторым и верхним ярусами входной фрески (поза этого персонажа близка к находящейся выше фигуре деисусного чина), приходится на долю служанки с опахалом в руках. Ныне утраченное, опахало определенным образом было согласовано с выглядывающей из-за стены (почти в центре композиции над килевидным завершением портала) кроной дерева, плохо просматриваемой сейчас. Они с двух сторон склонялись над кроваткой с Марией, образуя нечто вроде арки. Опахало подчеркивало наклон головы державшей его служанки, представляя как бы одну из стадий ее склонения. Жесты рук этой служанки очень близки к положению рук Иоакима в сцене «Ласкания», примыкающей к рассматриваемой композиции, что соответствовало последовательности изложения в протоевангельском тексте²⁷.

Иоаким и Анна представлены сидящими на трех широких ступенях. Марию держат на руках не Иоаким, как в большинстве аналогичных композиций²⁸, а Анна

²⁴ Нетрадиционный жест придерживания кроватки, вероятнее всего, был заимствован из композиции, где вместо нее была изображена колыбель (деталь более всего характерная для южнославянских памятников), так как он связан именно с движением ее раскачивания или приостановки. Жест, аналогичный ферапонтовскому, встречается, например в Студенице (Св. Р а д о ј ч и Б. *Op. cit.*, t. I, сл. 55), где сидящая рядом с колыбелью служанка в одной руке держит опахало, а другой придерживает край колыбели.

²⁵ Это решение было довольно необычным. Как правило, у колыбели изображалась лишь одна служанка, либо просто сидящая, либо прядущая, как например в Градаце (V. Р е т к о в и с. *Op. cit.*, t. I, pi. 29a). Возможным прототипом позы второй стоящей служанки и вообще появления последней могла послужить фигура Иоакима в аналогичной сцене в Студенице (Св. Р а д о ј ч и п. *Op. cit.*, t. I, сл. 55). Он изображен за сидящей у колыбели и повернувшей к нему голову служанкой, одну руку протягивая к ней, а другой придерживая на груди одежду. Иоаким вообще вводится в композицию «Рождества Богоматери» только в XIV веке, а данная поза аналогий себе не находит. Итак, не исключено, что в ферапонтовской сцене позы двух служанок в какой-то степени обзаны своим происхождением иконографии студенинской композиции или производных от нее сцен. Однако здесь можно вспомнить и миниатюру с «Рождеством Богоматери» Лицию Ванни (1345 год) из рукописи кафедральной библиотеки Сиены (см. R. Van Marle. *The Development of the Italian Schools of Painting*, II. Hague, 1924, fig. 296). Там у кроватки с младенцем изображена группа из трех служанок, позы двух из них довольно близки к ферапонтовской композиции.

²⁶ Одна из наиболее развернутых в иконографическом плане сцен встречается в Студенице. В мозаике Кахрие Джами встречаются оба мотива, однако там изображена пустая колыбелька и служанка, только приготавливающая ее для младенца — элемент очень редкий.

²⁷ Почти во всех более или менее полных житийных циклах эта композиция изображалась вслед за сценой «Рождества Богоматери», например в Студенице, где только особенностью архитектурной плоскости помешали совмещению сцены «Ласкания» с «Рождеством Богоматери» (Св. Р а д о ј ч и п. *Op. cit.*, I.1, сл. 55). В Градаце (V. Р е т к о в и с. *Op. cit.*, pi. 29a), Дечанах (V. Р о т к о в и с. *Op. cit.*, pi. CXXXIV) обе они идут одна за другой в одном ярусе.

(в типе «Умиление»). Однако левая ручка младенца откинута назад к Иоакиму, который осторожно касается ее,— деталь в достаточной степени жанровая, не встречающаяся в других памятниках, но вполне отвечающая характеру сцены. Другую руку Иоаким лишь протягивает к Марии. В данном случае собственно изображена сцена «Ласкания Марии Анной», в которой очень осторожно пытается принять участие и Иоаким. При этом, что типично вообще для всей фрески, ласкание ребенка выражается не бурным движением к нему обоих родителей, как обычно в подобных композициях, а опять-таки подспудно: синкретность душевного движения проявляется лишь в одинаково спадающих концах одежд Иоакима и Анны. Точно такое же стремление художника передать не внешнее, но внутреннее движение сказалось в изображении спокойно стоящей третьей женщины с дарами, чуть отлетающий и извивающийся край покрывала которой кажется как бы говорящим.

Появление ступеней, на которых сидят Иоаким и Анна, а не широкой скамьи или сидения, обычно изображаемых в подобных случаях, в известной степени обусловлено соседней сценой, помимо их символичности как ступеней духовных. Видимо, ощущалась потребность противопоставить большой светлой поверхности ложа Анны в «Рождестве Богоматери» уравнивающие ее плоскости в правой части композиции второго яруса.

В сценах входной фрески продуманность мельчайших деталей, ритмическая согласованность не кажутся раз и навсегда данными, преднамеренными и сковывающими, по единственно возможными, естественными и необходимыми. Отточенность общей схемы, соотнесенность ее деталей и вместе с тем свобода ритмических и колористических движений придает сценам порталной фрески характер впервые и прекрасно найденных композиций.

Во многом связанные со своеобразием местоположения рассматриваемой фрески Рождественского собора иконографические особенности ее композиций сами по себе достаточно красноречивы. Ни одна из этих деталей в сущности не была новацией, но тем не менее они не соединялись прежде в иконографическом «контексте» подобном ферапонтовскому. Сцены порталной фрески представляют собой органичный и естественный сплав, редкий по четкости, продуманности и вместе с тем поэтичности структуры. При этом, если узловые моменты иконографической схемы не выходят за рамки южнославянской и византийской традиции, отдельные мотивы ферапонтовских композиций имеют аналогии в сфере западного искусства или находящегося под определенным его влиянием.

Если поза служанки у купели в сцене входной фрески лишь опосредованно сопоставима с тем же персонажем в памятниках западного круга и, возможно, обязана трансформации его мотивов, например, в композиции Студеницы²⁹, то две служанки у кровати с младенцем имеют близкую аналогию³⁰. Белый плат на голове Анны в сцене «Рождество Богоматери» в Ферапонтове также наиболее характерен для произведений искусства Запада.

В русском искусстве рубежа XV—XVI веков известный интерес к памятникам западной культуры не был случайным. В тот период завязывались непосредственные контакты с Германией, Венгрией, Венецианской республикой, Данией и другими странами. Приобщение к общеевропейской культуре сказалось, в частности, в появлении ряда новых иконографических деталей в московском искусстве, причем именно в памятниках, связанных с именем Дионисия. Некоторые особенности иконы Дионисия «Распятие» из Павлова-Обнорского монастыря (1500 год), возможно, обязаны своим происхождением искусству Запада или трансформации его мотивов на Балканах. Персонификации Церкви и Синагоги в этой иконе впервые встречаются в русском искусстве, так же, как белые одежды Богоматери в иконе «Успения» из Дми-

²⁹ Св. Р а д о ј ч и Ђ. Op. cit., сл. 55.

³⁰ R. Van Marle. Op. cit., II, fig. 296.

трова. Светлые одежды Богородицы в сцене «Успения» опять-таки характерны на более раннем этапе для западных памятников.

Среди сохранившихся произведений русского искусства на аналогичный сюжет нельзя указать на образец, о котором с уверенностью можно было бы сказать, что именно его схеме следовал создатель входной фрески (да и трудно было бы предполагать существование точного прототипа), хотя такие, характерные скорее для южнославянского искусства детали входной фрески, как головной убор второй женщины с дарами, встречались в русском искусстве и несколько ранее³¹. Отдельные фигуры прекрасной, но лишь фрагментарно сохранившейся иконы, видимо, конца XV века из собрания Анисимова³², атрибутируемой как новгородская, однако не имеющей характерных признаков этой школы, вызывают ассоциации с персонажами ферапонтовской сцены «Рождества Богородицы».

Стилевая интерпретация сравнительно традиционной иконографии входной фрески привела к возникновению своеобразной, гармоничной, созданной как бы одним дыханием композиции, «немая поэзия», которой вдохновила многих подражателей. Последних хватило, однако, на неуклюжие попытки воспроизвести лишь ее схему³³.

Несомненно, что в мастерской Дионисия существовал целый ряд вариантов темы «Рождества Богородицы» и в монументальной живописи, и в иконописи. Необязательно видеть, например, в некоторых новгородских иконах XVI века³⁴ и в волоколамской пелене 1510 года³⁵, несмотря на их несомненную близость к ферапонтовской композиции, прямую связь с ней, тем более, что отдельные детали этих композиций свидетельствуют, что за основу был взят несколько иной образец.

При рассмотрении некоторых особенностей наружной росписи храма в Ферапонтове, во многом определяемых необходимостью соотнесения их с архитектурной конструкцией как здания в целом, так и отдельных его деталей, нельзя не сказать несколько слов об архитектурных кулисах самих сцен, играющих в композициях фрески существенную роль. А. Стоякович, глубоко и детально анализируя основные аспекты сложной для средневекового искусства проблемы архитектурного пространства³⁶, справедливо отмечает, что роль архитектуры в структуре живописного изображения может быть двоякой: «содержательной» и «формальной». В «содержательном» смысле она непосредственно подчинена выражению основной идеи произведения и зависит от человеческой фигуры как основного ее носителя. В «формальном» — архитектурный фон является тем весьма важным фактором, при помощи которого в структуру изображения вводится категория пространства (что является его основным назначением).

Насколько можно судить по воспроизведениям, во многих памятниках византий-

³¹ Например, в иконе «Рождества Богородицы» из иконостаса Кирилло-Белозерского монастыря. Аналогичное покрывало изображено на одной из женщин во фреске «Рождество Иоанна Предтечи» на южной стене Похвальского придела Успенского собора, временем создания которой большинство авторов считают 1481 г.

³² В. И. Антонова, Н. Е. Мнев а. Каталог древнерусской живописи [ГТГ], т. I. М., 1963, № 41 (датирована концом XIV — началом XV века).

³³ См." К. В. Корнилович. Окно в минувшее. Л., 1968, илл. на стр. 98; P. M u g a t o v. Les icones russes. Paris, 1927, pi. 24; В. И. Антонова, Н. Е. Мнев а. Указ. соч., т. I, № 14270; «Русская икона», сб. 3. СПб., 1914.

³⁴ Например, в опубликованной К. В. Корнилович «Окно в минувшее», илл. на стр. 98.

³⁵ Н. А. М а я с о в а. Древнерусское шитье. М., 1971, табл. 34.

³⁶ А. С т о] а к о в и ч. Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије. Нови Сад, 1970.

ского круга второй половины XIII—XIV веков³⁷ архитектурные кулисы хотя и создают ощущение пространства, по пространству уходящего вглубь, а не выступающего вперед, в сферу ближайшего к зрителю плана и формирующего его. Архитектурными формами, в частности Кахрие Джамии, создается впечатление пространственной глубины, но от фигур персонажей не зависящей, не включающей их, т. е. в этом смысле нет большой разницы в изображении фигур на золотом (трактуемом как бесконечность) фоне или же на фоне этой пространственной архитектуры, существующей как бы сама по себе.

В композициях второго яруса порталной фрески в Ферапонтове положение существенно иное. Архитектурный фон здесь играет совершенно особую и весьма значительную роль, мягко обрамляющая сцену «Рождества Богородицы» архитектура не создает пространственного плана где-то в глубине сцены за спинами персонажей, а вместе с некоторыми атрибутами (ложе, стол у ложа, перегородка), характерными для подобных композиций, образует довольно емкое пространство, включающее в себя персонажи сцены. Создается впечатление определенной воздушной среды, как бы открытой на зрителя.

Следует отметить также, что боковые поверхности зданий на порталной фреске очень невелики (другое скажем, в большинстве композиций Кахрие Джамии, где поэтому опять-таки создается впечатление пространственности, главным образом заднего плана, не включающей фигуры персонажей).

В отличие от композиций порталной фрески в архитектурных кулисах интерьера Рождественского собора, как и во многих произведениях южнославянской живописи, ракурсы даны либо в верхней части стены, собственно составляющей архитектурный фон («Бурю внутрь имея»), либо в ее толще. Или же угол, под которым развернуто здание (как и в ряде композиций Кахрие Джамии), слишком острый, что в известной степени уплощает пространство. В памятниках моравской школы, в частности в Манасии, целые здания помещены именно за стеной. В Калениче, например, в сцене «Поклонения волхвов» система динамичных контрастов³⁸ в архитектуре применена таким образом, что полностью исключается возможность создания ощущения пространственности, обращенной к переднему плану.

Такие приемы изображения архитектуры при тех проекционных системах, которые применялись в средневековом искусстве, возможно, объяснялись нежеланием изображать нижние части зданий в ракурсе. Обычно это приводило к тому, что их старались как-то маскировать, показывая ракурс только верхних частей зданий, либо изображать за стеной или за низкой перегородкой. В противном случае возникала резко бросающаяся в глаза несообразность, как, например, в ферапонтовской сцене «Встреча Марии с Елизаветой», где нижние части зданий изображены параллельно плоскости, а верхние — в ракурсе.

В композициях же порталной фрески здания, собственно формирующие пространство, изображены впереди основной стены фона и расположены под тупыми углами, соответствующим разворотам фигур. Особенно в сцене «Рождества Богородицы» здания только чуть развернуты, плавно обрамляя сцену, вычлняя пространство. Велум над Анной на ложе протянут несколько наискось от здания за ней к выступу стены

Здесь, как и выше, наиболее правомерным представляется обращение к памятникам монументальной живописи. Л так как количество и степень сохранности русских памятников XIV—XV вв. не предоставляют возможности для сопоставлений, неизбежно обращение к искусству Византии и Балкан (ограниченной степенью и качеством публикации памятников), о влиянии которого на русское искусство немало уже написано.

Особенности данной системы, как их определяет А. Стоякович (см. А. Стоякович Б. Ор. сит., стр. 132) состоят в том, что линии, которыми можно мысленно продолжить основные очертания архитектурных форм, будут идти в совершенно противоположных направлениях. Появление этой проекционной системы связано было, по ее мнению, с необходимостью отграничивать сцены одну от другой в длинном композиционном ряду.

позади первой женщины с дарами, тем самым усиливается впечатление пространственной глубины. Трехчетвертной разворот фигур, пространственный по своей сути, только в порталной фреске получает реальную среду для существования, созданную определенным положением архитектурного фона.

Все это, разумеется, относится лишь к среднему ярусу фрески. Помещенные на синем фоне фигуры деисусного чина сдвинуты к краю композиции, что еще более подчеркивает их бесплотность, иную сферу бытия, в которой они находятся. Объем фигур во многом выявляется объемной средой, пространственностью изображения — здесь же это полностью отсутствует. Отсюда воздушность, легкость фигур этой части фрески, как и нижнего яруса с архангелами (присущая, но не в такой степени и персонажам среднего яруса), что отчетливо выделяет верхний регистр фрески. Соотношение фигур и архитектуры в композициях порталной фрески скорее напоминает ранние византийские миниатюры по ненавязчивости и простоте архитектурных форм, тактичной выдержанности их именно в качестве фона, а не равноценного, если не сказать более, элемента композиции. В ферапонтовской фреске найдено такое гармоничное соединение фигур и архитектурных кулис, когда последние, не превалируя очень значительно по массе и высоте и лишённые реальных соотношений с человеческими фигурами, представляют все же достаточно правдоподобное (в пределах допустимой условности) и весомое воплощение архитектурных форм.

Однако следует учитывать и соседство других композиций, стремление художника сделать сцену «Рождества Богоматери», в смысловом отношении в данном случае не менее существенную, чем деисусный чин в верхнем ярусе (ясно просматривающийся на синем фоне фрески), читаемой на значительном расстоянии.

Переходя к более детальному разбору пространственной структуры композиции «Рождества Богоматери» порталной фрески, можно отметить, что если считать за один из планов синий фон фрески очень глубокого насыщенного тона, далекий, как небо, то всего в этой сцене можно насчитать шесть планов. На первом помещена служанка за ложем Анны и служанка у чаши с водой, на втором — Анна, полулежащая на ложе, и повивальная бабка с маленькой Марией на коленях. На третьем плане — женщина с чашей в руках, на четвертом — вторая и третья женщины с дарами и, наконец, на пятом — стена. Две архитектурные формы, окружающие эту композицию, служат переходом от пятого плана ко второму, мягко сближая их. При этом переход от третьего плана, в котором помещена фигура первой женщины с дарами, возможность для реального пространственного существования которой создается столом у ложа Анны, к четвертому, почти незаметен. Фигуры всех женщин с дарами находятся почти на одном пространственном уровне. Некоторая разница в положении ощущается лишь благодаря тому, что первая из них изображена в одежде теплого зеленоватого цвета и зрительно выступает вперед по сравнению со второй в одежде холодного грязно-розового и синего тонов. Кроме того, фигура этой первой женщины с дарами, склонившейся к Анне, помещена на фоне светло-охристой стены, что еще больше способствует ее иллюзорному выдвигению вперед, в то время как за двумя остальными стена почти совсем не чувствуется, лишь в двух местах просматриваются ее крошечные отрезки, так что фигуры второй и третьей женщин с дарами частично выступают на синем фоне. Таким образом, многоплановости композиции второго яруса порталной фрески художник достигает отчасти колористически.

Ощущение пространственности усугубляется подсознательным следованием взгляда за идущим по кругу от одного плана к другому изменением оттенков сближающихся тонов в правой части композиции «Рождества Богоматери». Образуются как бы два розовато-сиреневых круга: бледно-розовая одежда Анны, розовато-сиреневый хитон стоящей рядом служанки, темно-сиреневая одежда этой же служанки и почти лиловый низ ложа; белая нижняя одежда повивальной бабки, бледно-розовое покрывало женщины с небольшим кувшином у купели, и, наконец, чистого сиреневого цвета с голубоватыми рефlekсами верхняя одежда повивальной бабки.

Активную роль в пространственной структуре композиции «Рождества Богоматери» играют такие более или менее традиционные атрибуты этой сцены, как стена заднего плана, ложе Анны, стол для даров и перегородка, отделяющая фигуры женщин с дарами от сцены купания. Как правило, архитектурный фон «Рождества Богоматери» состоит из двух зданий по углам сцены (соответствующих и акцентирующих узловые моменты композиции — Анну на ложе и сцену купания), соединенных стеной (структурная и размерная однородность которой соответствует изображению группы женщин с дарами). Неодинаковая по уровням стена на заднем плане ферапонтовской композиции «Рождества Богоматери» активно сопоставлена с фигурами персонажей. Высота ее колеблется в зависимости от того, в каком плане расположены персонажи, за которыми она находится. В самом деле, фигуры второй и третьей женщин с дарами, пространственно наиболее удаленные, почти до пояса выступают над стеной, наиболее низкой на этом ее промежутке. Собственно, как уже упоминалось, стена просматривается между ними лишь в крошечных отрезках, ее по сути дела не видно, есть лишь намек на ее существование. Помещенная в более близком к переднему плану, фигура первой женщины с дарами изображена на фоне более высокого отрезка стены. Причем надо отметить, что разные по уровню отрезки стены сочленяются между собой с помощью невысоких выступов. Наконец, служанка за ложем Анны на переднем плане представлена на фоне самой высокой части стены, находящейся на уровне ее головы. Таким образом, получается, что чем глубже в пространственном отношении помещены фигуры, тем ниже отрезок стены за ними, тем дальше она отодвигается, как бы пульсируя в зависимости от глубины плана, тем самым подчеркивая его.

Несколько слов о таких деталях сцены «Рождества Богоматери», как низкая стенка-перегородка, отделяющая фигуры женщин с дарами от сцены купания и стол для даров у ложа Анны. Эти связанные между собой элементы определенным образом зависят, видимо, от положения ложа Анны и в памятниках византийского круга претерпевают значительную эволюцию в ходе развития композиции и ее пространственной структуры. Одним из самых ранних примеров появления перегородки является композиция на чеканной иконе из Зарзмы (начало XI века), где сцена купания помещена, как и в большинстве подобных случаев, на ее фоне. В ранних памятниках ложе Анны расположено параллельно плоскости изображения и перегородка в большинстве случаев служит как бы продолжением заднего края ложа, не играя существенной пространственной роли. В XIII веке, видимо, в соответствии с общей эволюцией стиля, в памятниках византийского круга композиция «Рождества Богоматери» претерпевает довольно примечательную трансформацию. Ложе Анны начинает постепенно разворачиваться таким образом, что часть его остается параллельной плоскости изображения, а верх под тупым углом сдвигается в глубь композиции, вычленив тем самым зрительно осязаемое пространство для сцены купания или кровати с младенцем. В таких композициях перегородка, как и прежде являющаяся продолжением дальнего края ложа, приобретает действительно пространственное значение, формируя второй или третий планы изображения. В более ранних памятниках (Охрид, Градац, Мистра) тупой угол, под которым повернуто ложе, представлен достаточно наглядно, а в Студенице и особенно в Пече он значительно смягчен, при этом само положение Анны на ложе, направление складок ее одежды противоречит изогнутости ложа и имеет весьма очевидную тенденцию к иному его ракурсу.

Постепенно происходит дальнейшее изменение композиции. Ложе Анны выпрямляется, но на этот раз не путем вытягивания его параллельно плоскости изображения, а наоборот, расположением его по одной из сторон тупого угла, т. е. по диагонали к плоскости, тем самым еще более способствуя пространственности сцены. В данном случае, несмотря на то, что подобное расположение ложа типично для западных памятников, вероятнее, что этот прием явился результатом постепенной трансформации композиционной схемы, о чем свидетельствует ряд промежуточных вариантов.

Возможно, однако, что разворот ложа под тупым углом не был лишь переходным этапом упомянутой эволюции композиционной схемы, но связан с попыткой сочетать в ней уже возникшую к этому времени более пространственную (диагональную) постановку ложа Анны со ставшей к тому времени традиционной низкой стенкой-перегородкой, служащей в данном случае как бы продолжением параллельной плоскости изображения стороны ложа. Совместить с перегородкой диагональное положение ложа было довольно сложной задачей для средневековых художников. В ряде подобных композиций роль перегородки выполняет стол для даров, появившийся в схеме «Рождества Богоматери» к XIV веку. Существовали и иные варианты. В ферапонтовской композиции найден удачный компромиссный прием в изображении перегородки. Места ее сочленений с ложем Анны, с одной стороны, и с архитектурной формой — с другой, т. е. наиболее уязвимые с точки зрения конструктивной логики, замаскированы фигурами служанки и повивальной бабки из сцены купания. Просматривается лишь небольшой фрагмент перегородки непосредственно за чашей. В отличие от массивных и довольно высоких перегородок, встречающихся обычно в подобных композициях, в рассматриваемой сцене она совсем невысока, что позволяет дать фигуру женщины за ней почти во весь рост. При этом, кончаясь там, где должны быть ступни ее ног, перегородка выглядит вполне логично и оправданно, в то время как в большинстве подобных композиций фигуры за ней кажутся поставленными на подставки, настолько она не соотносится с их размерами.

Архитектурный фон правой части второго яруса порталной фрески с изображениями служанок у кровати и сцены «Ласкания» имеет свои особенности. Но прежде — несколько слов о здании рядом с килевидным завершением портала, разделяющим композиции этого яруса надвое (оно плохо сохранилось из-за огромной трещины в стене, уродующей фреску). В отличие от остальных, у него довольно значительная боковая поверхность. Светло-охристый оттенок его фасада и более интенсивная окраска торцовой стороны имели вполне определенное значение для зрительного «собрания» фрески, — теплота и насыщенность тона, притягивая взгляд к центру, не давали ей распадаться на две части.

Изображение стены играет в правой половине второго яруса существенную роль. В то время как в сцене «Рождества Богоматери» стена заднего плана фактически мало ощущается и основное внимание привлекают фигуры женщин с дарами (почти полностью закрывающие ее и значительно возвышающиеся над ней), в рассматриваемой части композиции стена имеет самостоятельное значение. Она гораздо выше, чем в левой половине, и просматривается в сущности полностью. Отчасти это происходит за счет того, что силуэт служанки у колыбели почти сливается со стеной: верхняя одежда служанки тоже грязно-розового тона, только чуть более насыщенного оттенка, чем стена за ней. Кровать и нижняя одежда служанки с опухалом по цвету слабо контрастируют с пей. А оттенок покрывала этой служанки идентичен цвету занавесок в нише стены. Очевидная «нечитаемость» сцены у колыбели на некотором расстоянии, вероятно, связана с ее «подчиненным» положением в смысловой структуре композиции.

Башенки, возвышающиеся над стеной, в этой части второго яруса в известной степени компенсируют меньшее число фигур в ней, создавая определенные ритмические интервалы и приводя сцену в соответствие с левой частью яруса.

Подход к решению архитектурного пространства в правой части второго яруса порталной фрески несколько иной, чем в левой. Прежде всего это касается применения в них разных проекционных систем, что во многом вызвано композиционными особенностями этих сцен. В связи с различными проекционными системами в правой и левой частях второго яруса использованы разные уровни горизонта (зрительного). В левой — слегка пониженный, а в правой — повышенный. Однако следует еще учитывать и то обстоятельство, что фактический уровень горизонта левой части композиции второго яруса (из-за несколько более крупных по сравнению с архангелом Гав-

риилем размеров фигуры архангела Михаила) немного выше уровня правой части. Изображение архитектуры как бы с разных уровней горизонта зрительно выравнивает положение.

Существенное значение в этой части второго яруса имеют ступени, на которых сидят Иоаким и Анна, ласкающие Марию. Ранее уже говорилось о необычности этого элемента в иконографии подобных сцен. Однако помимо соотнесенности их с лестницей, ведущей на открытую галерею собора, помимо чисто декоративного их назначения — ступени лестницы играют определенную роль и в пространственной структуре композиции. Они расположены не параллельно плоскости изображения, а в ракурсе, чуть развернутыми по направлению к центру яруса³⁹, тем самым способствуя большей пространственности сцены. Ступени с сидящими на них Иоакимом и Анной как бы выдвигаются вперед, что еще больше подчеркивается фланкирующей эту сцену архитектурой.

Можно отметить, что правая часть второго яруса порталной фрески имеет несколько меньшую пространственную глубину, чем левая. Однако тут важно следующее. Дело в том, что пространственная структура композиций второго яруса порталной фрески имеет ряд особенностей, обусловленных их местонахождением. Не исключено, что глубина пространственного слоя композиций среднего яруса находится в некоторой зависимости от углубления медальона со Спасом в верхнем деисусном ряду и от выноса лопаток. И если в левой части композиции степень пространственности в известной мере определяется и корректируется главным образом углублением медальона, то в правой — напротив, выступом лопаток. Ступени с Иоакимом и Анной как бы выдвигаются в пространство, определяемое толщиной лопатки, в тот пространственный слой, который находится между плоскостью фрески и плоскостью лопатки. Этим создается самый ближайший к зрителю план, причем определенную роль в этом «выдвижении» играет и ритмическая однородность ступеней. На втором плане находится служанка с опахалом и, наконец, на третьем — кровать с сидящей около нее служанкой. Причем в сущности этот третий план (со служанкой у кровати) сливается с четвертым планом — со стеной с выступами.

Многоплановость пространственной среды, отличающая композиции порталной фрески от более плоскостных сцен внутренних росписей, отражает не только особенности художественной манеры их автора и общие тенденции эпохи. Во многом это связано с тем, что при создании входной фрески художником учитывалась дальность ее восприятия в комплексе со всем храмом. Наружная роспись должна была соотноситься с его объемом, включаться в воздушную среду, его обтекающую, что и обуславливало известную пространственность ее структуры. Однако сам характер изображения и, в частности, распределение пятен синего цвета почти такого же оттенка, что и общий фон фрески (синее покрывало на ложе Анны, нижняя одежда второй женщины с дарами, вода в чаше, одежда сидящей у кровати служанки, одежда Иоакима и Анны), придает росписи легкость, воздушность, прозрачность.

Почти всем, кто когда-либо занимался ферапонтовскими росписями, высокий художественный уровень входной фрески позволял отнести ее к руке самого Дионисия, имя которого ассоциируется у нас с целым рядом изодранных эпитетов, принадлежащих как современникам художника, так и исследователям его творчества. Впрочем любой из них вряд ли можно считать преувеличением. Против этого трудно что-либо возразить, при всей условности попыток конкретной атрибуции определенных мастеров внутри столь тесно связанной группы, которая работала над росписями храма.

Входная фреска Рождественского собора Ферапонтова монастыря стала тем

³⁹ Коричнево-охристые сглубления ступеней слегка расширяются в левой части и тем самым их белые поверхности сужаются, что и создает впечатление легкого разворота.

эталоном (причем датированным), по которому оцениваются и к которому приравниваются все остальные работы Дионисия или приписываемые ему произведения. Однако иногда исследователи при анализе творчества художника, обращаясь к стилистическим особенностям росписей Рождественского собора, не проводят между живописью интерьера и наружной фреской достаточно четкой грани. Между тем различие ощутимо довольно явственно, даже если учитывать не одинаковую степень их сохранности.

Многое из того, что пишется вообще о стиле ферапонтовских фресок, либо относится главным образом к входной фреске, либо по преимуществу — к внутренним росписям. Но, если можно говорить о высоком артистизме наружной фрески, то далеко не всегда это возможно по отношению к порой значительно менее качественным, более типизированным, несколько засушенным росписям интерьера, что, разумеется, не относится к общему замыслу, расположению, масштабу и цветовой схеме росписей.

В самом деле, попробуем сопоставить, например «Деисус» порталной фрески с «Деисусом» на западной стене внутри собора в композиции «Страшного суда». Композицию наружной фрески отличает плавная текучесть линий, пластичность силуэтов, сглаженность их, в известном смысле лапидарность, достигаемая не огрублением форм, но их изящной стилизацией, грациозность, придаваемая фигурам вытянутостью пропорций (голова составляет $\frac{1}{5}$ от общего размера фигуры), великолепная сбалансированность скажем, фигуры Богоматери, устойчивость которой достигается идеальной согласованностью легкого наклона головы, движения рук, положения ног и складок мафория и подола ее одежды. Во втором случае обобщенность силуэта остается, но стилизация его менее оправдана, исчезает пластичность форм, гибкость линий сменяется натянутостью, головы непомерно уменьшаются (составляя уже и даже менее от общей длины фигуры). Чуть намеченный наклон фигур по направлению к центру, переданный едва уловимой тенденцией всего тела в порталной фреске, здесь дан решительной, но, несмотря на большую выраженность движения, фигуры более скованы. В данном случае мы имеем дело с попыткой воспроизвести изящество стиля, но не с подлинным артистизмом.

Не всегда возможно отождествлять стиль крупного мастера, лежащий в основе своеобразия того или иного художественного течения, со стилем его окружения.

В росписях интерьера мы имеем дело не только с попытками так или иначе воспроизвести стиль ведущего мастера, лишь качественно отличающимися от его манеры, но и с композициями, имеющими несколько иной стилистический оттенок. В частности, изобразительные приемы художника, работавшего над рядом сцен на сводах храма, представляются менее зависимыми от манеры Дионисия и скорее приближаются к традициям первой половины XV века. Вероятно, композиции эти принадлежат руке мастера достаточно зрелого, чтобы самому определять круг своих художественных интересов, причем склонность к интерпретации определенных традиций рублевского времени сказывается и в росписях Благовещенского собора, выполненных Феодосием.

Общий ход развития русского искусства XV — начала XVI века связан именно с этой тенденцией. Творчество Дионисия представляло собой как бы боковое русло, резко обмелевшее с его смертью. Наиболее крупная фигура из ближайшего окружения художника — его сын Феодосий в своих работах, пожалуй, больше тяготел к традициям раннего XV века.

К ИЗУЧЕНИЮ ЦЕРКВИ ВОЗНЕСЕНИЯ В СЕЛЕ КОЛОМЕНСКОЕ

М. А. ИЛ Ь И Н

И

ССЛЕДОВАТЕЛИ, обычно, односторонне рассматривали проблему возникновения и развития шатрового зодчества XVI века. Их привлекал, в первую очередь, вопрос о происхождении внешней формы самого шатра, столь отличной от купольного храма. Ни внутреннее пространство, ни сама идея возникновения и распространения каменного шатрового зодчества, как правило, не затрагивались научно-исследовательской мыслью.

Славянофильствующие идеи второй половины XIX века направили изучение своеобразия русского искусства по пути описания якобы неизменных, традиционных, сохранившихся столетиями форм и приемов, лишь менявших сочетание своих элементов. Подобная точка зрения привела к утверждению самобытности русского искусства, развивавшегося как бы в самом себе, что не преминуло отразиться и на методике его изучения. Благодаря подобным взглядам почти полностью прекратились попытки проследить истинные причины становления и развития русского зодчества в тесной зависимости от исторических условий жизни страны и идейных представлений той или иной эпохи и среды.

Особенно сильно сказался такой подход изучения архитектуры на русском зодчестве конца XV—XVI столетий. В это время было создано большое число весьма разнообразных произведений архитектуры, в том числе и в области шатрового зодчества. Казалось, что именно тут исследовательская мысль должна была бы особенно обостриться, чтобы разобраться в природе многих архитектурных явлений. Но произошло обратное. Не только в прошлом столетии, но и в текущем изучение произведений как бы законсервировалось, ограничившись описанием внешнего вида зданий. Одновременно западная научная мысль проделала большую работу, выясняя связи тех или иных художественных идей с жизнью своего времени и возникших на их основе произведений¹.

Теория самобытности русского искусства, выдвинутая И. Е. Забелиным во второй половине XIX века², привела лишь к попытке объяснить каменное шатровое

¹ См. В. И. Гращенков. Книга О. Бенеша и проблемы Северного Возрождения.— О. Бенеш. Искусство северного Возрождения. М., 1973, стр. 7.

² И. Е. Забелин. Черты самобытности в древнерусском зодчестве.—«Древняя и новая Россия», 1878, № 3, стр. 185—203; № 4, стр. 292—303. То же, отд. издание. М., 1900.

зодчество как отражение деревянного. Летописные находки М. Н. Тихомирова³ нашего времени, якобы подтверждавшие теорию И. Е. Забелина, остались по существу некомментируемыми. Однозначность теории происхождения каменных шатров от деревянных оставила многие вопросы в этой области не только открытыми, но и просто необъяснимыми. Так в чем же смысл каменного или даже деревянного шатрового храма? Каким идейно-образным содержанием он наделен? Почему в XVI веке в каменном зодчестве обратились якобы к деревянным прототипам, в то время как за предшествующие столетия мы не знаем случая, где бы в камне были бы воспроизведены деревянные формы? Если деревянные шатровые храмы появились ранее каменных, то когда и по какой причине последние возникли, одновременно столь решительно отличаясь от прежних каменных форм? Как объяснить противоречия сравнительно позднего появления (XVII век) классической композиции деревянного храма, состоящего из четверика с восьмериком, крытым шатром, в то время как эта композиция была известна в камне уже в XVI столетии? Почему деревянный шатровый храм XVI века был восьмигранным с самого низа, а в камне эта форма совершенно не встречается (исключение — храм села Городня). Почему в каменном шатровом зодчестве, при всем ограниченном количестве этих зданий значительно больше вариантов, в то время как в дереве их сравнительно мало, хотя именно в этом материале можно было бы осуществить большее число разнообразных типов?

Количество подобных вопросов может быть умножено. Каждый из них требует обстоятельного ответа, и добавим, специальных исследований, что, естественно, влечет за собой необходимость создания специального труда, значительного по размеру и, следовательно, выходящего за рамки настоящего очерка.

Однозначность теории И. Е. Забелина не удовлетворила некоторых последующих исследователей, что видно по ряду выдвинутых предположений. Так, Н. Султанов считал источником шатров армяно-грузинские конические завершения храмов⁴. А. Некрасов выдвинул теорию их происхождения от романо-готических форм⁵. Автор настоящей статьи считал, что ведущую роль в их появлении сыграли деревянные шатры крепостных башен, в изобилии воздвигавшихся в первой половине XVI века. Иными словами все эти суждения все же вращались вокруг лишь одной проблемы — проблемы происхождения формы шатра от того или иного прототипа. Все остальное почти не привлекло внимания или затрагивалось весьма бегло.

Развитие каменного шатрового зодчества XVI столетия и первой половины последующего века представляется в общих чертах достаточно отчетливым. Не касаясь особенностей отдельных произведений, возникших до Смутного времени отметим, что основным типом каменного шатрового храма (на подклете или без него) следует считать храм, у которого нижняя кубическая часть обычно увенчана восьмериком, завершаемым шатром. Он явно превалирует над нижней частью, как бы ни была она декоративна, а также заметно вытянута вверх.

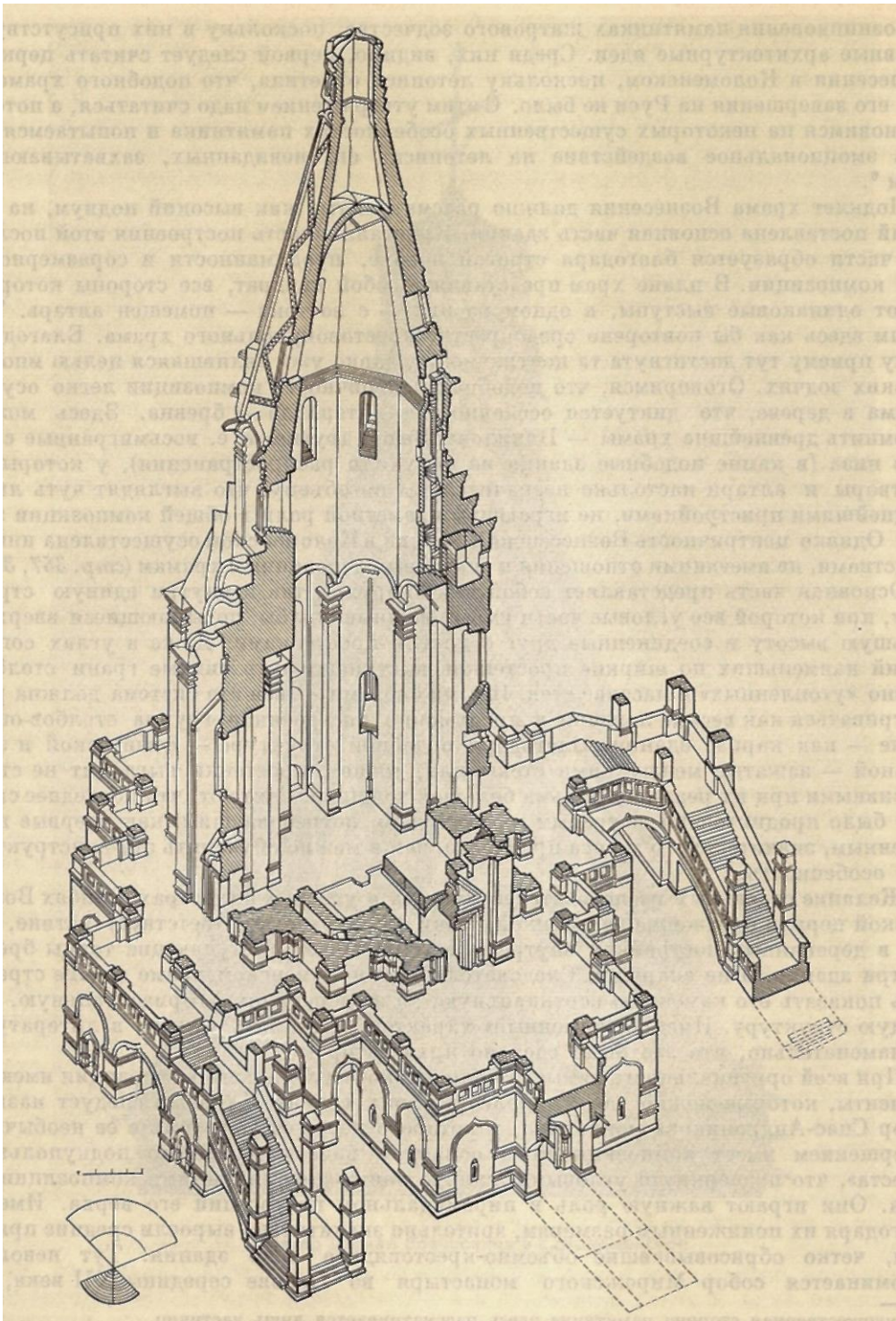
В XVII веке роль шатра заметно возрастает, а под конец, в 40-х — 50-х годах вплоть до запрещения постройки шатровых храмов в 1652 году, шатер и восьмерик превращаются в декоративную надстройку, теряя связь с внутренним пространством.

Повторяем, данная работа не ставит задачей рассмотреть все проблемы, касающиеся шатрового каменного и деревянного зодчества. Эта задача особой книги. Однако можно и даже должно сосредоточить внимание на главнейших и первых по време-

³ М. Н. Тихомиров. Малоизвестные летописные памятники XVI в.—«Исторические записки», 1941, кн. X, стр. 88; он же. Летописные памятники б. Синодального патриаршего собрания.—«Исторические записки», кн. XIII, 1942, стр. 268.

⁴ Н. Султанов. Русские шатровые церкви и их соотношение к грузино-армянским пирамидальным покрытиям.—«Труды V археологического съезда в Тифлисе в 1881 г.» М., 1887, стр. 230 и сл.

⁵ А. И. Некрасов. Проблема происхождения древнерусских столпообразных храмов.—«Труды Кабинета истории материальной культуры», т. V. М., 1930, стр. 15—50; он же. Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVII вв. М., 1936, стр. 242 и сл.



Церковь в с. Коломенское. Аксонометрический разрез В. Подключникова

ни возникновения памятниках шатрового зодчества, поскольку в них присутствуют основные архитектурные идеи. Среди них, видимо, первой следует считать церковь Вознесения в Коломенском, поскольку летопись отметила, что подобного храма до года его завершения на Руси не было. С этим утверждением надо считаться, а потому остановимся на некоторых существенных особенностях памятника и попытаемся понять эмоциональное воздействие на летописца его невиданных, захватывающих форм⁶.

Подклет храма Вознесения должно рассматривать, как высокий подиум, на который поставлена основная часть здания. Кристалличность построения этой последней части образуется благодаря строгой логике, продуманности и соразмерности всей композиции. В плане храм представляет собой квадрат, все стороны которого имеют одинаковые выступы, в одном из них — с востока — помещен алтарь. Тем самым здесь как бы повторено средокрестие крестовокупольного храма. Благодаря этому приему тут достигнута та центричность, давно уже являвшаяся целью многих русских зодчих. Оговоримся, что подобная центричность композиции легко осуществима в дереве, что диктуется особенностью материала — бревна. Здесь можно вспомнить древнейшие храмы — Панилова, Выи и другие, т. е. восьмигранные с самого низа (в камне подобные здания не получили распространения), у которых и притворы и алтари настолько незначительны по объему, что выглядят чуть ли не позднейшими пристройками, не играющими заметной роли в общей композиции здания. Однако центричность Вознесенской церкви в Коломенском осуществлена иными средствами, не имеющими отношения к шатровым деревянным храмам (*стр.* 357, 359).

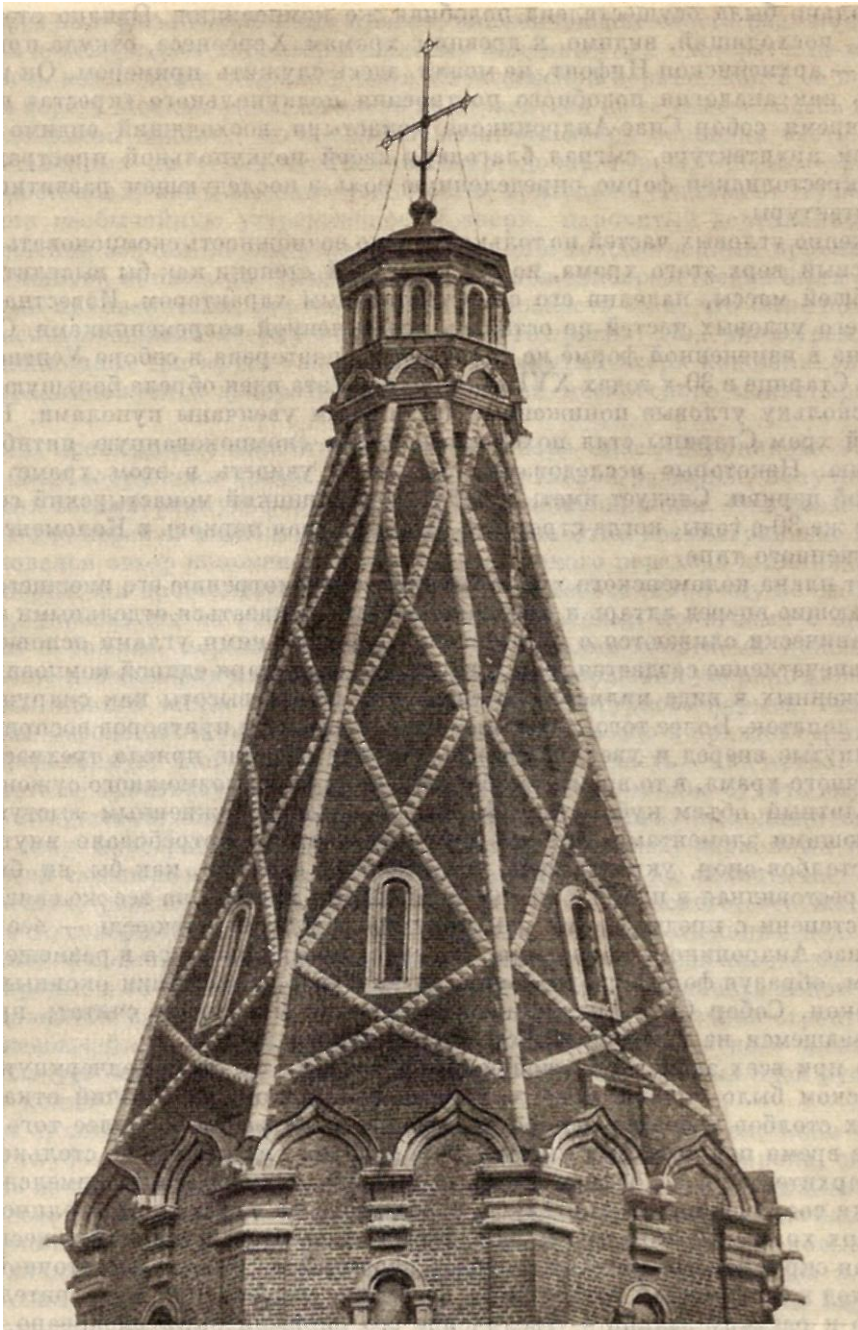
Основная часть представляет собой как снаружи, так и внутри единую структуру, при которой все угловые части имеют мощные столбы, поднимающиеся вверх на большую высоту и соединенные друг с другом простенками. Даже в углах сопряжений наименьших по ширине простенков выступают чуть видные грапи столбов, словно «утопленных» в массиве стен. Иными словами — вся эта система должна рассматриваться как весьма логично и продуманно построенная группа столбов-опор, иначе — как каркас здания. Благодаря подобной структуре — физической и зрительной — зажатые между ними стены или, точнее, простенки выглядят не столь массивными при их реальной весьма большой толщине. Считают, что последнее свойство было продиктовано шатровым перекрытием, потребовавшим, как впервые примененным, значительного запаса прочности, чем и можно объяснить эту конструктивную особенность.

Желание отдельных исследователей увидеть в угловых пилястрах-столбах Вознесенской церкви отражение деревянной рубки «в обло» не соответствует истине, так как в деревянных постройках внутренние углы имеют выступающие торцы бревен внутри здания, а не снаружи. Следовательно, в коломенском храме зодчие стремились показать его каменную вертикальную, а не деревянную горизонтальную, лежащую структуру. Именно «каменный» характер храма был отмечен в литературе, и знаменательно, что это было сделано архитектором⁷.

При всей оригинальности замысла коломенского храма в его композиции имеются элементы, которые можно найти в более древних храмах. Таковым следует назвать собор Спас-Андроникова монастыря, у которого центральная часть с ее необычным завершением имеет композиционную основу в виде выделенного подкупольного «креста», что подчеркнуто угловыми, сильно пониженными частями композиции собора. Они играют важную роль в пирамидальном построении его верха. Именно благодаря их пониженным размерам, зрительно значительно выросли средние прясла стен, четко обрисовывавшие объемно-крестовидное тело здания. Тут невольно вспоминается собор Мирожского монастыря во Пскове середины XII века, где

⁶ Художественная сторона памятника здесь рассматривается лишь частично.

⁷ Г. Г о л ь ц. Архитектура б. церкви Вознесения в Коломенском.—«Русская архитектура». М., 1940, стр. 55.



Шатер церкви Вознесения в с. Коломенское

первоначально была осуществлена подобная же композиция. Однако этот последний храм, восходящий, видимо, к древним храмам Херсонеса, откуда приехал его заказчик — архиепископ Нифонт, не может здесь служить примером. Он вспоминается лишь как аналогия подобного построения подкупольного «креста» и только. В то же время собор Спас-Андроникова монастыря, восходящий видимо к раннемосковской архитектуре, сыграл благодаря своей подкупольной пространственно-объемной крестовидной форме определенную роль в последующем развитии московской архитектуры.

Понижение угловых частей не только создало возможность скомпоновать сложный многоярусный верх этого храма, но и в известной степени как бы выделить последний из общей массы, наделив его самостоятельным характером. Известная обособленность его угловых частей не осталась незамеченной современниками. Столетием позднее она в измененной форме не только была повторена в соборе Успенского монастыря в Старице в 30-х годах XVI века, но сама эта идея обрела большую отчетливость, поскольку угловые пониженные части были увенчаны куполами. Крестовокупольный храм Старицы стал походять на тесно скомпонованную пятибашенную композицию. Некоторые исследователи захотели увидеть в этом храме прообраз Дьяковской церкви. Следует иметь в виду, что старицкий монастырский собор появился в те же 30-е годы, когда строилась Вознесенская церковь в Коломенском, т. е. здание башенного типа.

Если от плана коломенского храма перейти к рассмотрению его внешнего объема, то выступающие вперед алтарь и притворы перестают казаться отдельными элементами, а органически сливаются с выступающими между ними углами основного квадрата. Это впечатление создается, как говорилось, благодаря единой композиции столбов, выраженных в виде пилястр, достигающих общей высоты как снаружи, так и внутри — лопаток. Более того, сам вынос вперед алтаря и притворов воспринимается как выдвинутые вперед и увеличенные по ширине средние прясла трехчастных фасадов обычного храма, в то время как боковые до предела возможного сужены. Обычный монолитный объем кубовидной формы оказался усложненным выступающими и отступающими элементами. Помимо этого их наличие потребовало внутренних и внешних столбов-опор, укреплявших углы. Иными словами, как бы ни была нова «чистая» крестовидная в плане и объеме композиция храма, она все же связана в той или иной степени с предыдущими памятниками и в первую очередь — все с тем же собором Спас-Андроникова монастыря. Эта связь прослеживается в размещении окон по фасадам, образуя форму треугольника, а внутри в сопряжении оконных **ОПКОСОР** угловых окон. Собор Спас-Андроникова монастыря мы вправе считать произведением, сказавшемся на замысле зодчего коломенского храма.

Однако при всех элементах, связующих оба храма, следует подчеркнуть, что — в коломенском было больше нового, нежели традиционного. Зодчий отказался от внутренних столбов и создал единое внутреннее пространство. Более того «ломающийся» все время под прямыми углами план и объем требовался не столько для эффектного архитектурного облика (хотя последний, конечно, также имелся в виду), сколько для сооружения сравнительно небольшого по площади бесстолпного вытянутого вверх храма. Поскольку он обслуживал лишь нужды великокняжеского двора, то такая скромная внутренняя площадь церкви была вполне достаточной. Кроме того, переход к бесстолпной конструкции заставлял зодчего быть осмотрительным по отношению к размеру здания — увеличение его площади было рискованно, так как подобная конструкция не была еще проверена на практике.

Внутренний пространственный объем храма обнаруживает известное сходство с внутренним построением плана и пространством церкви села Каменского. Если у последнего лишь в углах столбы, то и в коломенском храме — своего рода уже «двойные» угловые столбы. Пространственно-объемное же построение каменной церкви замкнуто — оно «в себе». В Коломенском же оно как бы стремится вырваться

наружу через выступы центральных прясел, напоминающие своего рода контрфорсы. Это еще раз подтверждает характер мышления каменных дел мастера, а не плотника.

Сложность композиции основной части Вознесенской церкви, как и ее положение на высоком берегу Москвы-реки, не могло не отразиться на ее высоте. Здесь не только чрезвычайно высок подклет, но и сильно вытянута вверх основная часть. Система тесно поставленных по углам столбов-пиластр, декоративные «стрелы» различной формы в простенках, как и высокие узкие окна, зрительно усиливают эту общую для всего здания необычайную устремленность вверх, нарочитый вертикализм храма.

В завершении зодчий, видимо, вновь обратился к тождественным приемам собора Спас-Андроникова монастыря. Тимпаны кокошников непосредственно были охвачены килевидными архивольтами, переходя ниже в плоскость стен, что было поддержано окнами, расположенными вверху каждого среднего прясла. Над пилястрами-столбами храма поднялись три яруса также сильно вытянутых вверх кокошников. Все эти приемы перекликаются с декоративными деталями московского монастырского собора.

За время, прошедшее с момента окончания собора Спас-Андроникова монастыря в Москве, были сооружены храмы, где тамбур под главой развился, получив в некоторых из них восьмигранную форму, украшенную кокошниками. Она создавала возможность легче перейти к цилиндру барабана главы. Этим восьмигранным тамбуром и воспользовался автор коломенской церкви без всякого перехода к цилиндрической форме барабана. Он просто вытянул вверх грани до необходимой ему по соотношениям высоты, украсив их на ребрах относительно плоскими лопатками с ордерными капителями и базами, перекликавшимися с пилястрами-лопатками нижней части.

Обращение к восьмерике как к ведущей форме завершения умерило динамизм линий и формы нижней части. Это «успокоение» архитектурного порыва, вылившееся в венчающий массивный и торжественный восьмерик, внесло в архитектурный облик церкви определенную монументальность и величественность — качество, лежащее в основе всего ее архитектурного замысла. Об этом лучше можно судить внутри храма. Здесь отсутствует большинство декоративных деталей, находящихся вовне, благодаря чему пространственный объем, единый, цельный, спокойный и величавый, при всей сложности построения нижней части, сразу же захватывает зрителя. Эти-то качества, родственные свойствам церкви села Каменского, все же преобразуются в нечто совершенно иное. Там, как мы знаем, все было сделано с целью направить сознание человека на самоуглубление, на известную отрешенность от внешнего мира и природы, в то время как тут первенствует мысль прославить некое событие, а именно рождение наследника, и вместе с тем прославить заказчика-строителя, воздвигшего необычайный храм как памятник осуществлению заветного желания. На этой идее следует остановиться, как на одной из распространенных идей русской архитектуры конца XV — начала XVI века.

Русская архитектура конца XV — начала XVI веков не раз служила объектом достаточно глубоких суждений ряда ученых. Однако ее идейная сторона, сильно изменившаяся во времени, по сравнению с началом XV же столетия, не вызвала должного интереса. Отдельные замечания, при всей их справедливости, все же были беглыми наблюдениями, не раскрывавшими сложной картины становления новых идейно-образных начал, воплощенных в камне. Здесь достаточно назвать два памятника конца XV века, обратив внимание как на их внешнюю форму, так и на внутренний пространственный облик, чтобы понять все то, что пришло на смену прошлому: новый Успенский собор и Грановитая палата в Москве. При всем отличии их назначения и форм от предшествующих, следует указать на огромную воздействующую идейно-образную силу обоих произведений, отражавшую так или иначе позднее оформившиеся представления о Москве как о третьем Риме.

Возникшие одновременно на рубеже XV и XVI веков небольшие каменные церковники с крестчатым сводом, вызвавшим трехлопастное арочное завершение каждого фа- 361

сада, вовсе не были безличными произведениями, где были применены лишь новые сводчатые перекрытия. На самом деле они отразили в своем архитектурно-пространственном замысле сложную символику, получившую особое осмысление в борьбе против ереси Ячидовствующих⁸, утверждая одновременно роль и силу православия, осе-Нвпяя молящихся реально зримым сводчатым крестом. В ведущих архитектурных памятниках конца XV—XVI веков постепенно берет верх идея прославления светского единого государства, светской великокняжеско-царской власти и светской же роли церкви в его становлении и развитии.

Собор Спас-Андроникова монастыря, как говорилось выше, сыграл вдохновляющую роль в создании коломенской церкви, но все же служить полностью примером он не мог, так как при всей своей оригинальности он был задуман как крестовокупольный храм с четырьмя внутренними столбами, несшими барабан с куполом. Хотя отдельные его элементы сыграли известную роль при сооружении коломенского храма, но все же следует помнить, что сам замысел последнего был по своей природе принципиально иным и новым.

Отмечая это отличие, необходимо, однако, обратить внимание на то, что центральное подкупольное пространство Спас-Андроникова монастыря несло в себе элементы выделения его центра и, видимо, также привлекала к себе внимание автора коломенского храма. Однако он распространил этот прием на весь внутренний пространственный объем своего здания, чему немалую помощь принесло переосмысление прежнего низкого тамбура в полный большой и высокий восьмерик⁹. Он охватил пространственным кольцом-гранником храм внутри и торжественно увенчивал храм снаружи.

Итак, огромный многогранник восьмерика был возведен. Его следовало перекрыть подобающим завершением, отвечавшим его граненым формам, но каким? В литературе указывается на то, что необычная толщина стен — 2,5—3 м — обусловлена первоначальной же мыслью закончить здание шатром, высота, вес и распор которого якобы требовали большого запаса прочности, поскольку подобный храм возводился впервые и любая катастрофа могла бы быть воспринята как предвестие гибели династии. Однако в последующих шатровых храмах, за исключением церкви в Острове, мы не найдем этой поражающей толщины стен. Помимо этого, практика строительства последующих шатровых храмов показала, что шатровые перекрытия не требовали большей толщины стен, чем обычные крестовокупольные храмы. Сила распора шатрового перекрытия меньше, чем распор купола такого же размера. В этом легко убедиться на примере шатровых храмов XVI и начала XVII века, высота шатров которых превосходила соответственно высоту шатра в Коломенском (по отношению нижней части). Следовательно, можно думать, что толщина стен коломенского храма могла возникнуть лишь исходя из самой структуры здания, состоящего из сложноскомпонованных групп гигантских столбов, несущих шатер. Поэтому толщина стен храма действительно зависит от характера замысла конструктивной структуры здания, столь ярко выраженной в его столбах-пилонах.

Именно сам замысел обусловил и сложноскомпонованный основной объем и завершение храма не куполом, а шатром. Последний подхватывал художественную структуру нижней части, одновременно объединяя собой все сложное построение организма здания. Но одной «чистой» формы шатра зодчему показалось недостаточно, и он покрыл плоскость его граней ромбовидной, также вытянутой вверх, «сеткой» из ограненных камней. Наличие этих декоративных деталей перекликалось, в известной степени условно, с декорацией низа, придавая шатру определенную художественную законченность.

⁸ М. И л ь и н. Заметки об архитектуре посадских храмов Москвы и Подмосковья.—«Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа». М., 1973, стр. 365—374.

⁹ Следует также иметь в виду и вышеназванные посадские храмы с крестчатым сводом, подготовившие переосмысление идеи «осенения» в Коломенском.

Вот таким-то путем, думается, и возник шатровый верх Вознесенского храма, вызвавший восторженный отзыв летописца. Его невозможно игнорировать, так как в камне он был, по-видимому, действительно выполнен впервые.

Рассмотрев формирование архитектурной композиции коломенского шатрового храма, естественно поставить важнейший вопрос о его происхождении. В свете имеющихся и уже изложенных здесь соображений проблема деревянного прототипа отпадает. Он ничего не определяет. Подобные шатровые деревянные храмы не нашли себе места даже в те годы, когда постройка каменных шатровых храмов стала обычным делом. Башнеобразных восьмигранных снизу каменных шатровых храмов мы почти не знаем (типа церкви села Панилово — церковь же в Городке под Коломной, хотя и восьмигранная, но композиция ее с полым шатром и световой главой совершенно иная). Но остаются слова «вверх на деревянное дело» из летописи второй половины XVI века. Их следует перевести на современный русский язык. Они означают, что шатер Вознесенского храма наминал летописцу завершение, встречаемое в деревянной архитектуре и только. Ни о каком прототипе, выстроенном на подобие коломенской церкви, речи здесь нет,— дело идет лишь о сходстве с встречавшейся в дереве формой. Но что означала сама форма шатра и откуда она могла появиться в архитектуре храма? Последнее особенно важно, так как его смысл через сто лет с лишним был утерян; он перестал восприниматься таким, каким был задуман; уподобился светскому крепостному башенному или крыльцовому шатру, а потому как светская форма — запрещен.

По-видимому, попытку раскрыть его идейное содержание, его образ следует делать, исходя из архитектурно-пространственного замысла памятника как мемориального, как отмечающего важнейшее событие в жизни Василия III. Недаром при его освящении присутствовал весь двор великого князя, освещал храм сам митрополит, а празднество длилось целых три дня. Следовательно, не только внешней форме (она отмечена летописью), но и внутреннему построению, воплощавшему вместе с наружным обликом определенную идею, придавалось особое значение.

Наиболее верным путем решения данной проблемы мне представляется обращение к идее «осенения» шатром всего внутреннего пространства храма.

Хорошо известно, что в древнерусском зодчестве, вплоть до XV века включительно, внутреннее построение храма рассматривается в своих отдельных элементах как символическое, отражавшее представление о мироздании и символически же осенявшее молящихся высшей благодатью. Начиная с эпохи раннего христианства рассматривали храм как символ божественных сил, а перекрывавший его купол как небосвод. Порой последний отождествлялся с шатром, простертым над миром. Так, в одном из сочинений, по-видимому, относящемуся к III веку, говорится (со ссылкой на пророка Исая), что небо бог «простер его как шатер для жития»¹⁰. Замена же широко известного купольного свода с главой шатром было совершенно новым воплощением прежней идеи. Благодаря единному внутреннему пространству без столбов эта идея понималась несравненно шире и, возможно, в данном случае, глубже, так как из области церковной переходила в область светскую, утверждавшую роль государства и значение светской власти.

Указывая на истоки идеи шатрового завершения храма, следует отметить, что шатер как осеняющая форма, утверждаемая на том или ином количестве столбов, появилась в русской архитектуре достаточно давно. В первую очередь мы ее встречаем в надпрестольных сенях. В новгородском Софийском соборе основания столбов такой сени, относящейся к XI веку, были открыты недавно Г. М. Штендером¹¹.

¹⁰ «Сочинения древних христианских апологетов». М., 1867, стр. 199—200 (за эти сведения я весьма признателен А. И. Комечу).

¹¹ Г. Штендер. К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской.—«Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода». М., 1968, стр. 88—89.

Вспомним также киворий над кладезем в Боголюбове XII века и шатры его башен у храма. Даже позднее, в XVII веке надпрестольные шатровые сени были распространеннейшим явлением (например, сени в ярославских храмах и соборе Новодевичьего монастыря 80-х годов XVII века).

Помимо этого следует вспомнить изображение многочисленных кивориев на иконах различного времени. Здесь и купольные кивории, перекликающиеся с куполами, венчающими храмы, здесь и кивории, увенчанные шатрами (мы их находим в праздничных иконах, выполненных А. Рублевым,— икона «Сретение» из Троицкого собора). Иными словами, мы имеем достаточно обильный материал, подтверждающий наличие шатровых завершений надпрестольных сеней и других зданий. Внутри надпрестольные сени отмечали важнейшее место в храме, так как считалось, что на престоле восседает невидимо сам Христос. Подобные малые архитектурные формы можно найти и в дохристианском искусстве многих народов. Знаменательно, что их назначение во всех случаях было одним и тем же.

По-видимому, некое подобие такого замысла и такое же истолкование храма как сени над священным местом появилось еще в начале XV века, о чем свидетельствует распространность храмов типа церкви села Каменского. Эта идея в коломенском храме приобретает подчеркнутый, даже обостренный характер, сопрягаясь с идеей восхваления божества. В коломенской церкви создается каменная сень-церковь, сень, утвержденная на столбах и завершенная шатром, что связано с меморативностью храма, возведенного как память-благодарность за дарование наследника. Об этом свидетельствует и завершение купольным сводом шатра внутри, отрезавшим главу. Вместе с тем здесь кроется и другая идея, идея государственно-светского начала в архитектуре здания. Она даже по существу становится ведущей, соответствуя тому, что находит себе место в эти же десятилетия в русской живописи (иконы Петра, Алексея и «Церковь воинствующая»).

Идея, воплощенная в храме села Коломенского, порождена эпохой, давшей исключительно много нового во всех областях искусства и особенно в архитектуре. Возникновение разнообразных идей, находящихся себе чуть ли не немедленное воплощение в искусстве, было обусловлено бурно развивавшимися представлениями о государстве, его единстве и всеохватывающей силе в жизни народа в целом. Двадцатью годами позже идеи значения царской власти для страны еще более отчетливо проявят себя в наименовании приделов собора Василия Блаженного, подчиняя себе даже общегосударственное, и, следовательно, международное значение победы над татарами¹². Отвлеченно-богословская идея «осенения» уступает место светской идее прославления заказчика и его государственного дела.

Следует иметь в виду, что шатровая сень как архитектурная малая форма была свойственна не только церковному зодчеству, но и гражданскому. Можно думать, что она перешла в церковное убранство именно из светской архитектуры. Даже крыльцо относительно скромного древнерусского дома, как правило, имело над своей площадью-рундуком сень на столбах, увенчанную шатром. Рундук считался почетным местом, где встречали и провожали гостей. Поэтому нет ничего удивительного, что в претворенном виде сень, увенчанная шатром и украшенная резьбой и другими декоративными деталями, оказалась примененной в так называемом «царском месте» московского Успенского собора. Это произведение 1551 года можно считать ближайшим современником коломенского храма и Василия Блаженного, сыграв определенную роль в архитектуре последнего (наблюдение Н. И. Брунова).

Не менее значима пятишатровая подвесная сень XVI века из ныне несуществующей «посадской» Гребиевской церкви на Лубянской площади Москвы. Следовательно

¹² М. И л ь я. О наименовании приделов собора Василия Блаженного.—«Новое в археологии». М., 1972, стр. 290—293.

но, подобная форма могла быть и была применена в храме, где идея «осенения»-величания заказчика и его семьи играла ведущую роль во всем его архитектурно-пространственном замысле.

Итак, шатер церкви Вознесения в Коломенском был обусловлен не обращением к якобы подобным деревянным прототипам, а основывался на идейном замысле, сильнейшим образом пронизанном представлениями и мыслями, связанными с развитием единорусского государства с единой же династией во главе, что так отвечало политическим устремлениям тех лет. Сама же форма шатра, как осеняющая и венчающая сакральное место, где находился великий князь, его двор и митрополит, т. е. вся верховная власть — светская и духовная, исходила из применявшихся тогда резных надпрестольных сеней, митрополичьих или великокняжеских мест. Первичная форма была лишь усложнена в Коломенском множеством столбов, несущих торжественный верх-шатер. Этим-то объясняется летописное сравнение каменного шатра с деревянным, венчающим такие «малые» архитектурные формы. Следует подчеркнуть, что ведущую роль при постройке каменного шатрового храма играл не строительный материал, а содержание замысла — сама идея построения грандиозного храма-кивория. Храм в Коломенском — это гениальный творческий, художественный акт, преодолевший структуру привычного крестовокупольного храма.

Приведенные выше примеры шатровых перекрытий образуют своего рода цепь, уходящую в глубь веков. Однако ее звенья — те или другие примеры различного времени — вовсе не означают, что появление коломенского храма следует объяснить традиционностью форм, неким консервативным мышлением русского зодчего. Ничего подобного не было. Храм по своей форме, по всей своей структуре был совершенно новым и оригинальнейшим явлением русской архитектурной мысли. Он противостоял византизирующему крестовокупольному храму, долгие века существовавшему и развивавшемуся в русском зодчестве.

Рассматривая предшествующую архитектуру, вернее структуру, крестовокупольного храма, легко заметить, что в ней также имела место система, когда основная кубическая часть строилась по принципу гармонической расстановки столбов-опор, промежутки между которыми — прясла — были заполнены инертными плоскостями стен, завершенными закомарами или иными декоративными деталями (например, треугольными фронтонами). Эта система с особой четкостью проявила себя во владимиро-суздальском зодчестве, что не раз отмечалось в литературе. Однако постепенно нараставший разрыв между расположением внутренних столбов, несомых ими сводов в совокупности с внутренним пространственным объемом и внешней формой привел к отмиранию сложившейся структуры. Здесь достаточно сравнить хотя бы храм Покрова на Нерли с собором Троице-Сергиева монастыря, где вместо наружных выступающих столбов мы имеем каменные пилястры — «доски», словно приколоченные к его стенкам. Благодаря этому новому принципу внешняя форма стала играть заметно большую роль в построении крестовокупольного храма, в то время как внутреннее пространство стало терять свою активность и, если и развивалось, то в отрыве от внешней формы.

В коломенском храме вновь все стало на свое место. Во-первых, была сильнейшим образом подчеркнута связь между внутренним пространством и внешней формой, а во-вторых, вертикальные членения — угловые столбы — превратились в отчетливо видный каркас-структуру всего здания. От предшествующего времени было взято лишь преобладающее значение и выразительность внешней архитектурной формы — тот принцип, который начал слагаться за несколько столетий до 1532 года и продолжил свое поступательное развитие в последующие века, вплоть до произведений московского барокко.

Оригинальность и значительная трудность осуществления такого здания, как Вознесенская церковь в Коломенском, естественно, не могли найти себе повторение в обычных постройках. Этому препятствовала грандиозная уникальная идея храма

и сложность самого организма здания, недоступного для менее одаренных зодчих. Вместе с тем все же возникает вопрос о возможности хотя бы частичного отражения архитектуры Вознесенского храма в других каменных шатровых церквях. Мы можем назвать лишь два примера, в какой-то мере близкие к коломенскому храму—это Преображенский храм в подмосковном Острове и Петра-митрополита в Переславле-Залесском.

Храм в Острове походит на церковь Коломенского своим крестчатым объемом и только. Его архитектурные детали — профили цоколя, венчающего карнизы, и аркатурного пояса — таковы, что здесь можно предположить работу иностранного мастера, но совершенно по-иному воспринимающего архитектурную форму. Все остальное сложено из иных блоков камня и должно быть отнесено к иному строительному периоду (недаром его торжественно освещали в присутствии царя в 40-х годах XVII века). Наличие мощного карниза, отрезающего нижнюю крестчатую часть от верха, существенно отличает храм Острова от структуры его прототипа в Коломенском. Черты сходства здесь относительны.

Несколько ближе к коломенскому храму церковь Петра - митрополита в Переславле-Залесском. Он имеет крестчатый план с алтарем, помещенным в восточной ветви креста. Однако шатер «осеняет» лишь центр, а не весь храм с его выступами-притворами и алтарем. Помимо этого, внешние стены каждого фасада расчленены вертикально так, что боковые прясла, завершенные кокошниками, не на много меньше средних. От низа каждой части к восьмерике нет зрительного перехода в виде декоративных форм. Шатровый верх как бы даже противопоставлен низу, по членению своих выступающих фасадов напоминая фасады обычных храмов.

Хотя церковь Петра-митрополита относится к 1585 году, когда вокруг Москвы появился уже не один шатровый храм, он все же интересен тем, что дает возможность судить о развитии мысли зодчих в области шатрового зодчества, столь образно передававшие мысли и представления русских людей того времени, в особенности в связи со взятием Казани.

Работавшие в этом направлении мастера поставили перед собой цель упростить построение нижней части здания, поскольку более сложный план грозил оставить храм незавершенным (Остров?) и требовал больших средств и знаний. Естественно, что они вновь обратились к обычной для них кубической форме. Однако, отойдя от столпообразной структуры церкви Вознесения, мастера не смогли «вписать» в нее апсиду, а потому тройной алтарь вновь занял свое привычное место. Размеры кубической части храма, правда, стали несколько меньше, чем при крестовокупольной системе, поскольку отсутствовал опыт единого перекрытия большой внутренней площади здания. И все же даже эти несколько уменьшенные по размеру храмы, лишенные столбов, стали несравненно просторнее. На рубеже XVI—XVII веков они несколько увеличили свою площадь (Медведково). Одновременно зодчие заметили, что наличие шатра, даже высокого, не требовало утолщения стен. Толщина стен шатровых храмов мало отличалась от стен обычных храмов, что свидетельствовало о быстром освоении этой новой конструкции.

Тут же следует еще раз напомнить, что в деревянных храмах XVI века нет композиции, подобной каменным,— четверик, увенчанный восьмериком и завершенный шатром. Они, как правило, отметил И. Грабарь¹³ и П. Максимов¹⁴ появляются лишь со второй половины XVII века, когда возрастает декоративность общей композиции каменных и деревянных храмов с их приделами, притворами, колокольнями. Восьмигранные же с основания деревянные храмы в своем внутреннем пространствен-

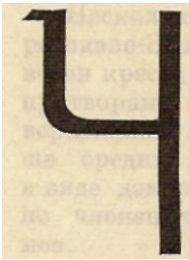
И. Грабарь. История русского искусства, т. I [б/г], стр. 333—334, 345—346.

¹⁴ С. Забелло, В. Иванов, П. Максимов. Русское деревянное зодчество. М., 1942, стр. 115.

ном построении, с «небом», осеняющим пространство шатра,— ничем не связаны с пространственным построением каменных. Именно это отличие имеет смысл принимать всегда во внимание при изучении проблемы взаимоотношения камня и дерева в русской архитектуре. Среди шатровых каменных церквей, построенных в Москве и в Подмосковье, есть ряд уникальных, требующих, как говорилось выше, самостоятельных и порой обширных исследований. Среди них мы назовем и собор Василия Блаженного, и Борисоглебский собор в Старице, и церковь Козьмы и Дамиана в Муроме, и ряд других. Поэтому-то автор ограничивает себя здесь изложением лишь одного аспекта проблемы — проблемы идейного замысла первого шатрового храма — церкви Коломенского как храма-сени с его столбами-опорами. Он положил основу развитию подобной завершающей формы, быстро получившей ряд новых интерпретаций.

СТЕНОПИСЬ СОБОРА ЧУДА АРХАНГЕЛА МИХАИЛА В ХОНЕХ В МОСКОВСКОМ КРЕМЛЕ (ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ)

Ю. Г. МАЛКОВ



ЧУДОВ МОНАСТЫРЬ в Кремле, к сожалению, ныне уже не существующий, был основан митрополитом Алексеем после поездки его в 1357 году в Орду — на территории, принадлежавшей татарам внутри Кремля и подаренной Алексеем женой хана Джанибека Тайдулой в благодарность за исцеление ее от слепоты. Первоначальный деревянный монастырский храм уже в 1365 году был заменен каменной церковью, которая «единого лета и почата, и кончена, и священа бысть» К

Строительство митрополитом в Кремле храма, посвященного главе небесного воинства, очевидно, следует связывать с общим значительным усилением в это время культа архангела, вполне объяснимым, если учесть, что именно во второй половине XIV века начинает быстро складываться, если так можно выразиться, «освободительная идеология» древней Руси. В факте посвящения митрополитом нового храма одному из чудес архангела Михаила, а именно тому чуду, в котором архангел защищает христианский храм от пытающихся разрушить его язычников, нетрудно усмотреть наряду с отражением идеи чисто религиозного порядка и отражение идеи политической. Митрополит Алексей посвящением храма именно Чуду архангела в Хонех явно подчеркивал значение защиты от «поганных» язычников самой церкви, понимаемой как «столп и утверждение» русской государственности.

Вообще именно вторую половину XIV — начало XV века можно считать периодом наступления более глубокого, более проникновенного понимания символической сущности архангельского образа, понимания, тогда же и нашедшего свое (быть может наиболее идеальное) выражение в столь прославленной иконе архангела кремлевского Архангельского собора.

Явный интерес к образу архангела Михаила мы встречаем и в литературе этого периода. Так в житии Евдокии — Евфросинии, жены Димитрия Донского, автор особо останавливается на истории написания для нее иконы виденного ею во сне ангела: трижды иконописец пишет для нее архангельские лики, но она принимает икону только тогда, когда художник приносит изображение именно архангела Михаила. Недаром Димитрий Донской перед битвой с татарами «бьет челом святому



Собор Чуда архангела Михаила в Хонех. 1501—1503 годы. Фот. начала XX века

образу архангельскому»², недаром и в летописной повести «О побоищи на Дону» автор отмечает, что во главе помогающего русским полка святых мучеников и ангелов стоит «воевода свершенного полка небесных вой архистратиг Михаил»³.

Эта традиция особого почитания архангела в еще большей степени была поддержана и усилена в период завершения процесса сложения русского государства — в XVI веке, веке по преимуществу «воинском» и жестоком, особенно в сравнении с более мягким и пластически ясным характером XV века. Традиция эта нашла свое дальнейшее выражение в создании больших циклов росписей, посвященных архистратигу Михаилу, — прежде всего в кремлевских соборах, в первую очередь в чудовском храме.

Первоначальное здание чудовского храма 1365 года простояло недолго. В 1501 — 1502 годах оно было разобрано «по ветхости», а на его месте выстроен новый храм, освященный митрополитом Симоном в 1503 году⁴. По сообщению летописи, стены нового здания были расписаны в 1518—1519 годы⁵. К сожалению, эта роспись погибла во время известного московского пожара 1547 года⁶ и была вскоре заменена новой {стр. 369, 371}.

В какой степени система новой росписи следовала системе росписи 1518—1519 годов, разумеется, установить невозможно, но предположить здесь определенную преемственность следует. Относительно датировки второй росписи можно с большой долей вероятности утверждать, что она была создана скорее всего в начале 50-х годов. Из летописи известно, что уже в 1556 году Иван Грозный строит в Чудовом монастыре «на задних воротах» храм Иоанна Лествичника с приделом во имя великомученицы Евдокии — в память рождения царевны Евдокии⁷. Вряд ли приступили бы к сооружению в монастыре нового здания, если основной храм обители оставался в это время все еще в полуразрушенном состоянии. Известно также, что в 1557 и 1559 годах Иван Грозный крестил в соборе царевича Феодора и племянника Юрия⁸. Естественно предположить, что к этому времени уже должно было быть полностью восстановлено внутреннее убранство храма.

Для обоснования датировки росписи именно 50-ми годами следует также привести то соображение, что все кремлевские соборы должны были быть приведены в порядок по крайней мере к концу этого десятилетия, поскольку уже с начала 60-х годов лучшие московские художники-монументалисты выполняют заказы на стороне: в 1561 году ими расписывается собор Успенского монастыря в Свяжске, а в 1563 году — Спасо-Преображенский собор в Ярославле. Вряд ли это было бы возможно, если бы в самой столице в то же время продолжали стоять закопченные стены главных кремлевских храмов — святинь русского государства.

Чудовские росписи неоднократно поновлялись и в дальнейшем. Так, убранство храма восстанавливалось после пожара в 1626 году, когда был устроен и новый иконостас⁹ (часть икон которого сохранилась и донныне), о каком-то значительном «возобновлении» обители упоминают документы под 1679 годом¹⁰, далее росписи «поновлялись» после пожаров 1701 и 1737 годов¹¹. В 1775—1778 годы росписи вновь «возобновлены с позолотой»¹². В 1848—1849 годы они покрываются новой записью —

² «Повести о Куликовской битве». М., 1959, стр. 88.

³ Там же, стр. 36.

⁴ «ПСРЛ», VI, стр. 49, 243, 244, VIII, стр. 243.

⁵ «ПСРЛ», XXX, стр. 143.

⁶ А. Р а т ш и н. Полное собрание исторических сведений о всех бывших в древности и ныне существующих монастырях и примечательных церквах в России. М., 1852, стр. 192.

⁷ Н. А. С к в о р ц о в. Археология и топография Москвы. М., 1913, стр. 168.

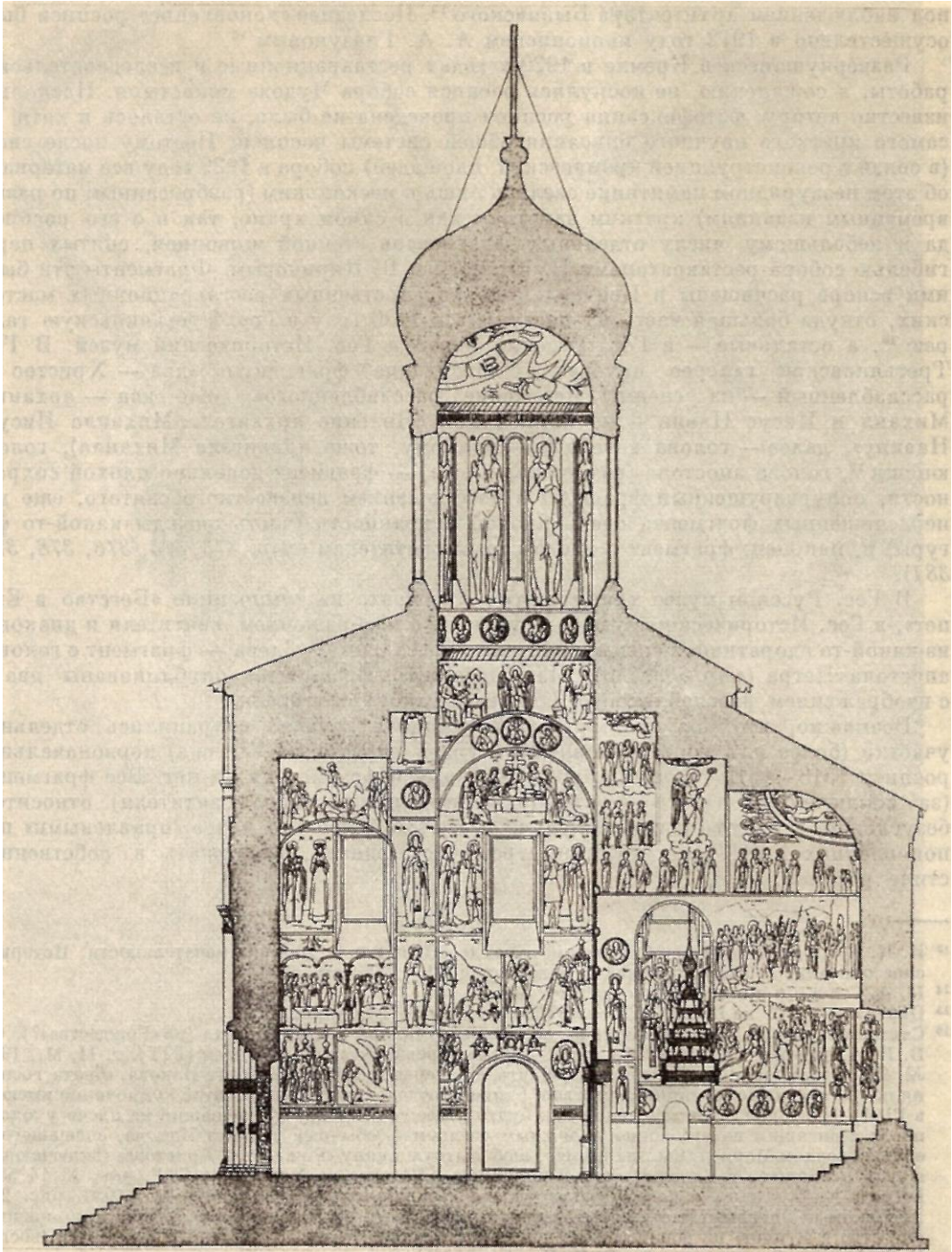
⁸ «ПСРЛ», XXIХ, стр. 256, 278.

⁹ А. Р а т ш и н. Указ. соч., стр. 192—195.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же; И. С н е г и р е в. Памятники московской древности. М., 1842—1845 гг., стр. 134.

¹² И. С н е г и р е в. Указ. соч., стр. 9.



Собор Чуда архангела Михаила в Хонех. Разрез по оси запад—восток. Чертеж Ф. Рихтера

под наблюдением архитектора Быковского¹³. Последнее «новоление» росписи было осуществлено в 1912 году иконописцем А. А. Глазуновым¹⁴.

Развернувшиеся в Кремле в 1920-х годах реставрационные и исследовательские работы, к сожалению, не коснулись росписи собора Чудова монастыря. Насколько известно автору, фотофиксация росписи проведена не была, не осталось и хотя бы самого краткого научного описания общей системы росписи. Поэтому после сноса (в связи с реконструкцией кремлевских площадей) собора в 1929 году все материалы об этом незаурядном памятнике свелись лишь к нескольким (разбросанным по разновременным изданиям) кратким заметкам как о самом храме, так и о его росписи, да к небольшому числу отдельных фрагментов стенной живописи, снятых перед гибелью собора реставраторами П. Юкиным и В. Кириковым. Фрагменты эти были ими вскоре расчищены в Центральных государственных реставрационных мастерских, откуда большая часть их поступила в 1930 году в Гос. Третьяковскую галерею¹⁵, а остальные — в Гос. Русский музей и Гос. Исторический музей. В Гос. Третьяковской галерее находятся следующие фрагменты: два — Христос и расслабленный — из сцены «Исцеление расслабленного», еще два — архангел Михаил и Иисус Навин — из композиции «Явление архангела Михаила Иисусу Навину», далее — голова ангела (по-видимому, тоже архангела Михаила), голова юноши¹⁶, голова апостола (возможно, Фомы) — фрагмент довольно плохой сохранности, полуразрушенный фрагмент с изображением неизвестного святого, еще два нерасчищенных фрагмента очень плохой сохранности (часть одежды какой-то фигуры) и, наконец, фрагмент с неизвестным святителем (*стр.* 373, 375, 376, 378, 379, 381).

В Гос. Русском музее хранятся три фрагмента из композиции «Бегство в Египет», в Гос. Историческом музее — фрагмент с изображением святителем и диаконов из какой-то адоративной сцены и в Музее им. Андрея Рублева — фрагмент с головой апостола Петра (*стр.* 382, 383). Из указанных фрагментов опубликованы два — с изображением расслабленного¹⁷ и неизвестного святителем¹⁸.

Возможно, что под слоями многочисленных записей сохранялись отдельные участки (более или менее поновленные уже в середине XVI века) первоначальной росписи 1518—1519 годов, но среди имеющихся фрагментов их нет. Все фрагменты (за исключением одного — с изображением неизвестного святителем) относятся, безусловно, к эпохе Грозного, будучи при этом более или менее «правленными» при поновлениях XVII века, которые стремились, однако, выдержать в собственном стиле росписи.

¹³ И. К. Кондратьев. Московский Кремль. Святыни и достопримечательности. Историческое описание соборов, церквей и монастырей. М., 1906, стр. 94.

¹⁴ Н. А. Скворцов. Указ. соч., стр. 164.

¹⁵ Переданы в ГТГ из ЦГРМ 13 июня 1930 года, акт № 98 (Архив ГТГ).

¹⁶ Считается, что на этом фрагменте изображена голова юного пастуха (из «Рождества»?); См. В. И. Антонова, Н. Е. Мневая. Каталог древнерусской живописи [ГТГ], т. II. М., 1963, № 486. Однако можно также предположить, что перед нами голова юного Иакова, «брата господня по плоти», из композиции «Бегство в Египет» (отдельные фрагменты этой композиции имеются в ГРМ). Подобной идентификации как будто более соответствует и лежащий на плече у юноши посох с висящим на его конце дорожным узелком — обычный атрибут Иакова, спешащего за едущей верхом Марией. См., например, любопытную икону «Рождество Христово» (включающую в себя и «Бегство в Египет») второй половины XVI века из Холмогор (ГТГ, инв. № 14 550); воспр.: А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, рис. 206. Абсолютным аналогом (в иконографическом отношении) является голова Иакова в композиции «Бегство в Египет» из росписи северной стены церкви Иоанна Предтечи в Ярославле (воспр.: Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев. Очерки истории древнерусской монументальной живописи. М.—Л., 1941, табл. XIV).

¹⁷ Н. Е. Мневая. Московская живопись XVI века.—«История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 556.

372 ¹⁸ А. И. Некрасов. Указ. соч., рис. 182.



Христос. Фрагмент фрески «Исцеление расслабленного» из Чудова монастыря. ГТГ

Наименее прописаны: два фрагмента из «Исцеления расслабленного» (лики Христа и расслабленного чисты от правок), фрагмент с изображением головы юноши и фрагмент с ликом архангела. На двух фрагментах «Явления архангела Михаила Иисусу Навину» первоначальная живопись сохранилась гораздо хуже: крыло архангела и одежды обеих фигур, по-видимому, значительно переписаны в XVII веке; точно определить степень этой правки невозможно в силу почти археологического состояния фрагментов. В ликах же несколько усилены линии описей и «оживки», носящие здесь более резкий и схематичный характер — характер подражания первоначальным описям, более прозрачным по цвету. Усилены описи и на фрагменте с ликом апостола Петра. В значительной степени прописаны и горки, хотя в целом их первоначальная структура сохранилась, будучи весьма сходной со структурой горок, имеющих в росписях Успенского собора в Свияжске и Святых ворот Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле.

Фрагмент с изображением святителя и диаконов сохранил свою древнюю живопись удовлетворительно, несмотря на потертости в некоторых местах верхнего красочного слоя и отдельные вставки позднейшей живописи на также позднем левкасе.

Фрагмент с изображением неизвестного святителя не был дочищен, и оставшиеся участки записей показывают, в какой степени поздние изображения совпадали своими очертаниями с очертаниями изображений, выполненных в эпоху Грозного. Этот фрагмент (единственный, опубликованный А. И. Некрасовым) по явному недоразумению был отнесен им к 1520 году как приблизительной дате окончания чудовской росписи. Изображение святителя, безусловно, не имеет никакого отношения не только к первой росписи собора, но и вообще к живописи XVI века; все черты стиля — грубоватость и вялость рисунка, манера письма глаз, носа, бороды, разбеленное желтоватое охрение, самый тип лика — указывают на принадлежность этого изображения кисти весьма посредственного мастера XVII века, причем создано оно, вероятно, в период не ранее 50-х — 60-х годов, об этом говорит определенное сходство основных принципов письма лика святителя с некоторыми из наиболее посредственных ликов в росписи 1652—1666 годов в Архангельском соборе в Кремле — все же гораздо более выразительных и художественно совершенных.

Чудовские росписи 50-х годов XVI века, естественно, писались большой группой художников. Тем не менее сохранившиеся фрагменты достаточно однородны по своему стилю: мы видим везде присутствие более или менее единой манеры, что особенно ярко выступает в письме ликов, с их четко выраженными надбровными дугами, чуть загнутыми к низу носами с овальной капелькой белил на самом кончике, с одинаковой системой описи глаз, с параллельными мелкими штришками-«отметками» на местах высветлений. Однако даже на столь малом числе фрагментов можно убедиться в наличии разных мастеров с различными индивидуальными манерами: более экспрессивные лики — Христа, расслабленного и архангела — написаны незаурядным мастером, вдумчивым и проникновенным художником, связанным с более архаизирующей струей в монументальном искусстве середины XVI столетия (в этом смысле особенно показателен лик архангела, являющегося, по-ялуй, вообще одним из наиболее глубоких и ярких образов в искусстве грозненской эпохи).

Лики в композиции «Явление архангела Михаила Иисусу Навину» принадлежат кисти другого художника, предпочитавшего более округлые, слегка даже одутловатые типы лиц, в дальнейшем ставшие столь характерными для живописи третьей четверти XVI — первой половины XVII века, особенно для эпохи Годунова.

Наконец, лики на фрагменте с изображением святителя и диаконов выдают руку третьего мастера, ориентировавшегося на более мягкую и достаточно рафинированную манеру живописи последионисиевского периода — манеру, представленную такими, например, памятниками, как известные росписи 1508 года в Благовещенском соборе в Кремле или же нерасчищенные еще росписи 1547 года в соборе Возмищенского монастыря в Волоколамске (о стиле последних можно приблизительно судить



Расслабленный. Фрагмент фрески «Исцеление расслабленного» из Чудова монастыря ГТГ



Архангел Михаил. Фрагмент фрески «Явление архангела Михаила Иисусу Навину» из Чудова монастыря. ГТГ

по единственному пока раскрытому из-под масляной записи П. Юкиным в 1944 году фрагменту с изображением святителя (стр. 385).

Подобная стилевая разноголосица чудовской росписи лишней раз указывает на то, сколь сложным был процесс становления единого художественного стиля в этот период, и на то, какой важный с этой точки зрения памятник мы утратили. Именно от этого памятника тянутся нити к росписям шатра Покровской церкви в Александрове (стиль последней определяется приблизительно теми же эстетическими и формальными принципами, что и фрагменты из Чудова, принадлежащие «первому» мастеру), к росписям собора и Святых ворот Ярославского Спасо-Преображенского монастыря (близким живописи «второго» мастера) и особенно — к росписям Свяжска с их подобным же акцентированием объемной формы, с точно такими же штришками-«оживками», с такой же передачей складок — голубыми, зелеными и розовыми линиями по основному белому цвету одежд.

Попытаемся теперь, несмотря на всю скудость имеющихся ныне данных, реконструировать хотя бы в самых общих чертах систему росписи чудовского храма.

Кроме самих сохранившихся фрагментов и ряда извлеченных автором из весьма кратких описаний монастыря упоминаний о имевшихся в росписи сюжетах, существует еще один источник, на основе которого становится возможной подобная рекон-

струкция — чертеж архитектора Рихтера (второй половины XIX века) с разрезом собора по оси запад — восток, с видом на северную стену¹⁹. Этот чертеж особенно ценен тем, что на представленном разрезе схематично переданы и изображения, размещавшиеся на северной стене храма (стр. 371).

Учитывая имеющиеся в литературе о монастыре утверждения о сохранности к концу XIX века системы росписей в целом (несмотря на все поновления), можно, по-видимому, с достаточным доверием отнести к чертежу Рихтера, изображающему роспись, восходящую по своей системе к росписи середины XVI века, тем более, что зафиксированные Рихтером сюжеты и их распределение вполне укладываются в типовую систему стенописей этого периода. Итак, что же было изображено на стенах чудовского храма? В скупье главы был написан Пантократор с идущей вокруг него надписью — тропарем Нерукотворному образу, на 2-й глас: «Пречистому образу твоему поклоняемся, благий, просяще прощения прегрешений наших, Христе боже»²⁰.

Для середины XVI века подобное решение декорации купола представляется несколько архаичным (во всяком случае для столичного собора). В это время в куполе гораздо чаще встречается изображение «Отечества» (например, в Покровском соборе в Александрове, в соборе Новодевичьего монастыря, в Успенском соборе в Свияжске). Далее: между окнами барабана были написаны чрезвычайно монументальные, весьма удлинённых пропорций (очевидно, с учетом перспективного сокращения) фигуры праотцев, под ними в кругах — пророки со свитками в руках. Подобное размещение изображений в барабане полностью совпадает с такими же решениями и в других росписях этого периода, свидетельствуя о всеобщем стремлении художников к большей иерархической регламентации святых (когда пророков, например, стремились изображать обязательно ниже праотцев, а не наоборот, как это иногда бывало прежде, особенно, когда в скупье главы изображалось «Вознесение»). В парусах, как обычно, были представлены евангелисты; между ними на северной стороне — архангел, которому должен был соответствовать архангел и на южной стороне. На западе и востоке между евангелистами могли быть написаны две из трех наиболее часто помещаемых здесь в это время композиций: «Спас па убрусе», «Спас на чрепии» или «Спас Эммануил». Ниже на «щеках» ступенчатых сводов располагалось по три круга с изображениями, вероятнее всего, пророков (как мы это встречаем в подобном же решении, применённом в Троицком соборе лавры)²¹.

В верхнем регистре росписи и на сводах храма, как обычно, размещались евангельские сцены, в частности, на северном скате западного конца главного нефа представлен (по Рихтеру) «Вход господень в Иерусалим», а в тимпане северной стены — «Положение во гроб». На сводах подпружных арок были написаны фигуры святых в рост (голова к голове) — пророков и праотцев или же апостолов.

Второй (сверху) регистр был заполнен также фигурами (в рост) святых новозаветной церкви: преподобных, мучеников, святителей, царей, цариц и князей, — решение, нигде как будто более не встречающееся в росписях этого периода. В кратком описании собора, составленном И. Снегиревым, среди этих фигур упоминаются: апостолы Петр и Павел, три святителя: Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст, московские святители Петр и Алексей, Николай Чудотворец, преподобные Иоанн Лествичник, Михаил Малеин²². В западной части собора третий регистр сверху был посвящен Богоматери. Представленные на чертеже Рихтера сцены, к сожалению, трудно определить однозначно: возможно, здесь были изо-

¹⁹ В. В. Су с л о в. Памятники древнего русского зодчества, вып. VII. СПб., 1901, табл. 1.

²⁰ А. М а р т ы н о в, И. Снегирев. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. Год третий. М., 1852, стр. 94.

²¹ С. С. Ч у р а к о в. Отражение рублевского плана росписи в стенописи XVII в. Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. — «Андрей Рублев и его эпоха». М., 1971, стр. 202.

²² А. М а р т ы н о в, И. Снегирев. Указ. соч., стр. 95.



Лик архангела. Фрагмент фрески из Чудова монастыря. ГТГ

Сражены девы и Богоматерь в Иерусалимском храме в апокрифических сценах или «Испытание Богородицы водой обличения», или же «Гадание о пурпуре».

Этот же третий регистр в средней части собора и весь нижний, четвертый регистр, были заполнены изображениями чудес архангела Михаила. В средней части собора были представлены (по Рихтеру): «Чудо в Хопех», «Побиение войска» (по-видимому, ассирийского), «Три отрока в печи огненной», в западной же части собора — «Даниил во рву львином» и оригинальная композиция «Чудо об отроке в Дохиаре».

Эти же библейские и апокрифические сюжеты (в том числе и проложное «Чудо в Дохиаре») присутствуют и в Архангельском кремлевском соборе, чью первоначальную роспись Е. С. Сизов относит к 1564—1565 годам и прориси с которой были использованы при создании повой соборной росписи в середине XVII века²³. Учитывая эту явную синхронность возникновения расширенного архангельского цикла в обоих памятниках, можно предположить, что и остальные композиции этого чудовского цикла примерно соответствовали их подбору в Архангельском соборе, т. е. что и в чудовских росписях, очевидно, отразилось то же увлечение проложивши сказания-

378 ²³ Е. С. С и з о в. Датировка росписи Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых ее сюжетов.—«Древнерусское искусство. XVII век». М., 1964, стр. 174.



Голова юноши (Иакова?). Фрагмент фрески из Чудова монастыря. ГТГ

ми и могли присутствовать сцены вроде «Истории князя», «Исцеления дочери эллина» и т. д.), имеющиеся в росписи Архангельского собора²⁴.

О некоторых других сюжетах чудовской росписи мы узнаем только из снегиревского описания собора, кратко упоминающего о том, что «на стенах, сводах, пятах, арках и столпах изображены: блаженство праведных в царствии небесном, господские праздники. Начало нового лета (композиция обычно изображает Христа, проповедующего в назаретской синагоге.—*Ю. М.*), вселенские соборы (встречающиеся почти во всех памятниках XVI века, начиная с ферапонтовских росписей.—*Ю. М.*), чудеса архангела Михаила, деяния св. Иоанна Лествичника»²⁵.

По-видимому, соборы были изображены в нижней части западной стены, над которыми выше располагался обычный в это время «Страшный суд»²⁶. На присутствие в росписи композиции «Страшного суда» явно указывает вышеприведенное

²⁴ Схемы росписей стен и сводов Архангельского собора в Кремле см.: 10. Н. Д м и т р и е в. Стенопись Архангельского собора Московского Кремля (материалы к исследованию).— «Древнерусское искусство. XVII век», стр. 158, 159.

²⁵ А. Мартынов, И. Снегирев. Указ. соч., стр. 93—94.

²⁶ Именно с таким совместным размещением «Вселенских соборов» и «Страшного суда» мы встречаемся в ферапонтовской росписи. В Спасо-Преображенском соборе в Ярославле лишь несколько трансформирован по сути дела тот же принцип размещения этих двух сюжетов: поскольку «Страшный суд» занял здесь всю западную стену, «Вселенские соборы» переместились на южную и северную стены, но тем не менее начинаются сразу от западных углов храма, таким образом все же при-
мыкая к композиции «Страшного суда».

упоминание Снегирева об изображении «блаженства праведных в царствии небесном», т. е. рай.

На столбах посреди собора были написаны святые в рост, среди которых Снегирев называет: преподобных Алексея Человека божьего и Иоанна Белоградского и мучениц Евдокию и Ирину²⁷. Снегирев оставил и краткое описание алтарных росписей, в котором говорится: «Алтарь украшен стенописью, представляющей Господа Вседержителя, Страсти Христовы, Предтечу в сонме младенцев, лики св. пророков, апостол, святителей, преподобных мучеников, св. жен, пустынников, столпников»²⁸.

Чертеж Рихтера в отношении алтарных композиций показывает следующее: па восточной срединной подпружной арке алтаря был изображен Спаситель в круге (около круга на чертеже даны мелкие буквы «IC»), поддерживаемом ангелами, с «хором» ангелов же, расположенным чуть ниже,— это сокращенная редакция «Вознесения» (подобного же рода композиция имеется в Троицком лаврском соборе²⁹). Еще ниже изображены пустынники.

На своде предалтарной подпружной арки представлено изображение Богородицы также в круге, по-видимому, в типе поясного «Знамения», с двумя (слева и справа) ангелами с рипидами — отзвук композиции «Похвала Богородицы».

В самой конхе располагалась «Новозаветная Троица». Обычно здесь в это время помещалось «Отечество» — вариант той же «Троицы», вызвавший столько споров о его дозволенности всего за несколько лет до создания чудовских росписей грозненской эпохи³⁰. Исходя из этого, изображение «Новозаветной Троицы» (т. е. композиции, представляющей по своему иконографическому изводу еще большую новизну и окончательно укоренившейся в русском искусстве лишь в XVII веке) — представляется несколько сомнительным в смысле принадлежности его к росписи грозненской эпохи, хотя возможность этого и не исключается абсолютно.

Известно, что иконография «Новозаветной Троицы» сложилась по крайней мере к 40-м годам XVI века, и подобное изображение имеется, например, на псковской четырехчастной иконе 1547—1551 годов в Благовещенском соборе в Кремле³¹.

Далее на чертеже Рихтера под «Троицей» видна длинная цепь святых, в которой угадываются женские фигуры (по-видимому, мученицы), фигуры святителей с омофорами и фигуры со свитами в руках (апостолы или пророки), а также маленькие фигурки детей. Можно было бы предположить, что здесь имелось изображение какой-то молитвенной процессии из композиции, связанной с обычной для алтаря темой «Евхаристии», — например, в таком весьма распространенном в стенописях этого времени варианте, как «Великий вход». Однако имеющееся в снегиревском описании алтарной росписи упоминание об изображении Иоанна Предтечи «в сонме младенцев» вынуждает отказаться от такого предположения и определить эту композицию несколько иначе, от чего она, однако, не утрачивает своего литургического характера.

Среди известных автору стенописей XVI века подобного рода изображений не имеется. Данная композиция существует в одном из более поздних памятников — в алтарной росписи церкви Богоявления в Ярославле (1693 год)³², с тем лишь отличием, что над центральной фигурой Иоанна (к которому с обеих сторон устремляются группы святых) помещена не «Новозаветная Троица» (как это было в храме

²⁷ Наличие в стенописи изображении Алексея Человека божия, Иоанна Белоградского, Михаила Малейна (см. выше) — святых, чей культ был характерен в основном для XVII века, лишний раз указывает на неоднородность росписи, в которой, по-видимому, имелся ряд изображений, написанных столетием позже основной живописи эпохи Ивана Грозного.

²⁸ А. Мартынов, И. Снегирев. Указ. соч., стр. 98.

²⁹ С. С. Чураков. Указ. соч., стр. 204, 205.

³⁰ Л. А. Успенский. Роль московских соборов XVI века в церковном искусстве. — «Вестник русского западноевропейского патриаршего экзархата», № 64, Париж, 1968.

³¹ О. И. Подбодова. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972, стр. 97—98.

³² Воспр.: И. Н. Воейкова, В. П. Митрофанов. Ярославль. Л., 1973, стр. 123.



Неизвестный святитель. Фрагмент фрески из Чудова монастыря. ГТГ

Чудова монастыря), а Богоматерь, восседающая на престоле, с младенцем на коленях. В ярославской росписи Иоанн представлен в виде Ангела пустыни, с крыльями и свитком, на котором написано: «Се агнец божий...» Вокруг Иоанна изображены дети — «четыре на десят тысяч младенец, от Ирода-царя в Вифлееме избивенных». Надпись на свитке, жест правой руки Иоанпа, указывающего вверх на младенца Иисуса, группа «избиенных» младенцев подчеркивают жертвенный аспект пришествия в мир Христа, аспект, которым определяются и соседствующие алтарные композиции, иллюстрирующие евхаристическую тему «Слова о божественной литургии», связываемого обычно в древнерусской литературной традиции с именем Григория Богослова.

Развитие в XVII веке изображения подобной группы святых во главе с Предтечей³³ привело в конце концов к созданию развернутого варианта существовавшей

³³ Популярность данного изображения в это время, по-видимому, была весьма велика, на что указывает нередкое его использование в различных иконографических композициях. Так, изображение Иоанна с младенцами, как правило, вводится с конца XVI — начала XVII века и в иконо-



Святитель и диаконы. Фрагмент фрески из Чудова монастыря. ГИМ

и ранее (но в гораздо более скромном иконографическом «изводе») композиции «Субботы всех святых» (или просто «Всех святых»), варианта типа известной иконы «Всех святых» Кирилла Уланова (1700 год) из церкви Николы «Большой крест», в Москве³⁴. На этой иконе представлены и «Новозаветная Троица», и Иоанн Предтеча Ангел пустыни, и «лики святых», и вифлеемские младенцы. Из наиболее же ранних примеров постепенного усложнения этой композиции можно упомянуть лишь клеймо иконы «Седмица» (конец XVI века, ГТГ)³⁵ и икону из трехстворчатого складня строгановских писем (начало XVII века) из собрания П. Корина³⁶.

Таким образом, привлекая имеющиеся аналогии конца XVI—XVII века и опираясь на описание Снегирева и чертеж Рихтера, можно утверждать, что в верхней части алтаря чудовского храма находилась композиция, близкая по своей иконографии изображению «Субботы всех святых». Возможно, что композиция эта возникла при поновлениях росписи в XVII веке, хотя сравнительно скромная разработанность

график» издавна известной композиции «О тебе радуется»: укажем, например, такие памятники, как одноименная икона начала XVII века, происходящая из церкви Спаса на Городу в Ярославле (Ярославский музей-заповедник), икона в ГТГ «строгановских писем» начала XVII века (воспр.: А. Грищенко. Вопросы живописи, вып. 3.— «Русская икона как искусство живописи». М., 1917, илл. на стр. 106), композиция на стене северной галереи Троицкого собора Ипатьевского монастыря в Костроме, 1685 год.

³⁴ Воспр.: И. Грабарь. История русского искусства, т. VI. М., [1915] стр. 447.

³⁵ В. А. Антонова, Н. Е. Мнева. Указ. соч., т. II. М., 1963, № 506.

³⁶ В. И. Антонова. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966, № 76.



Лик апостола Петра. Фрагмент фрески из Чудова монастыря. МИАР

ее иконографии дает скорее основание предполагать, что она должна была появиться уже в эпоху Грозного. В пользу такого предположения говорит также и наличие в ней особого (смыслового и художественного) акцента на изображении Иоанна Предтечи, по сути являющемся композиционным центром алтарной росписи вообще, что можно связать с идеей средневекового патронажа: в храме, украшаемом новой стенописью по воле Ивана Грозного, подобный акцент на образе соименного государю святого, его небесного покровителя,— был, безусловно, весьма желателен и даже почти необходим.

В росписи жертвенника, естественно, также присутствовала евхаристическая тема: на чертеже Рихтера мы видим диакона, священника и сослужащего им ангела около престола во время начала совершения «литургии верных», в момент пения «Херувимской песни». Подобные литургические композиции создавались как на основе многочисленных (особенно распространившихся в XVI веке) толкований

литургистов (Софрония Иерусалимского, Феодора Андидского, Симеона Солунского), так и на основе апокрифических сказаний типа известной «Беседы трех святителей»³⁷.

Такова в целом система росписи чудовского собора, являющаяся достаточно ярким примером системы переходного типа: от более скромных, более камерно-тонких и более соотнесенных с человеком систем росписей второй половины XV — начала XVI века — к схоластически-изошренным, нередко подавляюще помпезным и, пожалуй, излишне многословным системам второй половины XVI — первой половины XVII века, с их постоянным апофеозом власти (равно небесной и земной), с культом внешней силы, всеподавляющей воли и, наряду с этим, — с почти полным отсутствием интереса к личной человеческой одухотворенности.

Любопытным представляется теперь поставить вопрос: каковы истоки художественного стиля эпохи Грозного, на каких путях переосмысливали художественное наследие предшествовавшего времени мастера середины XVI века? Разумеется, вопрос этот весьма сложен и не может быть решен в узких рамках данной статьи. Более того, думается, что он, как и любой другой серьезный вопрос из области истории человеческой культуры, не поддается окончательному и однозначному решению вообще. Тем не менее кажется необходимым коснуться хотя бы некоторых аспектов, непосредственно связанных с проблемой истоков и дальнейшего роста секуляризации русского искусства в последующий период.

Безусловно, ведущие художники середины XVI века хорошо знали творения Рублева и Дионисия, но вряд ли в это время они уже достаточно адекватно воспринимали этическую подоснову их великого искусства — даже более близкого им Дионисия. Искусство последнего, радостное и духовно просветленное не казалось ли им, в их явной увлеченности эсхатологией, в их преисполненности чувством «страха и трепета», рожденного жестокой эпохой Грозного, не казалось ли им это искусство слишком уж радостным и слишком уж светлым? Мы видим, что буквально через шесть-восемь лет после создания ферапонтовской росписи возникает благовещенская (в Кремле) — еще сравнительно высокого художественного уровня, по настолько отличная от первой во всех смыслах, что, не будь точных дат написания, трудно было бы поверить в почти одновременность их появления. И все же, несмотря на все их различие, в них усматривается немало и сходных черт, причем черт в известной степени отрицательного рода — таких, например, как излишнее увлечение декоративностью в ущерб глубине образов, наличие порой некоторого штампа при письме лиц и одежд, общая рафинированность образов, нарочитый иероглифизм. Все это присуще не только росписи Благовещенского храма (что не мешает ей, однако, являться значительнейшим памятником начала XVI века), но уже и росписи Ферапонтова монастыря, хотя в последней эти своего рода «маньеристические» черты присутствуют еще в весьма сдержанной форме.

И однако кажется, что лишь личная гениальная одаренность Дионисия, его обостренное чувство истинно художественного удерживают его еще на эстетических позициях великого XV века в то время как мимо него уже несет все более ширящийся поток нового русского искусства — прямо к официозной идеографической культуре грозненской поры, культуре всегда символов, но гораздо реже — образов. Хотя сам Дионисий и живет еще в значительной степени настроениями рублевской эпохи, чувствуется, что даже для него Рублев скорее мастер-виртуоз, «пресловущий живописец», чем художник-философ, призванный быть в своем искусстве прежде всего «свидетелем неба на земле», свидетелем и провозвестником преобразования человеческого духа.

Подобная этическая и эстетическая раздвоенность художнической позиции стала определяющей чертой для целого ряда мастеров следующего за Дионисием поколения. Именно этой плеядой художников, опиравшихся на творческие достижения



Святитель. Роспись собора Рождества Богородицы «на Возмище»
в Волоколамске. 1547 год

Дионисия и мастеров его круга, были созданы такие (пусть весьма важные в историко-культурном отношении, но все же вторичные по своему характеру) памятники, как стенопись Благовещенского собора, первоначальные росписи Успенского собора (в Кремле) и собора Новодевичьего монастыря, роспись собора Рождества Богородицы «на Возмище» в Волоколамске.

И однако в это же время и из этой же художественной среды начинает постепенно выплывать искусство совершенно иного рода, искусство, которое быть может позволительно будет определить как искусство, ассоциирующееся (скорей в чисто психологическом плане) с понятием «неоклассицизма» — как чего-то достаточно тяжелого, достаточно холодноватого, достаточно умелого — той умелостью, что рождается из усиленного, но весьма внешнего подражания классическим образцам искусства прошлого. В архитектуре это несколько тяжеловатые соборы второй половины XVI века, в станковой живописи — строгие, темные лики и такие же строгие и темные краски холодноватых и сдержанных по стилю икон, в стенных росписях — суховатые регистры протоколно засвидетельствованных библейских событий и со-

бытии церковной истории. И во всем этом — присутствие почти имперского духа третьего Рима.

Искусство это во весь голос заявляет о себе к середине XVI века, ставшей своего рода рубежом двух художественных периодов, той трещиной, по которой раскололась русская художественная культура на два достаточно далеких пласта: окончательно уходящий мир творческих откровений, мир Феофана Грека, Рублева, Дионисия и их последователей — с одной стороны, и нарождающийся мир торжествующего секуляризма, мир Ушакова, Владимирова, мастеров Оружейной палаты — с другой. К противоречивой эстетике XVII века путь лежал именно через росписи Свяжска, Сольвычегодска, Калязина. Будет, однако, неисторичным излишне акцентировать противостояние этих двух мироощущений уже в середине XVI века — в это время разрыв начинается еще только назревая. Да и в дальнейшем (даже в XVII веке) в основных моментах своей эстетики эти два мира оставались все еще значительно связанными друг с другом. Тем не менее нельзя не видеть их постоянных столкновений, а порой и жестокой борьбы в области непосредственно творческой практики.

Начало процесса секуляризации творчества в XVI веке прежде всего сказалось именно в искусстве монументальном как способном к наибольшему общественному резонансу и обладающем ярко выраженным общественным характером. В эту эпоху государство, общество постепенно начинают поглощать все менее значительные ячейки культуры — отдельных социальных групп, семьи, личности. Исчезают постепенно одиночки — средневековые «интеллигенты», некогда «умно» взиравшие на иконы в тиши пустынь, эти взыскующие высшей истины «мудроки», душевной ясности и отрешенности которых должны были так импонировать углубленно-спиритуализированные образы икон XIV—XV веков.

Вскоре и в самих иконах во многом утрачивается эта духовная углубленность; они становятся постепенно все более и более лишь неким знаком-иероглифом определенного святого или евангельского события, что оказывается уже вполне достаточным в условиях все более развивающегося (на почве весьма внешне воспринимаемых идей Иосифа Волоцкого) «уставного» благочестия. Редки становятся художественные прозрения, постепенно теряется провидческий творческий дар. Возможность и даже неизбежность диалога между произведением иконописи и зрителем, чувствуемые нами и сейчас при взгляде на икону XIV—XVI веков, постепенно исчезают, так что диалог, наконец, превращается в монолог: икона, образ почти перестает быть собеседником и наставником, становясь скорее объектом благочестивого обращения — образом скорее «иапоминательным», чем «учительным». Художественная энергия находит поэтому другие формы для своего выражения — в сфере искусства монументального, становящегося, однако, теперь также по преимуществу искусством репрезентативно-дидактическим.

Стенописи этого времени отличает своеобразный нарративный «историзм», стремление к почти протокольному отражению в образах искусства всей суммы проявлений в мире «божественной икономии» — будь то на уровне чудес проложных сказаний (росписи Кремля) или на уровне библейски-космическом, как в росписи Свяжска. Но даже от космологии свияжской росписи веет той же сухой протокольной, почти математической упорядоченностью, когда система, пожалуй, выигрывает в цельности, но проигрывает в художественной непосредственности, так что вся роспись превращается в подобие набора таблиц некоего грандиозного каталога-атласа по истории церкви — от Адама до Ивана Грозного включительно.

Новый характер эстетических основ творчества наглядно проступает уже в росписи Чудова монастыря. Стремление к рассказу, тяготение к наглядности, увлечение проложивши сказаниями весьма ярко выражены в ее системе. Историзм как обязательный теперь элемент художественного мироощущения проявляется даже в росписи алтаря, где вместо обычной здесь композиции на тему «Евхаристии» появляется изображение «ликів всех святых», чинно возносящих от земли к престолу

небесной Троицы молитвы всей православной ойкумены — изображение, для написания которого художнику неизбежно нужно было быть хорошо знакомым с основными принципами кодификации и регламентации деятели церкви в полном соответствии со всеми правилами церковной исторической «науки».

Стремление к исторической ретроспекции бытия, как бы к нанизыванию фактов на ось времени выступает и в последовательном изображении чудес архангела Михаила, также понимаемых как определенный исторический, почти циклический процесс. Подобной же повествовательностью (почти протоколизмом) отличается и перегруженный действующими лицами цикл «страстей» в алтаре.

Разумеется, все эти элементы историзма не являются в XVI веке неожиданно — как абсолютное новшество. Историческое знание и интерес к истории, как известно, существовали на Руси издавна, но лишь с середины XVI века они находят столь яркое и адекватное выражение в церковном искусстве, полностью соответствующем и историко-литературным устремлениям эпохи с ее бесконечными Четьи Минеями, Прологами, Степенной книгой, громадным Лицевым летописным сводом — этими классическими памятниками периода государственной регламентации культуры нового третьего Рима.

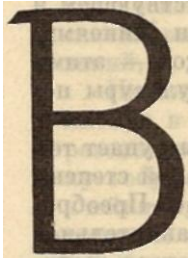
Отмеченный выше переходный характер системы чудовской росписи выступает тем более рельефно, что присутствующие в ней новшества еще не достигают той степени выражения, которая присуща, например, росписям Свяжска или Спасо-Преображенского собора в Ярославле. Отсутствие космологической темы, сравнительное немногословие отдельных композиций, сохраняющийся еще общий характер логической ясности в распределении сюжетов указывают даже на некоторую архаичность памятника, обусловленную, быть может, наличием в росписи середины XVI века элементов системы первоначальной росписи 1518—1519 годов.

О переходном характере росписи говорит и самый ее стиль, уже неоднородностью своей указывающий на свою переходность — от благородной архаики усиленного психологизма и художественной экспрессии (лик архангела) через известную мягкость и даже некоторую аморфность стиля (группа со святителем и диаконами, композиция «Явление архангела Михаила Иисусу Навину») к более жесткой и сухой манере (лик апостола Петра).

В этих (достаточно отличных друг от друга) направлениях внутри общего стиля чудовской росписи как бы отразились основные стилевые устремления эпохи, устремления, постоянно присутствующие на всем протяжении XVI — первой половины XVII века и самим фактом одновременности своего существования показывающие, в какую полосу внутренней неустойчивости стиля вступило русское искусство в этот период, чтобы вскоре окончательно и бесповоротно раствориться в атмосфере всеобщего секуляризма — секуляризма духа, культуры и исторической действительности.

«ОБРАЗ МИРА» В ИКОНЕ «СОФИЯ ПРЕМУДРОСТЬ БОЖИЯ»

А. И. ЯКОВЛЕВА



НАШЕЙ статье речь пойдет об иконе «София Премудрость божия» середины XVI века из Благовещенского собора Московского Кремля (стр. 389)¹.

Это произведение принадлежит к тому иконографическому типу софийных икон, который принято называть «новгородским»², поскольку он восходит к храмовому образу новгородского Софийского собора. Софийные иконы «новгородского» типа — явление сравнительно позднее³, но их иконографические черты, соотношенные с общей византийской традицией, раскрывают перед нами древнейший пласт идей о «богосотворенности» и пространственной ограниченности вселенной.

Идеи эти были универсальны для всего дохристианского мира. Образы мироздания мыслились подчас очень «телесно» (например, в египетской мифологии в виде тела богини Пут, разукрашенного звездами и приподнятого над землей на собственных руках и ногах), и символически его структура могла быть повторена человеком

¹ Икона «София Премудрость божия» с «Распятием» на обороте. — Музей Московского Кремля, инв. № 480 соб.; размеры 69 × 54,2 × 3 см, написана на цельной липовой доске, по клеemelовому левкасу, яичной темперой. Икона двусторонняя, на обороте — «Распятие». Обработка ковчега с лицевой и тыльной стороны идентична, это говорит о том, что икона была задумана как двусторонняя. Обратная сторона целиком находится под записью начала XIX века, лицевая — в большей части освобождена из-под позднего слоя краски. Запись осталась: на полях, на верхней части фона, на нимбах, в украшениях одежды Софии, на бахроме мафория Богородицы, на свитке Предтечи. Лик его предстает перед нами в записи, отличающейся тем, что лежит на новом левкасе. Верхний красочный слой потерт: это очень заметно в лике Софии и в пробелах одежд Предтечи. Крупные чинки левкаса раeоналагаются по нижнему краю иконы, мелкие вставки — на троне Софии, а также на фоне. Последние соответствуют расположению гвоздей, некогда крепивших оклад иконы. Икона находится под неровным слоем желтоватой олифы, изменившей основную тональность цвета; вместо синих в нем преобладают зеленые тона. Издавна принадлежала Кремлю. В «переписной» книге Благовещенского собора, составленной в 1680 году, читаем: «в олтаре: в киоте же образ Софии Премудрости Слово Божие; оидечки и поля серебряные, басемные, венцы серебряные ж, позолочены. На той же деке образ Распятия Господа нашего Иисуса Христа...» (см. «Сборник на 1873», изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее, под ред. Г. Д. Филимонова. М., 1873, II. Материалы, стр. 243).

² Кроме «новгородского» типа существует еще три вида софийных икон: «киевская», «ярославская», или «крестная», и икона «Премудрость созда себе дом» (см. Г. Д. Филимонов. Очерки русской христианской иконографии, I. София Премудрость божия. — «Вестник Общества древнерусского искусства». М., 1874—1876, стр. 20. Здесь же опубликована прорись с кремлевской иконы).

³ О происхождении икон «новгородского» типа не ранее середины XV века см.: Н. П. Ковалев. Русская икона, т. IV, ч. 2. Прага, 1933, стр. 275; П. Г. Лебединцев. София Премудрость божия в иконографии Севера и Юга России. — «Киевская старина», 1884, Декабрь, стр. 559.



«София Премудрость божия». Икона из Благовещенского собора Московского Кремля. XVI век



Богоматерь. Деталь иконы
«София Премудрость божия»

(вспомним египетские храмы, где потолок выкрашен синей краской и усыпан звездами, а колонны словно стебли лотоса «растут» из пола — земли). Таким образом, если мироздание представлялось организованным как постройка: дом или храм — этот «дом по преимуществу», то и дом-храм в свою очередь создавался по образу мира.

Образ «Софии Премудрости божией», распространившийся в иконописи на Руси в XV—XVI веках, вбирает в себя целый комплекс средневековых представлений, в котором слиты идеи мироздания, «богохранимой державы», града, храма и человека⁴, соответственно обширной традиции христианского богословия — «софиологии». Особое значение в ряду подобий, вторящих строю замысленного богом творенья, получает образ христианского храма⁵ — наиболее совершенный, пластичный и вещный «образ мира», «икона» вселенной, мироздания. Так и воспринимались в средневековье величайшие архитектурные сооружения, например храм Софии в Константинополе⁶. Интенсивность религиозно-эстетических переживаний, характерная для Руси периода крещения и строительства знаменитых киевских святынь, поражает нас, лишь только мы открываем страницы летописи, рассказывающие о выборе веры послами Владимира, или вспоминаем повесть Киево-Печерского Патерика «О создании Печерской церкви Святой Богородицы»⁷. Описанные в Патерике случаи «видения» храма на небесах строителям или заказчикам церкви свидетельствуют о том, что образ земного строения наделялся смыслом весьма обобщенным и становился идеалом «мирообъемлюще-

⁴ О «символических сцеплениях» этих понятий см.: С. С. Аверинцев. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской.—«Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси». М., 1972, стр. 25—49.

⁵ С. С. Аверинцев. К уяснению..., стр. 42.

⁶ Прокопий Кесарийский. О постройках.—«Вестник древней истории», 1939, №4, стр. 209—224.

⁷ «Художественная проза Киевской Руси XI—XIII веков». М., 1957, стр. 43, 170.



Ангелы. Деталь иконы «София Премудрость божия»

го храма»⁸, являлся по существу моделью всего мироздания. Об этом же говорят изображения храмов, встречающиеся в настенных росписях и мозаиках византийских и русских церквей, а также в иконах. Подносимые божеству модели храмов, — подразумеваются распространенные в средневековом искусстве донаторские композиции — «образ мира», дар творцу его же творенья, жертва богу, ответ за свершенное⁹. Как модель мироздания, должны восприниматься нами и изображения архитектуры на иконах.

Что касается софийных икон, то во всех типах, кроме «новгородского», мы находим символическое изображение храма¹⁰.

В соответствии с текстом IX главы Книги Притчей Соломоновых: «Премудрость созда себе дом и утверди столпов семь...», часто воспроизводимом на иконах,—

⁸ Е. Н. Трубейко й. Умозрение в красках. М., 1916, стр. 11, 32.

⁹ «Твоя от твоих тебе приносяще о всех и за вся» — эти слова литургии, произносимые «вслух народа» в конце евхаристии, как нам кажется, могут быть здесь привлечены для объяснения. Значение этих композиций глубоко символично, это не только акт донаторского благочестия, подобный предреформационным алтарям Западной Европы, но «таинственное» действие примирения и примерения двух миров: божественного и человеческого.

¹⁰ Очень часто изображение храма как принадлежность софийной композиции встречается в Византии и Сербии. См. J. M e y e n d o r f f. L'icôno-graphie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine.— «Cahiers archéologiques». Paris, 1959, X, p. 259—277.

здесь изображается семистолпная сень, или киворий, базилика, или семиефный храм. В иконах «София Премудрость божия», в том числе и на кремлевском памятнике, нет видимого изображения храма; лишь семь столпов, исходящих из-под трона Софии, напоминают нам о созидании дома Премудростью. И хотя иконы «новгородского» типа не являются буквальной иллюстрацией текста, но в них все же присутствует образ храма и, более того, он разрастается до образа вселенной.

Икона из Московского Кремля — памятник особенно интересный в силу его иконографической неординарности и особой «устроенности», завершенности целого.

Замкнутая симметричная композиция кремлевской иконы легко обозрима, центр ее — фигура Софии. Это внушает нам впечатление просторности, свободной самозаконности элементов, в размещении которых на плоскости мы угадываем определенный ритм, пустоты на плоскости воспринимаются как цензуры, как элемент архитектоники целого. Следя за элементами композиции, помня постоянно о целом, мы находим, что части изображения организованы архитектурно и располагаются на плоскости так же, как архитектурные членения крестово-купольного храма, перенесенные на план. Так, в концентрических кругах с изображением Софии и Христа мы угадываем купола; в небесной дуге с этимасией и ангелами — полукружие алтаря; в фигурах Богородицы и Предтечи — протяженность стен. Но одновременно в сочетании небесного свитка со стоящими фигурами мы различаем: и закомару, перетекающую в пилястры, т. е. элемент наружного оформления храма, и подпружную, подкупольную арку, опирающуюся на столбы, и алтарную арку, т. е. элементы внутренней конструкции.

Своеобразная подвижность «внутреннего» храма иконы, способность открывать взору то внешнее, то глубинное строение и быть при этом принципом организации композиции как нельзя полнее передает основную идею иконы — созидание храма Премудростью.

При этом надо заметить, что семантична не только композиция иконы, наводящая на мысль о формах храма, но и конструкция ее (т. е. взаимодействие композиционных элементов) тоже содержательна. Наиболее компактная структурная деталь — небесная дуга, опирающаяся на фигуры Богородицы и Предтечи, — в проекции на плоскости образует вертикально вытянутый прямоугольник, покрытый сводом. В этой геометрической фигуре мы угадываем абрис вселенной¹¹, «круговидную черту», проведенную богом «по лицу безднь», как сказано в книге Притчей Соломоновых (VIII, 27).

Итак, композиция иконы «София Премудрость божия» построена как план храма. Этот храм, в соответствии с IX главой Книги Притчей Соломона, воспринимается как «дом», созданный Премудростью. Конструкция иконы несет в себе абрис вселенной, ее геометрическую формулу. В иконе «София Премудрость божия» в единстве целого мы наблюдаем совпадение конструкции и композиции. Идея вселенной вбирает в себя идею храма. Храм стремится совпасть со вселенной. Дом Премудрости — это обширный дом мироздания. Обычно для икон «новгородского» образца характерно почти фронтальное расположение фигур Богородицы и Предтечи. На кремлевской иконе намечен поворот фигур в направлении к центру, который может быть истолкован как признак деисусной композиции¹². Особенно характерен поворот и жест Предтечи. Рассмотрим эту черту в иных памятниках, обычных для «новгородского»

¹¹ Так представляли себе вселенную иллюстраторы византийских и русских рукописей «Христианской топографии» Козьмы Индикоплэва (см. Е. К. Редин. Христианская топография... по греческим и русским спискам. М., 1916, стр. 111). Такая форма вселенной встречается в распространенных в XVI веке на Руси иконах «Троица Ветхозаветная с бытием», а также в иконах «Спас Недреманное око».

¹² Известна еще одна икона «София Премудрость божия», воспроизводящая данный иконографический элемент: икона XVI века из ГРМ (др/ж 1117, 32,5 X 27,3 см). См. Н. П. К о н д а к о в. Русская икона, т. IV, стр. 277; там же опубликована надпись с оборотной стороны: «с келий Агафона Стофанова...».



Шитая пелена с изображением «Софии Премудрости». Начало XVI века. ГИМ

типа, например в шитой пелене того же времени (стр. 393) ГИМ¹³. «Деисус» предполагает молитвенное обращение к богу, поклонение ему, прошение за людей. Значение Богородицы и Предтечи в «Деисусе» в их посредничестве между миром горним и дольным. В композиции пелены Богородица и Предтеча поставлены фронтально,

¹³ Эта наиболее ранняя из сохранившихся софийных икон «новгородского» типа датируется началом XVI века (ГИМ, инв. Л^о 190-РБ, 40,5 X 30,9 см). Вероятно, она служила подвесной пеленой под одноименную икону. В 1891 году гр. А. В. Олсуфьев подарил ее Историческому музею. Воспр.: «София». М., 1914, № 1, цветная вклейка.

и в их одинаковой обращенности к зрителю деисусные черты сглажены. В симметричном противостоянии этих персонажей заложена на основе зрительного противопоставления идея единства. Богородица и Предтеча — «софийны», премудры, и различие женского и мужского в них, выраженное противостоянием, снимается в Софии¹⁴.

В Софии выступает аспект выравнивания различного, поглощение противоположного. Она, разделяя, соединяет. Ее место на иконе — центральное. Являясь вертикальной осью симметрии, она делит композицию на две равные части. Но в подобных иконах существует не только вертикальная координата, но и горизонтальная. Особенно это чувствуется в тех иконах и фресках (например, стенопись Успенского собора Кремля), где фон поделен линией позма на две половины: верхнюю — небо, украшенное звездами, и нижнюю — землю, на которой стоят Богородица и Предтеча. «Слава» Софии простирается на небесах и на земле, ее положение промежуточное, она соединяет земное с небесным. София, помещенная в центре композиционного креста, становится средоточием иконы.

Но все вышесказанное может быть применено и к деисусной композиции, мы же взяли ее для описания своеобразия кремлевской иконы. Суть — в образе Предтечи. В шитой пелене Предтеча, как, впрочем, и во многих других софийных иконах, изображается стоящим прямо, правая рука его — у сердца, в левой — свиток. На нем читаем: «Се агнец божий вземляй грехи мира»¹⁵, — это слова «свидетельства» Предтечи о Христе («детельные словеса»), произносимые им в момент крещения Христа («богоявления»), рожденные любовью к Премудрости. Следовательно, София на олсуфьевской пелене может быть истолкована как Премудрость божия в момент ее явления: она «агнец божий» — Христос¹⁶.

Положение Предтечи на кремлевской иконе иное. И он и Богородица находятся значительно ниже Софии; этим подчеркнута превосходство Премудрости и подчиненная роль обоих¹⁷. Они служат ей, просят, молят за тех, кто незримо присутствует

¹⁴ Если образ Богородицы один из самых распространенных в софийной иконографии (см. J. Meunier, L'icônographie, p. 273, fig. 9), то Предтеча встречается впервые на русских иконах. Мы приводим одно из древних письменных толкований, возникших на Руси, по-видимому, одновременно с иконами «новгородского» типа. О Богородице с Предтечей говорится: «си бо возлюбил девство и роди Иисуса Христа Господа. Любяще бо девство сотворяе еть словеса детельная, рекше неразумныя научают, си ж възлюби Иоан Предтеча, и крести Господа Иисуса Христа. Устав же девства покажет житие жестоко» (Сборник XV века, ГИМ, Чуд. № 320, л. 341). По толкованию, и Предтеча и Богородица премудры, потому что девственны и «сотворяют детельная словеса», обладающие разумной силой.

¹⁵ Евангелие от Иоанна (1, 29). Заметим, что даже в иконах с деисусным акцентом текст свитка не начинался словами от Матфея (3, 3), характерными для иконостасных «Деисусов».

¹⁶ Значение красноликого ангела — Софии — древние «толковники» объясняли разнообразно: это и Христос («слово божие»), и церковь, и Богородица. В самом раннем из известных нам толкований (уже приводимом нами в Сборнике XV века) София — это Христос, в позднейших, распространенных на Руси с XVI века, уже нет такого единодушия. Подчас в одном тексте встречаются разнообразные значения Премудрости. Но судя по данным иконографии, образ Софии предпочтительно сближался с Христом (например, во фреске Успенского собора Кремля ей присваивается крестчатый нимб), в свою очередь Богородица и Предтеча — с Софией (там же они наделяются крыльями Софии). По поводу «явления атрибутов» в иконе «София» см.: П. А. Флоренский. София. Письма к другу. — «Богословский вестник». Сергиев Посад, 1911, май, июль — август, стр. 599. Интересен девический облик Софии на иконе, отмеченный и «толкователями»: «имать же девство лице девиче огненно», — который казался им то ликом Христа, то Богородицы. Возможность для такого рода «смешений» в умозрении ярко описана С. С. Аверинцевым (указ. соч., стр. 37—39). Мы лишь заметим, что иконография развивалась в том же плане. Так, часто на иконах, например на кремлевском «Апокалипсисе» 1500 года, в образе юного Христа подчеркивается девическая мягкость, молодожавость и «красность» («красна девица») сияющего лика, построенного плавами розовой охры. Краснота лика и рук Софии, светлость и праведность девственного лика становились огненной просветленностью, не только отражавшей божественный свет, разлитый в мире, но и являвшей его источником.

¹⁷ О принципе иерархии, проявившемся на иконе «София» в последовательном расположении друг под другом фигур Христа, Софии и Богородицы с Предтечей, см.: П. А. Флоренский. Указ. соч., стр. 598—599.

здесь — за молящихся, за предстоящих. Особенно характерен жест Предтечи, типично деисусный, — со времени рублевского иконостаса Троицкого собора в нем безошибочно угадывается жест моления.

В шитой иконе «София», где равновеликими фигурами передается торжественный акт свидетельства, «самовидения» и «ведения» «разумных словес», полное раскрывается литургический аспект образа Софии¹⁸: агнец в центре, Богородица и Предтеча по сторонам — все вместе «церковь торжествующая и воинствующая», — таким представляется нам смысл этой композиции¹⁹.

На литургии во время проскомидии, при выделении из просфоры крестчатой части — «агнца», произносятся слова пророчества Исайи, служащие ветхозаветной параллелью к читаемым на иконах Софии словам Предтечи «се агнец...» В пророчестве Исайи: «яко овца на заклание ведется, и яко агнец непорочен, прямо стриженного его безгласен, тако не отверзает уст своих» символизировалась искупительная жертва Христа. Предтеча свидетельствует об исполнении этого пророчества. Таким образом, икона «София», связываемая нами с литургическим действием, может быть интерпретирована в плане раскрытия символики искупительной жертвы, где «агнец» — Христос²⁰.

Этот евхаристический акцент трактовки образа Премудрости показателен и на других, более ранних памятниках софийной иконографии. Таким примером является известная композиция «Премудрость созда себе дом», появившаяся на Руси в XIV веке, в частности в росписях церкви Успения Богородицы на Волотовом поле близ Новгорода. Волотовская фреска, изображающая «Пиршество Премудрости», может быть рассмотрена как продолжение иконографической традиции, распространившейся в Сербии в XIII—XIV веках²¹. В формировании этого типа софийной иконографии большая роль отведена собственно тексту Притчей (IX, 1.—И), но тема пиршества ветхозаветной Премудрости здесь пронизана представлениями о новой праведности: вселенское пиршество становится евхаристией²², созидание дома Премудростью — делом «домостроительства божия», научения неразумных, актом спасения. Премудрость подчас изображается в виде ангела с крестчатым нимбом, что заставляет видеть в ней Христа и, наряду с образом ангела Софии на русских иконах «новгородского» образца, как показал И. Ф. Мейендорф, имеет общий иконографический прототип: Христа-ангела в композициях «Гостеприимство Авраама», т. е. центрального ангела «Троицы»²³. На общем фоне прочно установившейся к XIV веку традиции, издавна рассматривавшей персонажи Ветхого Завета как «прообразы новозаветной реальности», образ Христа-ангела и смыкающийся с ним образ Софии-ангела толкуются как

¹⁸ Представляется не случайным то обстоятельство, что в Кремле три известных софийных изображения расположены в алтарной части храмов: первое — это исследуемая икона (опись 1680 года: «в олтаре: в кноте ж образ Софии...»), второе — наружная фреска Успенского собора в полукружии закомары, над жертвенником; третье — фреска в алтаре Архангельского собора, в центральной апсиде, над горним местом. Эти факты показательны для нас в том смысле, что говорят о соотносительности образа Софии, по преимуществу, с алтарем, где совершается главнейшее христианское таинство — евхаристия.

¹⁹ Здесь следует помнить порядок приготовления «даров» в чине проскомидии, совершаемом в жертвеннике, и расположение их на дискоесе: три частицы просфор, в честь агнца, Богородицы и Предтечи, а также за лики святых (первая из них — частица за Предтечу), за живых и умерших, а целокупно — за церковь (см. К. Н и к о л ь с к и й. Пособие к изучению устава богослужения... СПб., 1900, стр. 382).

²⁰ В таком аспекте яснее может быть понято значение «Распятия» на обороте кремлевской «Софии». На Руси существовал еще один иконографический тип софийной иконы: «София Крестная». На ней изображается распятый Христос под семисотлетней сенью. Двусторонняя кремлевская икона в идее смыкается с этим типом софийной иконы.

²¹ J. M e y e n d o r f f. L'icôno-graphie, p. 271—273; В. Н. Л а з а р е в. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века.—«Русская средневековая живопись». М., 1970, стр. 234—278.

²² Так, в Дечанах, в юго-западной части храма, в цикле фресок на тему Притчей, апостолов в евхаристии причащает Премудрость (см. J. M e y e n d o r f f. L'icôno-graphie, p. 273, fig.).

²³ J. M e y e n d o r f f. Op. cit., p. 276.

«явления Логоса в образе Ангела»²⁴. Именно на основе византийской традиции, придававшей библейским образам смысл христианских символов, следует ориентировать иконографию «Пиршества Премудрости», являвшейся, по сути дела, изображением евхаристии.

Появление образов Софии в волотовской церкви Успения Богородицы знаменательно²⁵. На общем фойе росписей, внушающих чувство библейской космичности, масштабности изображенного, открытости мира людей миру вселенских сил и ритмов они приобретают особое значение во всем ансамбле. Вселенная и человечество, устроенное Премудростью,— вот самый общий смысл этих росписей. Но в композиции «Премудрость созда себе дом» нас интересуют более частные моменты.

Эта фреска расположена на южной длинной стене сводчатого притвора и представляет собой ориентированную по горизонтали композицию, читаемую слева направо: от стены храма к наружной стене притвора, с востока на запад. В такой последовательности на ней изображены: семистолпный базиликальный храм, над которым возвышается Соломон со свитком; у подножия храма престол и фигура Софии в виде «царственной женщины» с чашей в руке. Как показала Т. А. Сидорова, в образе «царственной женщины» предстает перед нами сама «ветхозаветная Премудрость» — женский образ книги Притчей Соломона²⁶. Далее — слуги Премудрости, закалывающие тельцов, над ними стоит святой в темном плаще, держащий длинную, свисающую до земли хартию, свободной рукой он указывает вглубь: там толпа «взыскающих» мудрости, среди нее — тоже святой старец со свитком; за этой группой, завершая композицию, изображена Богородица с младенцем Христом на коленях. Ее фигура выполнена в ином масштабе, она много больше всех изображенных на фреске персонажей.

Тема Премудрости, правящей пиршеством, заботящейся о народах, построившей храм вселенной, увенчана образом Богородицы с младенцем. Богородичный аспект софийной темы выражен здесь достаточно ярко, он восходит к традиции, связывающей акт воплощения Христа от Богородицы с проявлением божественной Премудрости²⁷. Нам хотелось бы показать соотношения, существующие между фреской притвора и росписью Успенской церкви в целом.

Одним из отличительных моментов волотовской фрески являются изображения старцев, в которых Т. А. Сидорова узнала Иоанна Дамаскина и Козьму Маюмского — гимнографов VIII века²⁸. В текстах их свитков, вероятно, прославлялась Богородица и воплощение Христа как величайшее дело Премудрости. Самая роспись Успенской церкви была наполнена образами творений Козьмы и Иоанна, подчас сопровождавшимися изречениями из их канонов. Так, в шельге свода, перекинутого между западной стеной церкви и парой столбов, ограничивающих с запада подкупольное пространство, помещалось в медальоне изображение «Знамения» с младенцем в недрах. Медальон опоясывала надпись, составленная из стихов Козьмы²⁹, где прославлялась Премудрость-Христос, создавший храм своей плоти от Богородицы. Стихи

²⁴ J. Meysendorff. Op. cit., p. 266-268.

²⁵ Изображения Премудрости неоднократно встречаются в росписях этой церкви. Кроме интересующей нас фрески притвора София (в виде девы со звездчатым нимбом) сопровождает трех евангелистов в парусах, четвертый — Иоанн — представлен вместе с Прохором.

²⁶ Т. А. Сидорова. Волотовская фреска «Премудрость созда себе дом». — «ТОДРЛ», т. XXVI Л., 1971, стр. 214, 223.

²⁷ См. J. Meysendorff. L'Iconographie, p. 260; Т. А. Сидорова. Волотовская фреска..., стр. 218—220; С. С. Аверинцев. К уяснению..., стр. 36—41.

²⁸ Т. А. Сидорова. Указ. соч., стр. 223.

²⁹ «Богослужбные каноны на греческом, славянском и русском языках», перевод Е. Ловягина. СПб., 1861, стр. 221 (первая песнь канона «на великий четверток», да и весь канон, представляет собой один из этапов осмысления идеи Премудрости христианской гимнографией, которая так живо, по замечанию И. Ф. Мейендорфа, влияла на выбор сюжетов средневековыми мастерами).

сопровождали изображения самого Козьмы, а также Иоанна, помещенных друг против друга, вблизи алтаря, в одном ярусе с изображением «Евхаристии» — в апсиде. Это были стихи четвертой и девятой песен канона, в которых образы вечерней трапезы апостолов со Христом приобретала характер евхаристии³⁰. На западной стене церкви, над выходом в притвор, помещалось изображение Богородицы «Животворный источник» — «живоначальный же источник содела Богородицу», — тоже образ гимнотворчества Козьмы, но относящийся к другому канону, на праздник Успения Богородицы³¹.

В этих росписях Успенской церкви иконография следовала традициям гимнографии, т. е. выбор и расположение различных сюжетов в волотовской церкви были подчинены кроме прочего (общий анализ этой системы здесь опускаем) нуждам богослужения и подчас буквально следовали последним³². В этом плане рассмотрим фреску «Премудрость созда себе дом» в притворе церкви³³.

В притворе церкви, посвященной главнейшему богородичному празднику — Успению, как в песенном зачале выражена главная идея праздника: Богородица — «храм», вместивший «невместимого». Эта идея словно присутствует в образах «Богородицы Воплощение», размещенных на стенах и в своде притвора. Главенствуя над небольшим пространством паперти, она определяет его смысл, стремление к цельности и оформлению.

В контексте (прославление Богородицы и «воплощение») фрески на тему ветхозаветных событий («Премудрость созда себе дом» и «Сон Иакова») должны рассматриваться и как «прообразы новозаветной реальности» и как иллюстрации богородичных паремий³⁴. Вероятно, на противоположной стене, где изображения не сохранились, помещалось, кроме прочих, изображение третьей паремии — «Видение пророка Иезекииля». Сюжеты на тему паремий поместили в притворе, словно хотели зримо явить пример, нужный прежде всего в контексте росписей храма и связанный со службой. Слова «паремия», «притча» имеют смысл «нравоучение» (отметим сердечность как бы отеческого наставления, которым проникнута Книга Притчей Соломона). В притворе фреска на тему притчей должна была иметь силу «научения неразумных». Успенская церковь была монастырской, ее притвор был «трапезой». Стало быть, изображение «Пиршества Премудрости», являвшегося прообразом евхаристии, здесь не случайно³⁵.

Если фреска притвора изображала идеальную «трапезу», то композиция «Слово о некоем игумене», размещенная в юго-западном углу церкви, являла вид поправленной святыни. Игумен не узнает рядом стоящего Христа, глух к словам, произносимым в момент, предшествующий евхаристии: «Христос посреди нас», в то время, как «идеальная» трапеза должна быть понята как необходимость духовного единения.

³⁰ Там же, стр. 223, 226.

³¹ «Богослужебные каноны...», стр. 103.

³² Г. И. В з д о р н о в. О первоначальной росписи Волотовской церкви.—«Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа». М., 1973, стр. 281; В. Н. Л а з а р е в. Ковалевская роспись..., стр. 234.

³³ Схема расположений композиций притвора такова: в шельге свода, в медальоне — «Богородица Знаменье»; на восточной стене, над входом в храм — «Жены мироносицы у гроба» и «Не прикасайся ко мне»; на западной стене, над выходом из притвора - «Встреча Марии и Елизаветы», на южной стене — три композиции, одна под другой: «Премудрость созда себе дом», чин праведников в медальонах, «Лестница Иакова» и «Единоборство Иакова с ангелом», на северной стене большая часть фресок была сбита еще во времена В. В. Сусллова, оставшаяся часть из-за плохой сохранности не читалась.

³⁴ См. тексты богородичных паремий: Бытие (28, 10—17). Иезекииль (43, 27 и 44, 1—4); Притчи (9, 1—11).

³⁵ Другие сюжеты притвора получают осмысление в сопоставлении с текстами евангельских чтений, произносимых на службах: «Не прикасайся ко мне» и «Жены мироносицы у гроба» (Иоанн, 20, 1—18) — как изображение пасхальных воскресных чтений; «Встреча Марии с Елизаветой» — как утренние чтения в день богородичного праздника.

Композиция «Премудрость созда себе дом», датируемая концом XIV века, в притворе монастырской церкви Успения Богородицы близ Новгорода — и традиционна, и необычна. Наряду с общепринятыми в XIV веке традиционными иконографическими элементами здесь встречается свое, не находящее аналогий с памятниками иконографии Сербии и Византии. Это в первую очередь образ ветхозаветной Премудрости, затем образы гимнографов. Необыкновенная значительность образа Богородицы сопоставима с величественными образами в этой же церкви: с «Богородицей Ангелоктиссой», расположенной в конце апсиды над «Евхаристией», и с Богородицей, принимающей в дар от новгородских владык Моисея и Алексия модель волотовской церкви в композиции южной стены храма.

Особый «богородичный» аспект в разработке композиции на тему «Премудрости», хотя и восходящий к давней иконографической традиции, проявился с особой яркостью в Болотове, послужив дальнейшему развитию русской «софиологии» XV, XVI и XVII веков. Именно здесь можно усмотреть истоки Геннадиевых преобразований, результатом которых явилось установление в конце XV века храмового праздника в Софии Новгородской в день Успения Богородицы. Отсюда истоки богородичного аспекта «толкований» XVI века, сопровождавших новгородские иконы «Софии», а также и Службы Софии, составленной в начале XVII века Симеоном Шаховским.

Но возвратимся к иконе «София Премудрость божия» XVI века из Благовещенского собора Кремля. Рассмотрим в свете вышесказанного образ Богородицы. Это Богородица — «Воплощение» — самый устойчивый элемент софийной иконографии³⁵. На Руси этот образ был известен издавна: как в иконах «Знаменье», так и в «Благовещенье», питаюсь византийской традицией, исследованной И. Ф. Мейендорфом на материале византийской иконографии X века³⁷.

На кремлевской иконе Богородица соотнесена с целым посредством деисусиою композиции. Если рассмотреть «Деисус» нижней части иконы, сочетая его не с образом Софии, а с образом Христа, то яснее видна связь между миром горним, символизируемым Пантократором, и дольным, который представляют Богородица и Предтеча. Христос через них посылает благословение в мир. Но жест рук Христа — благословение на обе стороны — может быть истолкован по-иному. Еще Л. С. Ретковская заметила, что распростертый жест рук Христа или Саваофа означает жест творца-демиурга³⁸. Христос на иконе «София Премудрость божия» созидает вселенную, соединяя земное с небесным посредством Софии — «божьей силы и божьей премудрости». Здесь на иконе выступает космогоническая роль Софии и вместе с ней и Богородицы. В образе Премудрости, возвышающейся на фоне небесных кругов, тоже изображен акт сотворения вселенной, но как бы изнутри, из глубины, из лона. При этом очевидно сопоставление небесного фона Софии с чревом Богородицы. Лона Богородицы, «вместившей невместимое» (Христа) разрастается до образа вселенной, а космос оформлен как материнская утроба. Но поскольку образ Богородицы на иконе есть символ «Воплощения» (очеловечивания божества)³⁹, то, следовательно, речь идет о космической значимости этого акта. В древнейшем христианском песнопении «О тебе радуется, благодатная» поется, как в момент воплощения «ложесна бо твоя престол сотвори и чрево твое пространее небес содела». Подобные мотивы не чужды

³⁵ См. наиболее раннее использование этого элемента в миниатюре рукописи сирийской Библии VII—VIII веков (Paris, syr. 341, fol. 118). — J. Me y e n d o r f f. L'icônographie, p. 262—263, fig. 1.

³⁷ См. J. Me y e n d o r f f. Op. cit., p. 264.

³⁸ Л. С. Р е т к о в с к а я. Вселенная в искусстве древней Руси. — «Труды Гос. Исторического музея», вып. XXXIII. М., 1961, стр. 8.

³⁹ Интересен факт идентичности одежд Христа и Богородицы на кремлевской иконе. Обычно в софийных иконах Христос изображается в золотых одеждах, подчеркивающих его божественность. Здесь же его багряно-зеленые одежды говорят о его человеческой природе.

и русским «толкованиям» иконы «София». В самом раннем из известных нам говорится: «простерта бо небеса высирь господа. Преклони бо небеса и сниди в деву» (безусловно, «преклони» и «снидо» — не метафоры, в смысле лишь художественного приёма, но имеют более конкретное содержание).

Переходим к последним иконографическим элементам кремлевской иконы — к этимасии и небесному свитку с ангелами. «Эмблема уготованного престола», получившая истолкование у Н. П. Кондакова⁴⁰, может, кроме прочего, иметь значение: «средоточия церковного чипа». Смыкаясь с образом Софии-«агнцем», этимасия с крестом и орудиями страстей являлась знаменем искупления — конечным этапом «домостроительства божия на земле».

В иконографии сочетание этимасии, небесного свода, усыпанного звездами, и поклоняющихся ангелов напоминало о втором пришествии Христа, о дне Страшного суда. Типологически этот элемент иконы «София» связан с композициями «Страшного суда» и «Апокалипсиса», в них он знаменует конец мира: судия воссядет на престол, светила упадут с небес, ангелы перестанут их поддерживать, небесный свиток свернется.

На двух знаменитых иконах конца XV века из Успенского собора Кремля — «Страшный суд» и «Апокалипсис» — небесный свод одновременно замыкает композицию, является ее пределом, и как знамя или стяг открывает вид вселенной. Взору предстает по чину организованная вселенная: наверху — небесное царство, внизу земное, справа от Христа — рай, слева — ад. Мир явлен во всей его полноте, его порядок безупречен. В известной степени изображение «последнего дня творенья» на иконах «Страшного суда» и «Апокалипсиса» есть изображение его «первого дня». В этом плане икона «София Премудрость божия» близка вышеназванным иконам Успенского собора. Но в отличие от них в ней нет грешников, нет преисподней, это изображение идеальной вселенной, наполненной «божественной премудростью».

Сравнение иконы «София» с иконами «Страшного суда» и «Апокалипсиса» вызвано не только совпадением иконографических элементов, но и одновременным распространением этих композиций на Руси примерно со второй половины XV века. Причину этому исследователи обычно видят в усилившихся к концу века эсхатологических переживаниях⁴¹. С особенным напряжением ждали 1492 год, т. е. 7000'год от сотворения мира, после которого предполагался конец света. Но, связывая распространение подобных икон с средневековыми представлениями о сотворенности и конечности мира, мы рассматриваем нашу икону как свидетельство иной эпохи. Если в XI—XII веках (в свете нашей темы) «образом мира», сотворенного посредством Премудрости, явились монументальные храмы Киева, Новгорода и Владимира, а в XIV веке — Вологово, то в последующий период идея «премудрости» разрабатывается по преимуществу на иконе, которая делается в своем роде «иконой» икон⁴².

Икона «София Премудрость божия» из Благовещенского собора Кремля является памятником московской школы середины XVI века. Мы рассматриваем ее как одно из произведений комплекса икон, созданных в конце 40-х—60-е годы XVI века для Благовещенского собора. В живописной структуре этой иконы сведены подчас самые разнообразные стилистические черты, что характерно и для иконостасов верхних пределов Благовещенского собора с их обилием икон, писавшихся целой артелью мастеров. Вероятно, это лишний раз показывает, каким пестрым был состав иконо-

⁴⁰ Н. П. Кондаков. Лицевой... подлинник, стр. 78.

⁴¹ М. В. Алятов. Памятник древнерусской живописи XV века. М., 1964, стр. 33.

⁴² В XVII веке мы видим икону «София Премудрость божия» на обложке новгородского Синодика. Совершая чин «торжества православия», новгородские владыки целовали изображение Софии (см. К. Никольский. Анафемствование, совершаемое в первую неделю Великого поста. СПб., 1879, стр. 291).

писиной мастерской митрополита Макария — как по приверженности мастеров к различным стилистическим течениям, так и по выучке и по степени дарования.

Архитектоника иконы «София Премудрость божия», деисусная композиция нижней части говорят о высоких традициях московской школы XV—XVI веков. Фигура Предтечи напоминает нам чиповые образы Рублева и Дионисия, но в сравнении с ними контур ее потерял упругость, а энергичное витальное начало образа поглотила инерция «перевода».

Рисунок иконы, несмотря на внешнюю четкость и обозримость, внутренне неоднороден. Например, в фигурах ангелов, в ритме свисающих рукавов, в свободно вьющихся складках материи чувствуется мастерство иконописца, не только свободно владеющего линией, но и соразмеряющего подчас взаимоотношение контура и внутреннего заполнения. Так, за мягкими очертаниями ангельских одежд ощутимы реальные формы человеческого тела, его строение и объем. Большим совершенством отличается рисунок рук ангелов и Богородицы. Но наряду с этим мы отмечаем: нечеткость рисунка, его невнятность, примитивность, забвение пластики образа, приводящее к плоскостности (например, в складках гиматия Христа, в жестких и измельченных пробелах на одеждах, в абрисе ног Предтечи и рук Спаса), или неровность штриха ассиста (тонкого и изящного в одеждах ангелов и Эммануила, но широкого и негибкого в одеждах Софии и на ее престоле). Подобная двойственность характерна и для цветового решения иконы. Ангельские одежды отличаются редким цветовым обилием, красочным чередованием киновари, травяной зелени, разбеленных фиолетовых крапп-лаков (кажущихся почти сиреневыми), смешением алой и золотистых охр, создающих впечатление открытых оранжевых, усиленных на фоне сине-зеленых, цветов небесного свода. В то же время эта красочность и праздничность цвета граничит с пестротой в сочетаниях розовых и зелено-желтых. Выписанность, фактурность некоторых деталей, например интенсивная цветность личного письма, пропадает на больших плоскостях, кажущихся просто ремесленной раскраской.

Создается впечатление, что неоднородность стиля — результат столкновения двух тенденций: сознательной ищущей воли мастера и коллективной инерции артели, стремящейся к школьной распорядоченности, к сведению мастерства в прием, приема в штамп, а иконы — к реестру штампов. Некоторые детали нашей иконы — рисунок ног Предтечи, толстый штрих ассиста в лучах и звездах, цвет личного санкиря, розовые и желто-зеленые цвета — мы встречаем почти без изменения в иконах верхних приделов Благовещенского собора. Они писались в 60-е годы XVI века и в большинстве являются коллективной продукцией артели, работавшей скоро и по строгой программе. По сравнению с ними икона «София Премудрость божия», несомненно, личное произведение мастера, тоже, вероятно, связанного с заказом, но более свободного в выборе художественных средств. Личный вкус мастера сказался в первую очередь в выбранном им типе лица и рук соответственно психологическому аспекту образа. Такое понимание человеческого лица редко встречается в XVI и даже в XV веках, а скорее типично для XIV века. Обычным для московской иконописи XVI века был такой тип лица и рук, в котором отсутствуют характерные черты, конкретизирующие индивидуальность образа; для искусства этой поры важным считалось типическое. Идеалом были образы московского искусства послерублевской поры, где похожесть и одинаковость понимались как единодушие, как собранность, т. е. идеальная устроенность человеческого общества. Правда, в искусстве времени Ивана Грозного это стремление привело к полнейшей стертости выражения.

400 Мастер кремлевской «Софии» был в стороне от этого течения. Его привлекали индивидуализированные образы XIV века. Выбранный кремлевским мастером психологически очерченный тип лица и необыкновенно характерные руки, с выявленными суставами пястья, говорят о творческом темпераменте, почти художественной чуткости, душевной подвижности и способности к самоорганизации. Эти черты,



Ангелы. Деталь иконы «Крещение». XIV век. Охрид



«Св. Пантелеймон». Икона XIV века. Хилендар

определившие совершенство «ангельского чина», повлияли и на своеобразие временных отношений, изображенных в иконе.

Обычным для икон (и для центрального ядра изображения на нашей иконе тоже) является такое понимание события, когда становится важным не его течение и изменение, а, наоборот, его неподвижность, компактность и цельность: т. е. время представляется не арифметической суммой преходящих моментов (вчера, сегодня, завтра), а неделимым целым, некоей целокупной данностью, не имеющей границ (вечность). Такое время являет бесконечно длящееся состояние вне категорий времени вообще. Примером этого в нашей иконе является образ Богородицы, наделенной этой вневременной стойкостью, переданной вечным предстоянием.

Иной представляется временная характеристика, данная в образах ангелов. В связи с характерной заостренностью взглядов некоторых лиц мы можем говорить, что здесь изображен такой момент времени и действия, который должен исчезнуть, т. е. здесь мы встречаемся с передачей подвижности. Причем создается впечатление, будто в поворотах трех ангельских голов передаются как бы грани одной души, поворачивающейся перед взором зрителя. Позы и жесты ангелов могут трактоваться как

ритуальное поведение участников «церемонии сотворения мира» (недаром такой способ изображения ангелов характерен почти для всех софийных икон). Мастер этот мотив использует как композиционный прием, при помощи которого он стремится организовать отношения персонажей. Так, повороты голов средних ангелов, а также жесты рук крайних фигур создают впечатление общения и вносят человеческую меру в надмирный чин. В этом, конечно «священном чине», представленном взору в геральдически-лапидарной симметричной композиции, все же существует, как мы видим на иконе, дифференциация, приводящая к интонации человечески прочувствованного, временного, подвижного. Этому характеру образов отвечает, система личного письма, построенная на контрастах темной умбры санкиря и выбеленных плавей моделировки. Мерцание света на ликах (выполненных в холодной гамме умбр и зелени), его изменчивость создает некоторую экспрессию, беспокойство, текучесть, вносит ощущение формальной неканоничности. Здесь присутствует содержание, которое С. Радойчич называет «романтическим стилем»⁴³. Он применил этот термин к ряду сербских икон первой половины XIV века: «Крещение» {*стр.* 401}, «Сожествие во ад» из Охрида. При очевидной разнице масштабов образов кремлевской «Софии» и икон из Охрида они нам представляются сопоставимыми в плане передачи своеобразного «духовного общения» персонажей (ангелов), которое можно назвать собеседованием⁴⁴.

И еще один формальный прием сербской иконописи XIV века может быть сопоставлен в качестве аналогии с кремлевской иконой. Это изображение рук на иконе «Пантелеймон» из Хилендара (*стр.* 402), близких по типу рукам ангелов и Богородицы. В таком типе руки передается артистизм личности, собранность мастера — художника, целителя, чудотворца. Именно такими руками наделяется Богородица, как будто в акте воплощения она предстает «художницей».

Мы уже говорили, что мастер кремлевской «Софии» привлекал, в отличие от большинства иконописцев той поры, образы XIV века⁴⁵, в которых он, вероятно, находил обоснование своему «художественному» взгляду на мир, меру человечности, соотносенную с мировым порядком⁴⁶. Столь догматически разработанный сюжет

⁴³ С. Р а д о й ч и ч. Иконы в Югославии.— К. В е й ц а н, М. Х а д з и д а к и с, К. М и - я т е в. Св. Р а д о й ч и ч. Иконы на Балканах. София — Белград, 1967, стр. 67, табл. 180, 181.

⁴⁴ Сравнивая эти образы, мы отдаем себе отчет в их различии. Во-первых, ангелы на кремлевской иконе кажутся просто легковесными. Охридские ангелы наделены внутренней энергией и динамикой. Тяжеловесность их адекватна внутренней силе. Изображение на кремлевской иконе более подчинено законам плоскости, фон контуром отделен от изображения, но органическая связь между контуром и заполнением подчас нарушается, как это видно у среднего ангела справа от эти-масии. Энергия охридских ангелов словно не находит удовлетворения в прямых взаимных взглядах персонажей, а ищет особой глубины духовного общения. Их взгляды скрещиваются где-то в небесах, что, конечно, органично связано с сюжетом, с «Крещением Христа», делая ангелов не только свидетелями богоявления, но и непосредственными участниками события, ибо их место как бы предопределено заранее. Правда, общение кремлевских ангелов тоже передано не прямыми взглядами, но их «разговор» ведется не столь отвлеченно. Общение ангелов на кремлевской иконе построено с учетом таких временных отношений, которые не исключают завершения, где учтено развитие, в то время как охридские ангелы пребывают в вечности и стремятся к чему-то невыразимому. Но общим в обеих иконах является то, что и там, ни здесь общение не закончено, в кремлевской иконе «последнее слово» еще не произнесено, в охридской оно никогда не обретет форму.

⁴⁵ Заметим, что даже в плане иконографии «Софии-ангела» мастер, вероятно, придерживался какого-нибудь образца XIV века, минуя новгородские иконы XV века, так как лик и персты Софии на кремлевской иконе никогда не были красными, а лишь розовато-золотистыми. Факт обращения в XVI веке к традициям XIV столетия не единичен. Так, для ретроспективных тенденций времени митрополита Макария характерно обращение к богословскому и художественному наследию Византии и Сербии прошлых веков (см. Г. В. П о п о в. Три памятника южно-славянской живописи XIV века и их русские копии середины XVI века.—«Византизм. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа». М., 1973, стр. 352).

⁴⁶ Эта «мера человечности» была внесена в кремлевскую икону и деисусной формой композиции. Богородица и Предтеча, соединенные в «Деисусе», выражая молитвенные чаяния заказчика, сообщают иконе значение личного вклада.

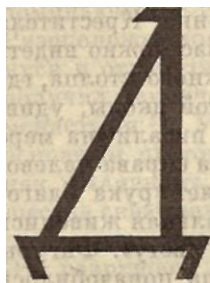
позволял пространные аналогии с библейской дидактикой и церковной гимнографией⁴⁷. Икона «София Премудрость божия» несет в себе один из древнейших иконографических символов—«Богородицу Воплощение». А это позволяет сблизить факт распространения изображений Софии в Кремле с появлением в кремлевских соборах икон «Устюжского Благовещения», содержащих тот же иконографический элемент⁴⁸. Тема «Софии Премудрости божией», воплощенная в иконах, которые в большинстве появляются в Москве с середины XVI века, как бы завершает космогонический круг идей и венчает «венцом Премудрости» все мироздание. Именно в это время устремления московских великих князей получают окончательное выражение. В идеалах царствования Ивана Грозного «богохранимая держава» уподобляется «царству Премудрости божией». Интересно, что в этих иконах нашли отражение и ортодоксальные идеалы поры митрополита Макария.

⁴⁷ О. И. П о д о б е д о в а. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972, стр. 22.

⁴⁸ В XVI—XVII веках в Кремле появляются три иконы «Устюжского Благовещения»: одна — древнейшая, XII века — в Успенском соборе и две другие, копии с нее — в Архангельском и Благовещенском соборах. Автор приносит благодарность Н. А. Деминой, указавшей ему на этот факт.

НЕКОТОРЫЕ НАДГРОБНЫЕ ИКОНОСТАСЫ АРХАНГЕЛЬСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

В. М. СОРОКАТЫЙ



РЕВОЛЮЦИОННЫЕ авторы, писавшие о кремлевском Архангельском соборе, оставили подробный перечень икон, составлявших довольно большие иконостасы над погребениями царей и цариц из рода Романовых¹. Эти иконостасы складывались постепенно на протяжении XVII века из поступающих сюда икон, которые принадлежали лицам царского дома при их жизни.

В более раннее время, по крайней мере, еще в XVII веке, над великокняжескими захоронениями, вероятно, были отдельные иконы. Так, Павел Алеппский писал, что в Архангельском соборе «над каждой гробницей стоит икона, осыпанная множеством драгоценных камней, и перед ней светильник, неугасимо горящий»

Интересно найти то древнее первоначальное ядро, вокруг которого в XVII столетии сложился надгробный иконостас.

Нижний ряд этих иконостасов составили иконы святых, тезоименитых погребенным. Написанные в разное время и для разных лиц, эти иконы, тем не менее, легко составили один ряд*. Над гробницами Романовых с правой стороны от входа в храм у западной грани юго-восточного столба стояли иконы царевича Дмитрия Углицкого, Алексея, Человека божия, Феодора Стратилата, Михаила Малейна («ангель») царевича Дмитрия Алексеевича и царей Алексея Михайловича, Федора Алексеевича, Михаила Федоровича) и икона с изображением царевича Иоанна Михайловича его «тезоименитого ангела» Иоанна Белоградского в молении Спасу с левой стороны,

¹ Н. Д. Извеков. Московский придворный Архангельский собор. Сергиев Посад. 1916, стр. 103—111; А. Лебедев. Московский * кафедральный Архангельский собор. М., 1880, стр. 177—188. Менее подробно: А. Д. Недумов. Московский придворный Архангельский собор. Описание сего собора и находящихся в нем царских и княжеских гробниц. Изд. 4. М., 1910, стр. 9; Сень над гробницей царя Михаила Федоровича.—«Светильник», 1913, № 3, стр. 28—29. См! также о надгробном иконостасе над захоронением царевны Софьи в Новодевичьем монастыре: Т. А. Ананьева. Икона с виршами"из надгробия царевны Софии.— «ТОДРЛ». т. XXII М — Л., 1966, стр. 437, 438.

² Павел Алеппский. Путешествие аптioxийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, вып. 3. М., 1898, стр. 106; об иконе, стоявшем! в XVII веке над гробницей Федора Иоанновича, см.: П. Д. Извеков. Указ. соч., стр. 15.

³ См. фотоснимки этих иконостасов в журнале! «Светильник», 1913, № 3.

⁴ Н. Д. Извеков. Указ. соч., стр. 103, 104.

у западной грани северо-восточного столба — иконы Иоанна Предтечи и Феодора Стратилата⁵ («ангелы» царей Ивана Алексеевича и Федора Алексеевича).

Последнюю икону Феодора Стратилата нетрудно узнать среди сохранившихся и отреставрированных икон⁶. Она имеет надпись (на поземе): «#ЗРПД го писал Симон Ушаков с товарищи». (1676 год венчания на царство Федора Алексеевича). Надпись хорошо читается и на фотоснимке иконы до реставрации. Так ее читал видевший эту икону в Архангельском соборе Г. Д. Филимонов⁷. При осмотре иконы не остается сомнений, что именно она описана Г. Д. Филимоновым, а также составителями «Переписной книги» Благовещенского собора 1680 года⁸.

Против описания иконы в «Переписной книге» сделано дополнение: «и во 191-м году апреля в 27 день по преставлении блаженныя памяти великого государя... Феодора Алексеевича... образ святого великомученика Феодора Стратилата взят и поставлен в соборной церкви Архангела Михаила, в киоте у его государского гроба, ...а в том месте поставлен новый образ государские ангелы: Иоанпа Крестителя Господня и верховнаго Апостола Петра»⁹. Последнюю икону и сейчас можно видеть в местном ряду иконостаса Благовещенского собора, напротив южного столпа, где находилось царское место. Несмотря на значительные переделки этой иконы, удивляет ее сходство с иконой, которую она заменила. Очевидно, что ее писали «на мере и по подобию» иконы Феодора Стратилата. Святые стоят в пол-оборота справа налево, взоры их обращены к облаку в левом верхнем углу, откуда их осеняет «рука благословляющая», руки святых представлены в жесте адорации. Первоначальная живопись иконы Иоанна Предтечи и апостола Петра сохранилась только «в свету». Фигуры святых были тесно вкомпонованы в средник иконы, поэтому, когда понадобилось к изображениям патронов царей Петра и Ивана добавить изображение Алексея Человека божия, «заступника» их отца, пришлось стесать верхнее поле иконы, иначе лик святого Алексея пересекался бы уступом луги. Вместе с верхним полем были стесаны и боковые и нижнее поля (судя по стилю живописи доделок, они были исполнены, можно думать, скорее всего в середине — третьей четверти XVIII века).

Иконная доска стала плоской, но пропорции первоначальных полей хорошо видны. Даже в этих деталях иконы Феодора Стратилата и «ангелов» царей Петра и Ивана одинаковы: ширина верхнего и нижнего полей — 18—19 см, ширина боковых полей — 4—4,5 см. Размеры икон также были одинаковы, но одновременно с дописанием фигуры св. Алексея доска иконы апостола Петра и Иоанна Предтечи была наращена сверху и снизу планками¹⁰. Одинаковость размеров подтверждает, что иконы предназначались для одного гнезда в иконостасе.

⁵ Н. Д. Извеков. Указ. соч., стр. 108.

⁶ Музей Московского Кремля, инв. № 70 соб. 59 АРХ. Размеры 156 X 53,5.

⁷ Г. Д. Филимонов. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи.— «Сборник Общества древнерусского искусства на 1873 год». М., 1873, стр. 45.

⁸ «Переписная книга московского Благовещенского собора XVII века по спискам архива Оружейной палаты и Донского монастыря».— «Сборник Общества древнерусского искусства на 1873 год». М., 1873, раздел 3, стр. 6.

⁹ Этой записью воспользовались, указав на происхождение иконы из церкви Благовещения: Н. Д. Извеков. Указ. соч., стр. 109; о н ж е. Московские кремлевские дворцовые церкви и служившие при них лица в XVII в.— «Труды Комиссии по осмотру и изучению памятников церковной старины г. Москвы и московской епархии», т. 2. М., 1906, стр. 12; И. Снегирев. Памятники московской древности. М., 1842—1845, стр. 89. Запись противоречива. Дату 191 здесь следует читать, конечно, как 1683 год. Но недвусмысленные слова «апреля в 27 день по преставлении государя» свидетельствуют, что икона Феодора Стратилата была перенесена к гробнице царя сразу после его смерти, т. е., в 1682 году. Новый образ «государские ангелы» не мог быть сразу написан. После смерти Федора Алексеевича разгорелась борьба за власть, долгое время было неизвестно, кто станет царем. Место в иконостасе до 1683 года было пустым.

¹⁰ Между дописанной и первоначальными фигурами нет большой разницы в стиле. Мастер явно стремился сохранить цельность художественного образа.

Икона Алексея Человека Божия над гробницей Алексея Михайловича имела те же качества¹¹, говорящие и о ее принадлежности иконостасу Благовещенского собора до переноса в Архангельский собор.

Икона Михаила Малеина, изображенного аналогично и также осеняемого «благословящей десницей», сохранилась¹². Ее иконография, размеры, украшающий ее оклад соответствуют описанной Н. Д. Извековым иконе, которая была установлена над гробницей царя Михаила Федоровича¹³. Но если патрональные иконы царей Федора Алексеевича, Петра и Ивана точно датируются временем начала их царствования, то икона Михаила Малеина не может быть датирована 1613 годом (венчание на царство Михаила Федоровича) или ближайшими годами после этой даты. По стилистическим признакам она может быть отнесена к 30-м — 40-м годам XVII века (до 1645 года, когда Михаил Федорович умер).

Лик и руки написаны сильно разбеленными, почти без охры, высветлениями, наминающими систему передачи объема в иконах Назария Истомина (иконостас Ризоположенской церкви Кремля). В «личном письме» иконописец следует сложившемуся и отработанному еще во второй половине XVI века набору приемов, который получил законченное выражение, скажем, в группе икон протцев из Соловецкого монастыря¹⁴. Уверенная рука художника четко очерчивает границы выпуклостей основным цветом красочной поверхности, взятом в сильном разбеле (одинаково — как в «личном», так и в «доличном» письме). Образуются резкие грани форм. Новшества сказываются в широком применении притенений. В живописи одежд зрительно отступающие тени становятся равноактивными с выпуклыми освещенными местами. Это разрушает систему изображения объемной формы; как бы нарастающей изнутри предмета. Локальная окраска поверхности утрачивается.

Несмотря на применение значительного числа оттенков от светлого к темному и стремление к полихромии, в целом живопись кажется коричневатой, однообразной и дробной. Рисунок складок, в котором намечается стремление следовать форме мягкой ткани, поиски новой трактовки объема сочетаются в этой иконе с утратой ясности и выразительности силуэта. Фигура святого становится грузной и аморфной. В этих чертах иконы сказываются компромиссность и недосказанность стиля московской живописи середины XVII века в целом, ярко выраженная в однофигурных иконах иконостаса церкви Троицы в Никитниках (40-е годы этого века¹⁵) и преодолеваемая только в лучшем памятнике этого времени — фресках этой же церкви.

Итак, на протяжении XVII века прослеживается обычай сразу («по преставлении») царя переносить его патрональную икону из домашней церкви — Благовещенского собора — в Архангельский собор, где эта икона устанавливалась над местом погребения, сохраняя функцию личного моленного образа.

Но появляется этот обычай не в XVII веке. Среди сохранившихся икон Архангельского собора отличается родством с описанными выше икона Иоанна Предтечи¹⁶, представленного в иконографическом варианте «Иоанн Предтеча в пустыне», с секирой, подрубающей древо, и усекновенной главой в чаше, стоящей на поземе. Поза, поворот фигуры, взгляд, обращенный к «руке благословящей», — все находит

¹¹ Н. Д. Извеков. Указ. соч., стр. 103: «с благословляющею из неба рукою спасителя». На фотоснимке едва заметен контур фигуры святого, обрисованный окладом (см. прим. 3). Размер иконы, по Н. Д. Извекову: 2 аршина 3 вершка X 12 вершков; иконы Федора Стратилата и Михаила Малеина имеют такие же размеры.

¹² Музеи Московского Кремля, инв. № 87 соб. 76 арх.; размер 153x51.

¹³ И. Д. Извеков. Указ. соч., стр. 104.

¹⁴ В собраниях МИАР и музея «Коломенское», см.: «Древнерусское искусство. Выставка «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства». Каталог. Л.—М., 1966, стр. 37, илл. 23.

¹⁵ Е. С. Овчинников. Церковь Троицы в Никитниках. М., 1970, стр. 134.

¹⁶ Музеи Московского Кремля, инв. № 71 соб. 60 арх.; размер 152 X 44,5 см.

соответствие в иконах «тезоименитых ангелов» царей Романовых. К сожалению, лик сохранился очень плохо, поэтому при расчистке иконы на нем оставлены прописи, а «усекновенная глава» переписана целиком. Но сохранившаяся живопись настолько характерна, что дает полное представление о стиле живописи и манере письма художника.

Несмотря на то, что русская живопись середины — третьей четверти XVI века сложна и часто противоречива, в ней не найдется аналогий рассматриваемой иконе, которую следует датировать именно этим временем. Если в разнообразии направлений русской живописи этой поры выражается поиск нового живописного языка, то кремлевская икона — плод школы, исчерпавшей себя. Вероятнее всего, икону написал греческий мастер, работавший в России. Живопись сведена к минимуму приемов. Сначала жидко разведенной желто-зеленой краской прописана вся поверхность иконы, кроме фигуры святого и сегмента неба, краска лежит с неодинаковой плотностью, хорошо видны следы шпателя, которым не очень тщательно был затерт левкас. Затем сине-зеленой краской (просвечивающий сквозь нее фон делает ее зеленой) сделана подготовка под древо и горки. После этого они прорисованы коричневой краской. Переходы от темного к светлому в горках сделаны точками этого же цвета, расставленными с разной частотой, больше никаких моделировок нет. Под всю фигуру вместе с одеждой сделана подложка той же коричневатой краской. Затем по ней моделировано тело охрением очень густого желто-коричневого тона и складки одежды — красновато-коричневым. Нимб двуцветный, жидко приплюснут сине-зеленой краской слева и красной — справа поверх фонового тона. Во всей живописи иконы нет ни одного светлого или яркого места. Одним темно-коричневым тоном описана фигура, нарисован длинный посох с процветшим крестом (сохранился один завиток с ответвлениями), нарисованы горки, исполнены надписи.

Предельная унифицированность приемов напоминает поздние греческие образцы. Так, в кипрской иконе XVI века «Вход в Иерусалим»¹⁷ (правда, совсем иного стилистического круга) одним и тем же желтым плохо перетертым пигментом иконописец пользовался как подкладным цветом равно при написании ликов, скалы, одеяний, деталей архитектуры.

Скупость живописных средств, подмена красочных сочетаний отношениями темного и светлого делают изображение силуэтным, повышают значение рисунка, которым художник прекрасно владеет. Фигура развернута так, чтобы наибольшее число деталей вырисовывалось на светлом фоне. Линия контура прихотливо обегает высокую горку с деревом, рукоять секиры, худую руку Иоанна с маленькой изящной ладонью, запрокинутую голову с космами волос, костлявое правое плечо и неестественно высоко поднятое левое, процветший жезл, жестко торчащую складку гиматия, тонкие ноги. Несмотря на плохую сохранность лика, рисунок сообщает экзальтацию аскетическому образу Иоанна.

Надписи на иконе греческие: АΓΙΟΣ ΓΩ ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ над головой Предтечи и ΠΟΤΟΜΙ около секиры (возможно, искаженное *ποτομει* — предвещание, предзнаменование).

По стилю икону можно сравнить с произведениями афонских мастеров XVI века¹⁸.

Из всех царей и царевичей XVI века только Иван Грозный носил имя в честь Предтечи (его сын Иван Иванович крещен во имя Иоанна Лествичника). Значит, она могла быть моленной иконой только этого царя.

Материальные признаки иконы говорят о том, что и она происходит из того же Благовещенского собора и была одним из образцов при написании патрональных икон царей XVII века. Высота икон одинакова, повторены даже поля (18—19 см).

¹⁷ «Сокровища Кипра». Каталог. М., 1970, № 162.

¹⁸ В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог древнерусской живописи [ГТГ], т. II. М., 1963, № 683.

Несколько отличается ширина — икона XVI века уже. По месту в иконостасе могло быть расширено в XVII веке за счет перестановки икон местного ряда.

Удивляет сходство иконы Иоанна Предтечи с описанной Н. Д. Извековым одноименной иконой, украшавшей надгробие царя Ивана Алексеевича, брата Петра¹⁹. Разительно совпадение указанных им размеров с нашей иконой²⁰. Но так как икона «ангела» Ивана Алексеевича и сейчас находится в Благовещенском соборе, естественно предположить происхождение его патрональной иконы из какой-либо другой дворцовой церкви. Известен факт, что придел Иоанна Предтечи был закрыт при возобновлении храмового иконостаса в XVII веке, причем иконы вынесены, как узнаем из описи 1771 года, и поставлены в разных местах в соборе²¹. Так моленная икона Грозного могла попасть к надгробию Ивана Алексеевича.

К сожалению, автору неизвестно, сохранилась ли вторая икона Феодора Стратилата (не над гробницей Федора Алексеевича, а справа от входа в храм). Н. Д. Извеков указывает ее размеры²², совпадающие с размерами иконы Предтечи XVI века.

Если икона будет найдена и ее живопись окажется современной царю Федору Ивановичу, то будет пополнен выявляемый нами ряд произведений, но, что гораздо важнее, будет доказано, что все крупные патрональные царские иконы последовательно переносились в храм-усыпальницу именно из Благовещенского собора. Но и без этой иконы существование такого обычая может считаться доказанным с середины XVI века.

Если обычно местные или поклонные иконы могли быть перемещены в интерьере храма, то патрональная великокняжеская икона занимала прочное всегда постоянное положение в украшении алтарной преграды. В существующем Благовещенском соборе она всегда находилась против царского места²³, у западной грани южного алтарного столба. Благодаря такому расположению и устойчивой иконографии икона оказывается связанной с храмовым иконостасом.

Поза и жест великокняжеского «заступника» выражают поклонение. Взор направлен влево вверх, через «руку благословляющую», обезличенную по отношению к трипостасному божеству — к «Спасу в силах». Княжеская патрональная икона как бы становится частью деисусного чина, его правой стороны. Этому способствует и то, что праздники находятся над деисусным чином, не разрывая живой связи местной иконы с иконостасом. Перенесенная в Архангельский собор, икона сохраняет значение местной, поклонной.

При посещении великими князьями кремлевских храмов обычный порядок был таков: после службы в Успенском соборе направлялись в Архангельский собор и оттуда в Благовещенский, из которого шли во дворец. Такая последовательность сделалась частью русского чина венчания на царство. В храме-усыпальнице пово-

¹⁹ Н. Д. Извеков. Указ. соч., стр. 108: (икона Иоанна Предтечи) «в молении, вверху благословляющая из облака рука, внизу усеченная глава на блюде». На верхнем поле иконы была золотая пластина со сценами «Зачатия», «Рождества» и «Усекновения главы» Предтечи. Наша икона имеет на верхнем поле следы повреждений, возможно, от гвоздей.

²⁰ Н. Д. Извеков. Указ. соч., стр. 108 («2 аршина 2 верш. X10 V2 верш.»). Икона Иоанна Предтечи собрания Музеев Кремля имеет такие же размеры (152 X 44,5 см).

²¹ Н. Д. Извеков. Указ. соч., стр. 69. Этот автор называет усыпальницу Грозного приделом Иоанна Лествичника. В путанице наименований придела в XVI веке разобрался Е. С. Сизов. См. Е. С. Сизов. Датировка росписи Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых ее сюжетов. — «Древнерусское искусство. XVII век». М., 1964, стр. 167.

²² Н. Д. Извеков. Указ. соч., стр. 103 («2 аршина 3 верш. X10V2 верш.»). Кроме того, только эта икона имела «на верхнем и нижнем поле 6 дробниц с страданием», как и икона Иоанна Предтечи (см. прим. 19).

²³ «Сиденье» князя и в XIV веке устраивалось в южной части церкви. См. Н. П. Воронин. Два памятника архитектуры XIV века в Московском Кремле. — «Из истории русского и западноевропейского искусства». М., 1960, стр. 42. Первое упоминание о «царском месте» в Благовещенском соборе в «Пискаревском летописце» под 1603 годом, когда «у царского места вырезали кусок отласу золотного» («Материалы по истории СССР», т. II. М., 1955, стр. 107).

венчаный царь поклонялся гробам предков и «знаменовался» у икон²⁴. Русский обычай посещения родительских гробов по совершении обряда венчания в Успенском соборе принято связывать с византийским обычаем напоминать нововенчанному императору в конце торжества о неизбежном конце земного величия²⁵.

Русские цари венчались на царство, как правило, по прошествии довольно длительного промежутка времени после смерти предшественника²⁶, достаточного для того, чтобы написать новую икону и заполнить пустующее место в иконостасе Благовещенского собора и над захоронением предшественника установить его патрональную икону.

Архангельский собор сделался местом настоящего культа великокняжеских «родительских гробов» задолго до составления первого чипа венчания (1498 год). Такое же значение храм сохранял в XVII веке; Романовы, а до них Годуновы, никогда не имели стремления возвеличить угасший род Калиты, но тем не менее в родстве с представителями прежней династии усматривали основание законности своего правления. Этим отчасти объясняется их по-своему бережное отношение к росписям Архангельского собора.

Если Романовы заботились об убранстве гробниц великих князей владимирских²⁷, то с еще большим вниманием они относились к храму, который по наследству становился их родовой усыпальницей. Наследуя царствование, они наследовали обычаи и обряды, связанные с этим храмом. Только что избранный на царство Михаил Федорович сразу по приезде в Москву поклоняется «родительским» гробам в Архангельском соборе²⁸. Такая преемственность обрядов служит косвенным доказательством преемственности почитания надгробных патрональных икон.

Говоря об Архангельском соборе, летописцы постоянно пользуются формулами: «иде же благовернии князи лежат, род их»²⁹ или «иде же есть гроб отца его и деда и прадеда»³⁰. В этот храм идут перед Куликовской битвой Дмитрий Донской с Владимиром Андреевичем просить помощи у своих родителей: «аще имаете дерзновение ко господу, помолитесь о нашем согрешении, яко великое приключение нам и чадом нашим, ныне убо подвизается с нами»³¹. Автор «Повести о житии и преставлении великого князя Дмитрия Ивановича» говорит об этом князе как о святом: «тело же его честное на земли остася, а святая его душа в небесные кровы вселися»³². Уверенность в том, что его предки имеют «дерзновение к господу» вложена и в слова Ивана III перед походом на Новгород: «аще и духом далече отсюда, но молитвою помозите ми на отступающих православна державы ваша»³³.

Предания о самовозжжении свеч у гробов князей (при Василии III у гробов Дмитрия Донского и его жены Евдокии, похороненной в Вознесенском монастыре)³⁴

²⁴ Е. В. Барсов. Древнерусские памятники священного венчания царей па царство в связи с греческими их оригиналами. М., 1883, стр. 89, 97, 106; Ив. Крылов. Историческое описание всех коронаций великих князей и царей российских, вып. I. М., 1856, стр. 50.

²⁵ Е. В. Барсов. Указ. соч., стр. XXXII, XXXIII, 23 (ссылка: А. В. Горский. Творения святых отцов. М., 1882, кн. 1, стр. 147). А. В. Горский считал вручение акакии, мешочка с землей, напоминанием о «конце престающего». См. также: С. Бартеев. Московский Кремль в старину и теперь, кп. 2. М., 1916, стр. 93. Однако форма акакии и осмысление ее символики в течение византийской истории изменялись (см. Д. Ф. Беляев. Византизм, кн. II. СПб., 1893, стр. 206—207; I. Ковачевич. Средьвековнаго ѡ Балканских словена.—«Српска акад. наука. Посебна издава», кн>. 215, историски институт, кн>. 4. Београд, 1953, стр. 248—249).

²⁶ От 6 недель («сорокоуст») до 5 месяцев (см. Ив. Крылов. Указ. соч., стр. 15, 20, 21, 33, 39, 46).

²⁷ А. Успенский. Столбцы бывшего архива Оружейной палаты, вып. 2. М., 1913, № 883.

²⁸ Ив. Крылов. Указ. соч., стр. 28.

²⁹ «ПСРЛ», т. 28, стр. 220, 251.

³⁰ «ПСРЛ», т. 26, стр. 161.

³¹ Там же, стр. 132.

³² Там же, стр. 160.

³³ Там же, стр. 235.

³⁴ И. Е. Забелин. История города Москвы, ч. 1. М., 1902, стр. 281 примечание.

тоже в какой-то степени приравнивают великих князей к московским святителям-чудотворцам, у мощей которых, по летописям, происходят такие же чудеса. В Архангельском соборе регулярно происходили поминовения усопших. При их совершении определенную роль играли и надгробные иконы.

Перенесенная в Архангельский собор, личная моленная икона сохраняла те же функции, которые она имела при жизни владельца; согласно христианскому вероучению, перед лицом бога нет разницы между живыми и мертвыми: «нести бог мертвых, но бог живых, вси бо тому живи суть»³⁵. Смысл молитвы за усопших это вероучение видит в достижимости цели (как если бы умерший молился сам)³⁶ и во взаимной пользе для живых и усопших (по Иоанну Златоусту: «он пользуется тобою, ты им»³⁷).

Это делает тему заступничества одной из наиболее важных в погребальном комплексе. Отсюда и распространенность деисусной композиции в надгробиях³⁸. Деисусная композиция в аспекте ее связи с заупокойным культом может иметь разнообразное истолкование. Наравне с эсхатологической темой здесь присутствует тема воплощения и искупления (о чем свидетельствуют многочисленные иконы Богоматери над захоронениями)³⁹ и воинская тема⁴⁰.

Призывания на помощь умерших «сродников» показывает, что в русском средневековом мирозерцании общение с предками и их предстояние «престолу господню» представлялось как свершившийся факт («аще имаеши дерзновение ко госпоуду»). Здесь уместно сослаться на замеченные В. Л. Яниным особенности известной иконы «Молящиеся новгородцы». Надписи поименно называют всех изображенных бояр, заказчики также известны, но среди изображенных в иконе нет ни заказчика, ни даже его отца, а семью, представленную «молящимися», невозможно отыскать в источниках, весьма полно сохранивших имена новгородских бояр времени написания иконы⁴¹. В поисках объяснения этим особенностям В. Л. Янин склоняется к выводу, что в иконе изображены не заказчик и его родственники, а «сонм умерших, которые уже стоят у престола божества»⁴². Таким образом, этот редчайший памятник XV века с

³⁵ Евангелие от Луки (20, 38).

³⁶ «Рассуждение о поминовении усопших».—«Христианское чтение», ч. 16, 1824, стр. 177—179, 181.

³⁷ Там же, стр. 181.

³⁸ Об одной из древнейших на Руси композиций «Деисуса», связанных с заупокойным культом, см.: В. Г. Брюсова. К истории стенописи Софийского собора Новгорода.—«Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода». М., 1968, стр. 121—123. В более позднее время деисусные иконы тоже помещались над погребением: «да в гробнице в старце деисус Г/3/ иконы на празелени денисиева письма, да деисус три ж иконы на празелени поставил денисеи звенигородской» (см. В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, приложение, стр. 5).

³⁹ В. Т. Георгиевский. Указ. соч., приложение, стр. 4, 5.

⁴⁰ В чин отпевания входит 90-й псалом. Этим акцентируется момент христианского вероучения, рассматривающий жизнь верующего как подвиг непрестанного борения с врагами видимыми и невидимыми, за который по окончании земной жизни он может удостоиться небесного венца («Святого отца нашего Иоанна Златоуста утешение оплакивающим умерших».—«Воскресное чтение». Киев, 1842, стр. 138; там же см. «Исходное последование мирских людей», стр. 394). Г. В. Попов (см. Г. В. Попов. Некоторые вопросы изучения воинской тематики в русском средневековом искусстве.—«Византийский временник», т. XXXII. М., 1971, стр. 187—188) показал, как воинская тематика этого псалма воплощается в древнерусском искусстве, в частности, в изображениях Христа Эммануила. Небезынтересно отметить здесь, что над погребением Ивана IV в Архангельском соборе была помещена икона Эммануила: «образ в киоте Спас Эммануил, .. писан у Государя. И у той статьи помечено: сказал Никону Государева гробу в Архангиле» (М. А. Макасович. Опись домашнему имуществу царя Ивана Васильевича, по спискам книгам 90 и 91 годов. М., 1850, стр. 5).

⁴¹ В. Л. Янин. Патрональные сюжеты и атрибуция древнерусских художественных произведений.—«Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа». М., 1973, стр. 268, 269.

⁴² Там же, стр. 269.

«портретами» молящихся тоже оказывается связанным с представлениями о загробной жизни.

Представляет ли выявленная группа патрональных икон, устанавливавшихся над великокняжескими гробницами и отличающаяся очень устойчивыми признаками, остаток очень древней традиции, мы никогда не сможем судить с полной уверенностью, но есть доказательства существования такой традиции задолго до пожара 1547 года, испепелившего почти все внутреннее убранство Архангельского собора.

Опись Иосифо-Волоколамского монастыря сообщает: «Да, на кѣжих гробех. В (2) иконы на гладком золоте; икона иван бгослов да сѣс в облаче, а за богословом на той ж икопе. княз иван борисович. писмо паисейно. А на другой иконе. Феодор стратилат да сѣс в облаче, а застратилатом. княз Феодор Борисович. писмо ноугородцево»⁴³. Эта краткая запись содержит множество ценных сведений. Описаны, несомненно, захоронения удельных князей Ивана Борисовича Рузского (ум. в 1503 году) и Федора Борисовича Волоцкого (ум. в 1513 году)⁴⁴. Князья изображены в надгробных иконах вместе со своими патронами⁴⁵.

Вкладные книги монастыря не упоминают каких-либо икон, вложенных этими князьями⁴⁶. То же можно сказать об их духовных грамотах⁴⁷. В другом случае составленная с замечательной подробностью опись сообщает: «икона Феодор да Андрей Стратилаты... поставил тое икону княз Феодор борисович»⁴⁸. Отсутствие указаний о вкладчиках надгробных икон скорее говорит о том, что они были написаны уже в монастыре, по смерти князей, во исполнения обычая, принятого по крайней мере по отношению к лицам великокняжеской семьи, возможно на средства, вложенные ими же «на помин души». Об этом же говорят имена художников. Не вызывает особого сомнения, что Паисий — это тот же старец Паисий, который в 1484 году расписывал монастырский собор Успения и писал иконы для него вместе с Дионисием и другими мастерами⁴⁹.

Независимо от того, верно или неверно предположение о посмертном написании иконы Ивана Борисовича с его патроном, нет оснований считать ее исполненной намного раньше 1503 года. Из этого следует, что Паисий был старцем именно Иосифова монастыря.

«Ноугородца» мы также вправе искать среди монастырской братии. В описи книг того же 1545 года назван «евангелист Иван Богослов в четверть писмо Новгородцево»⁵⁰. После группы «евангелистов», куда входит эта книга, в описи перечислены «евангелисты новой перевод» и «старые евангелисты»⁵¹.

Значит книга, переписанная новгородцем, для составителя описи (1545 год) имела среднее положение по возрасту между старыми и новыми «евангелистами»

⁴³ В. Т. Георгиевский. Указ. соч., приложение, стр. 3.

⁴⁴ Даты уточнены см.: А. А. З м и н. Княжеские духовные грамоты начала XVI в. — «Исторические записки», т. 27. М., 1948, стр. 268, 273.

⁴⁵ Имена патронов этих князей известны из их духовных грамот. — «ДДГ», № 88, № 98.

⁴⁶ Вкладные книги упоминают только вложенное Федором Борисовичем «по себе» Евангелие «письма Сергея Доброписеца, серебром обложено, да золотом прописано» (А. А. Т и т о в. Вкладные и записные книги Иосифова Волоколамского монастыря и пустыни в Ярославской губернии. М., 1906, стр. 15), а монастырская опись называет в числе книг «апостол в полдсть княж ивановский Борисовича» (В. Т. Георгиевский. Указ. соч., приложение, стр. 10).

⁴⁷ В свою очередь, в великокняжеских духовных грамотах поиски распоряжений о переносе молельных икон из одной церкви в другую были бы напрасны.

⁴⁸ В. Т. Георгиевский. Указ. соч., приложение, стр. 4.

⁴⁹ Там же, стр. 26.

⁵⁰ Там же, приложение, стр. 9. В числе иконописцев, работавших в монастыре, этот автор называет Федора Новгородцева (см. там же, стр. 29 основного текста). Это явное недоразумение. Такого имени в описи нет.

⁵¹ Там же, стр. 10.

Дальше описывает «служебник письмо Лаврентьево Новгородца оученика Геласеева»⁵². Отождествление этих новгородцев не будет большой натяжкой. Возможно, о нем же говорится во вкладной книге между записями 1568 и 1571 годов: «Лаврентий новгородец прислал из Нова города служебник своего письма да псалтирь совсем»⁵³, — в таком случае это человек, вернувшийся на склоне лет на родину. Но поскольку его произведения нам неизвестны, ограничим наши предположения тем, что он был монастырским старцем.

Вернемся к надгробным иконам князей рузского и волоцкого. Они написаны монастырскими художниками, возможно на средства, вложенные самими удельными князьями или великим князем⁵⁴ «на помин души». Самое назначение икон, как нам кажется, не позволяет считать время их исполнения значительно отдаленным от дат смерти князей. В пользу такой датировки склоняет ознакомление с политической обстановкой того времени: после смерти Федора Борисовича Волоцкий удел фактически был ликвидирован, а когда, по предположению А. А. Зиминой, он был завещан Василием III Андрею Ивановичу Старицкому⁵⁵, последнему так и не суждено было вступить во владение уделом. В этих условиях неуместно было какое бы то ни было увековечение памяти удельных князей, иными словами — неуместно истолкование возникновения этих икон политическими мотивами.

В описи сообщение о княжеских гробах следует после описания иконы «Страшный суд», «что за правым столбом»⁵⁶, — значит, они стояли в правой части собора. Святые и князья были изображены в одностороннем повороте (об этом говорят выражения «за стратилатом» и «за богословом»). Очень вероятно, что фигуры были написаны в рост (трудно представить икону с двумя поясными предстоятелями в одностороннем повороте к Спасу). Наконец, из расположения гробниц в храме следует, что фигуры были даны в повороте справа налево, а облако со Спасом было написано в левом верхнем углу.

К кругу памятников, изображающих князей вместе с их заступниками, принадлежит надгробная икона Василия III, находившаяся в Архангельском соборе⁵⁷. Василий Иванович был написан в образе инока Варлаама, в рост, с правой стороны; слева, во встречном повороте — Василий Великий, его «ангел», оба моляты Богоматери Знамени в облаке. Первоначальная живопись иконы не сохранилась⁵⁸. Но, если новое изображение повторило древнюю живопись, то икона написана после смерти Василия III, который умер, фактически не успев принять пострижение.

Наконец, над погребением царевича Иоанна Михайловича Романова находилась икона, изображающая самого царевича (справа) и его «ангела — Иоанна Белогородского» (слева), в рост, в молении «облачном Спасу». Царевич не дожил до 6 лет⁵⁹. Очень сомнительно, чтобы при его жизни стали писать его иконный портрет.

⁵² Там же, стр. 17. Глаеии переписал много книг для монастыря.—Там же, стр. 8—10, 13—15, 17.

⁵³ А. А. Г н т о в. Указ. соч., стр. 98.

⁵⁴ В записных книгах Евфимия Туркова: «дал... великий князь Василий Иванович по благоверном князе Федоре Борисовиче... в Осифов монастырь... на кормы 300 рублей денег и за те дачи... кормы кормитп... первый корм на преставление его мая в 3» (цит. по ст.: А. А. З и м и н. Указ. соч., стр. 274).

⁵⁵ А. А. З и м и н. Указ. соч., стр. 284.

⁵⁶ В. Т. Г с о р г и е в с к и й. Указ. соч., приложение, стр. 3.

⁵⁷ И. Снегирев. Об иконном портрете великого князя Василия Иоанновича.—«Русский исторический сборник, издаваемый Обществом истории и древностей российских», т. I, кн. 2. М., 1837, стр. 67.

⁵⁸ Е. С. О в ч и и н и к о в а. Портрет в русском искусстве XVII века. М., 1955, стр. 13, прим. 4.

⁵⁹ В. Н. Б е р х. Царствование царя Михаила Федоровича и взгляд на междуцарствие, ч. 2. СПб., 1832, стр. 75.

И последний пример — в том же Архангельском соборе находилась написанная в аналогичной иконографии небольшая икона с изображением царевича Василия Михайловича с его патроном Василием Анкирским⁶⁰. Икона могла быть только надгробной. Всякое иное назначение исключено, так как царевич родился и умер в один день⁶¹.

Итак, выявляется еще один ряд патрональных икон. Все они написаны посмертно, для мест погребения, что объясняет меньшую однородность этой группы. Устойчивые признаки: фигуры пишутся в рост, князь всегда стоит с правой стороны. Он как бы заменяет собой фигуру великокняжеского «заступника» в иконах первой группы. Внутри второго ряда произведений намечается развитие: в надгробных иконах Ивана и Федора Борисовичей княжеский «ангел» и сам князь стоят в общем повороте, в более поздних иконах их фигуры противопоставлены. В иконах с «портретами» иллюстрируется посмертное предстояние, которое лишь подразумевалось при перенесении великокняжеской моленной иконы к его гробнице.

Литературный эквивалент надгробным портретам — эпитафия, сочиненная Симеоном Полоцким для царя Федора Алексеевича: «Зде лежит царь Феодор, в небе стоит цело, Стоит духом перед Богом, само лежит тело, Аще лежит, своему лежит Царь Цареве, Аще стоит, своему стоит Господеве»⁶².

Очевиден производный характер посмертных икон с «портретами» князей, их зависимость от икон, составляющих первую группу памятников, а их существование уже в начале XVI века позволяет сделать вывод, что обычай переноса княжеской патрональной иконы из домашней церкви в усыпальницу был известен по крайней мере в XV веке. Второй вывод — иконы, подобные украшавшим надгробия князей в Иосифо-Волоколамском монастыре, явились иконографическим источником вереницы князей в нижнем ярусе стенописей Архангельского собора⁶³, где князья в общем повороте обращены в сторону алтаря, их позы и жесты выражают моление и поклонение, каждый в своей молитве пользуется посредничеством своего «ангела». Князья изображены не в хронологической последовательности, а в соответствии с порядком размещения гробниц. Взятые изолированно, «портреты» погребенных в соборе князей имеют одно лишь мемориальное значение. Но почетное место, занимаемое ими в системе храмовой росписи, органическая связь с «портретами» других исторических лиц на столбах храма наполняют их сложным содержанием, идеологическая основа которого вскрыта в исследованиях Е. С. Сизова⁶⁴.

Почитание патрональных изображений было широко распространено на Руси с древнейших времен. Достаточно вспомнить, что печати, которыми скреплялись документы, несли изображение патрона великого князя, таким образом они скреплялись именем великого князя в самом прямом смысле этого слова. Естественно, князь почитал и иконные изображения своего соименника. Поэтому предположение, что почитаемая великим князем при жизни икона переносилась после его смерти в Архангельский собор уже в XIV веке, не будет казаться невероятным.

Такое допущение позволяет по-новому рассмотреть выдвинутую Л. В. Бетиным идею, согласно которой «Деисус» Благовещенского собора, исключая семифигурный

⁶⁰ Н. Д. Извеков. Указ. соч., стр. 108.

⁶¹ В. Н. Берх. Указ. соч., стр. 75.

⁶² В. Н. Берх. Царствование царя Федора Алексеевича и история первого стрелецкого бунта, ч. I. СПб., 1835, стр. 94.

⁶³ Оригинальность фрески Архангельского собора еще раз подтверждает, что она сложилась самобытным путем, на основе собственных иконографических источников. Распространенные в сербской живописи изображения родословной Неманичей в виде «дозы» или вереницы «портретов», внешне напоминающих фреску Архангельского собора, не связаны ни с расположением захоронений, ни с почитанием патрональных святых.

⁶⁴ Е. С. Сизов. Указ. соч., стр. 160—174; о н же. Русские исторические деятели в росписях Архангельского собора Московского Кремля и памятники письменности XVI в. — «ГОДРЛ», т. XXII. М. — Л., 1966, стр. 264—267.

средник, состоит из фигур святых патронов московских великих князей⁶⁵. Подобное истолкование однако несколько уязвимо. Так, до сих пор неизвестны патроны Симеона Гордого и Ивана Ивановича Красного. Пересмотр И. Л. Яниным вопроса о патронате этих князей⁶⁶, предпринятый на основе всех накопленных к настоящему времени данных сфрагистики, не позволяет прийти к окончательному решению. В. Л. Янин (не настаивая на этом категорически) склоняется к выводу: патрон Симеона Гордого — или Симеон Александрийский, или священномученик Симеон, а патрон Ивана Ивановича — Иоанн, патриарх иерусалимский⁶⁷. Но невыясненности этого вопроса не следует придавать определяющего значения, ведь святые для чипа могли быть подобраны из числа наиболее почитаемых, по принципу соименничества, и, естественно, к фигуре Василия Великого надо было подобрать парную из числа святителей, как фигуре столпника Даниила — из числа столпников.

Гораздо более сильное возражение вызывает самое осмысление патрональности как воплощения идеи династического наследования великокняжеской власти. Л. В. Бетин допускает, что эта идея уже сложилась к началу XV века в противовес старой системе родового наследования великого княжения⁶⁸. Передача власти по прямой нисходящей линии на рубеже XIV—XV веков не была еще оформлена как единственно возможная или предпочтительная. Духовная грамота Дмитрия Донского 1389 года составлена с учетом конкретной исторической обстановки, без намека на какую-либо форму наследования как на осознанную сложившуюся систему. Завещая основной Московско-коломенский удел старшему сыну Василию, Дмитрий Донской назначил наследником этого удела, в случае смерти Василия, следующего по старшинству брата⁶⁹.

Великому князю было известно, что его старший сын — сторонник сближения с Литвой, женитьба его на Софье Витовтовне уже предрешена, так что в случае его смерти основной удел «мог перейти вдове или сыну от нее (Софьи), т. е. во владение литовского великокняжеского дома»⁷⁰. Своим завещанием Дмитрий давал большую власть над сыновьями Евдокии, своей жене, которая и пользовалась этой властью до своей смерти (1407 год). Сомнительно, чтобы в таких условиях была заказана композиция, выражающая идею династического наследования власти. Духовной грамотой Дмитрия Ивановича пользовался Юрий Дмитриевич, брат Василия, в Орде в 1431—1432 годах для обоснования своих притязаний на московское княжение, послу же Василия II Васильевича приходилось ссылаться только на волю хана, для которого «мертвая грамота» не была доказательством⁷¹.

Вся первая половина и середина XV века, отмеченные ослаблением великокняжеской власти, были мало подходящим временем для создания патронального «Деисуса», воплощающего какие бы то ни было политические идеи. И все-таки остроумная

⁶⁵ Л. В. Бетин. Исторические основы древнерусского высокого иконостаза.—«Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV—XVI вв.». М., 1970, стр. 57—72. Предложенное А. И. Зотовым истолкование (см. А. И. Зотов. Русское искусство с древних времен до начала XX века. М., 1971, стр. 43) представляется очень искусственным и необоснованным. Он считает входящих в состав благовещенского чина святых патронами великих князей киевских, владимирских и московских. Сомнительно, чтобы даже в более позднее время, в XVI веке, когда были актуальны идеи «сказания о князьях владимирских» или «Степенной книги царского родословия», эта композиция осмыслялась таким образом.

⁶⁶ В. Л. Янин. Актовые печати древней Руси X—XV вв., т. 2. М., 1970, стр. 26, 29.

⁶⁷ Там же, стр. 26. По наблюдению В. Л. Янина, «патрональное изображение владельца владений печати в это время теряет каноническую устойчивость», в ряде случаев вместо патрона изображается соименник (там же, стр. 35).

⁶⁸ Л. В. Бетин. Указ. соч., стр. 64—65.

⁶⁹ Л. В. Черепнин. Договорные и духовные грамоты Дмитрия Донского как источник для изучения политической истории княжества Московского.—«Исторические записки», т. 24, М., 1947, стр. 263.

⁷⁰ Там же, стр. 204.

⁷¹ Там же.

мысль о патрональности благовещенского чина сохраняет свою привлекательность. Ей может быть дано другое обоснование в свете изучения обычаев, связанных с Архангельским собором. К концу XIV века здесь, у южной стены⁷² были погребены великие князья Иван Данилович Калита, Симеон Иванович Гордый, Иван Иванович Красный и Дмитрий Донской. Рассмотрим, из каких святых, предполагаемых патронов великих князей, состоит южная, правая масть «Деисуса» Благовещенского собора. Здесь находятся иконы: Иоанна Предтечи (патрон Калиты), правда, в это время расположение иконы Предтечи уже не может быть иным; икона Иоанна Златоуста (соименник Ивана Ивановича Красного), изображается чаще в правой части чина, но есть ранние примеры обратного расположения⁷³; Дмитрия Солунского (патрон Дмитрия Донского) — довольно редкий случай⁷⁴; и Даниила Столпника⁷⁵, но столпники написаны вновь, кроме того, если они и были в первоначальном иконостасе, легко могли меняться местами, так как по традиции изображаются фронталью.

Итак, в правой части чина оказываются «ангелы» великих князей, правивших до заказчика иконостаса Василия Дмитриевича. Такой состав чина мог сложиться в Архангельском соборе, где «на правой роуце» лежали эти князья, а у их гробниц могли находиться их патрональные иконы. Таким образом, патрональность может быть объяснена связью композиции с заупокойным культом. В таком случае естественно было бы расположение в правой части чина иконы Симеона Столпника, а не Даниила. Южная часть Архангельского собора еще до его разборки считалась Симеоновской, и, видимо, так же по традиции называлась в новопостроенном храме. Вот как сообщают летописцы об устройстве некрополя в новом храме в 1508 году: «положила в новой церкви... возле южную стену, от Симеона Святаго, великого князя Василия Васильевича...»⁷⁶ и т. д. «Симеон» — или пазвание придела⁷⁷, или какая-то очень почитаемая икона⁷⁸, конечно не деисусная, а местная. Как бы то ни было, именование южной части храма косвенно указывает на возможность такого же расположения одноименной деисусной иконы⁷⁹.

⁷² У южной стоны — традиционное место погребения. О представлениях, лежащих в основе этого обычая, см.: Е. С. Сизов. Еще раз о трех «неизвестных» гробницах Архангельского собора. — «Гос. музеи Московского Кремля. Материалы и исследования», вып. I. М., 1973, стр. 92.

⁷³ В правой части чина Василий Великий, в левой Иоанн Златоуст (см. «Древние иконы старообрядческого Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве». М., 1956, № 19, 20); так же в царских вратах конца XIII века (см. В. И. Антонова, Н. Е. Мневва. Указ. соч., т. I, № 199).

⁷⁴ Дмитрию Солунский в правой части «Деисуса» Ферапонтова монастыря (см. В. И. Антонова, Н. Е. Мневва. Указ. соч., т. I, № 278), «Деисуса» Рязоположенской церкви с. Бородавы конца XV века, такое же расположение иконы Дмитрия было в «Деисусе» XVI века, от которого сохранилась икона Георгия (см. В. И. Антонова, Н. Е. Мневва. Указ. соч., т. II, III 550); так же — на створках складня (см. там же, № 576).

⁷⁵ О таком размещении известно из «Переписной книги Московского Благовещенского собора». — «Сборник Общества древнерусского искусства на 1873 год». М., 1873, раздел 3, стр. 7.

⁷⁶ «ПСРЛ», т. 13, стр. 6, 7; т. 20, стр. 379.

⁷⁷ Так, возможно, по преемственности, назывался придел, расположенный в дпакопнике, до переименования его в Предтеченский при Иване IV, см. прим. 21.

⁷⁸ Об иконе Симеона Столпника, которая находилась над южной иконостасной дверью, см.: А. Лебедев. Указ. соч., стр. 172, 175; Н. Д. Пзевков. Указ. соч., стр. 93, 154.

⁷⁹ В убранстве храмового интерьера часто можно наблюдать расположение сюжетов по принципу их соответствия друг другу. Например, в Архангельском соборе: в северо-западной главе — архангел Михаил, на северной стене — собор архангела Михаила, в иконостасе он всегда с левой, северной стороны; в юго-западной главе и на южной стеле — архангел Гавриил и его собор, в иконостасе икона Гавриила всегда на правой стороне; далее «донаторский портрет» Василия III — в левой стороне, икона Василия Великого в иконостасе Благовещенского собора; Георгий на левом от входа в храм столбе, Дмитрий на правом, как в том же иконостасе.

Здесь уместно обратить внимание на иконостас Софийского придела собора Новодевичьего монастыря, состав которого, несомненно, был обусловлен заказом заточенной в монастырь царевны Софьи. Присутствие в местном ряду фигур патронов царевны определило необычный состав «Деисус-

Если патрональность находит объяснение в почитании «родительских гробов», то не связан ли и сам иконостас Благовещенского] собора с Архангельским собором?

В результате архитектурно-археологических исследований Благовещенского собора, предпринятых в последние годы, знания о его древнейшей истории значительно пополнились⁸⁰.

М. Х. Алешковский и Б. Л. Альтшуллер предложили реконструкцию верхнего яруса древнейшего каменного Благовещенского собора, по которой иконостас мог достигать максимальной ширины 7,8—8 м⁸¹ за счет значительного утоньшения стен храма по отношению к стенам подклета. Но в это пространство с трудом укладываются только семь икон деисусного чина. Предположение авторов о том, что «Деисус» Благовещенского собора первоначально задумывался как семифигурный и лишь после 1416 года приобрел существующий вид⁸², недопустимо, ибо, если можно сомневаться в первоначальной принадлежности чину икон мучеников и тем более столпников, то иконы святителей, без всякого сомнения, написаны главным мастером иконостаса — Феофаном⁸³. В этот размер не укладываются и праздники, даже если не считать иконы XVI века написанными взамен погибших.

В. И. Федоров и Н. С. Шеляпина, не касаясь вопроса о размещении иконостаса, реконструируют храм 1416 года, когда ширина алтарной части достигла 10,65 м⁸⁴. Здесь уже могли разместиться 9 икон благовещенского чина. Но 1416 год не может быть принят как дата написания чина, так как к этому времени Феофан, вероятно, уже умер⁸⁵.

Для какой же церкви был написан этот иконостас? Известно, что Феофан работал еще в двух московских церквях: в 1395 году — в церкви Рождества Богородицы с приделом Лазаря, с Семеном Черным, и в 1399 году — Архангельском соборе, с учениками⁸⁶, имена которых нигде не названы. Церковь Рождества Богородицы слишком мала⁸⁷.

О больших размерах Архангельского собора постройки Ивана Калиты говорят летописцы в сообщении о росписи великокняжескими мастерами этого храма в 1344 году: «Но ни половины церкви не могли того лета подписати, величества ради церкви

са», куда вошли иконы преподобных жен. Косвенно это подтверждает, что при дворе в конце XVII века «Деисус» домашней церкви московских царей мог восприниматься как патрональный.

⁸⁰ В. И. Федоров, Н. С. Шеляпина. Древнейшая история Благовещенского собора Московского кремля. — «СА», 1972, № 4, стр. 232—235. В. И. Федоров. Новые материалы по архитектуре Благовещенского собора Московского Кремля. — «Московский Кремль — древнейшая сокровищница памятников истории и искусства». Тезисы научной конференции. М., 1972, стр. 32-34; он же. Новое о древней топографии и первых каменных постройках Московского Кремля. — «Гос. музей Московского Кремля. Материалы и исследования», вып. 1. М., 1973, стр. 45.

⁸¹ М. Х. Алешковский, Б. Л. Альтшуллер. Благовещенский собор, а не придел Василия Кесарийского. — «СА», 1973, № 2, стр. 97.

⁸² Там же, стр. 98.

⁸³ А. Н. Грабар высказывал мнение о несоответствии стиля феофановских фресок стилю икон Благовещенского собора, приписываемых Феофану (см. А. Н. Грабар. Несколько заметок об искусстве Феофана Грека. — «ТОДРЛ», т. XXII, М.—Л., 1966, стр. 86). Изменения красочных пигментов живописи в результате различных вредных воздействий бывают так велики, что могут быть приняты за стилистические изменения (см. В. М. Ковалева. К вопросу об изменении первоначальной гаммы некоторых памятников монументальной живописи XII—XV столетий. — «Живопись Новгорода и его земель XII—XVII столетий. Тезисы докладов научной конференции». М., 1972, стр. 18-20).

⁸⁴ В. И. Федоров, Н. С. Шеляпина. Указ. соч., стр. 233, рис. 10.

⁸⁵ В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961, стр. 13.

⁸⁶ М. Д. Приселков. Троицкая летопись. Реконструкция текста. М.—Л., 1950, стр. 450-«ПСРЛ», т. 8, стр. 72; т. 25, стр. 229.

⁸⁷ Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси, т. 2. М., 1962, стр. 256 — план. 417

тоя»⁸⁸, в то время как Успенский собор «подписывают» за один сезон. О работах в Архангельском соборе в следующем году ничего не известно. На третий год роспись заканчивают⁸⁹. Более пространное известие Никонской летописи является исключением, она объясняет медленное исполнение работ не только «величием» церкви, но и мелкостью письма, кроме того, только в этой летописи в числе великокняжеских иконников назван «Денисей»⁹⁰.

В результате археологических исследований появились сведения, подтверждающие сообщения летописцев о больших размерах Архангельского собора XIV века., который был больше Успенского и, возможно, немногим меньше алевизовского храма⁹¹.

Благовещенский собор всегда был хранилищем великокняжеских реликвий, здесь находились мощи святых, передававшиеся из поколения в поколение ценности, некоторые из которых в XVI веке стали считаться священными инсигниями, полученными из Византии, и стали атрибутами царского венчания⁹², древние и очень почитаемые иконы, «собранные от прародителей». Назначению храма как великокняжеской сокровищницы, как места, где свято чтятся древние традиции, соответствовала сама его архитектура, архаизирующая по сравнению с импозантным обликом двух других главных святынь Кремля, Архангельского и Успенского соборов⁹³. Поэтому, естественно, древний иконостас Архангельского собора при разборке этого храма в 1503 году мог быть передан в «казну» великого князя при его домашней церкви. В таком случае становится многозначительным совпадение даты окончания строительства Архангельского собора, нового княжеского двора и очень больших работ по украшению Благовещенского собора⁹⁴. Как раз в это время древний и высокоценный иконостас Архангельского собора мог быть установлен в Благовещенском соборе, где великий князь «повеле и иконы все церковные украсить и обложити и серебром и золотом и бисером».

В известии о пожаре 1547 года летописцы называют иконостас Благовещенского собора «деисусом Рублева письма», но Рублев мог быть в числе учеников Феофана в 1399 году, его произведения в середине XVI века уже очень высоко ценились, наравне с греческими, о чем свидетельствует известный ответ Стоглава на вопрос, как следует писать «Троицу»⁹⁵. При таком почитании произведений Рублева достаточно было намек на его участие, чтобы весь иконостас вошел в круг «рублевской легенды»⁹⁶.

Возможна другая дата установки иконостаса 1399 года в Благовещенском соборе: он хранится в «казне» при этом соборе, а после пожара 1547 года, когда «загоряся деисус», занимает место последнего. Но правильнее будет, вслед за И. Э. Гра-

⁸⁸ М. Д. При sel k o в. Указ. соч., стр. 336 (скопировано с примеч. 372 в IV томе «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина); «ПСРЛ», т. 18, стр. 94; с небольшими разночтениями, — «ПСРЛ», т. 7, стр. 209; т. 15, стлб. 55; т. 20, ч. 1, стр. 184; т. 25, стр. 175; т. 28, стр. 71.

⁸⁹ М. Д. При sel k o в. Указ. соч., стр. 367; «ПСРЛ», т. 7, стр. 210; т. 10, стр. 227; т. 15, стлб. 57; т. 18, стр. 95; т. 20, стр. 184; т. 25, стр. 175; т. 28, стр. 71; т. 30, стр. 108.

⁹⁰ «ПСРЛ», т. 10, стр. 216.

⁹¹ В. И. Федоров. Новое о древней топографии и первых каменных постройках Московского Кремля.— «Гос. музеи Московского Кремля. Материалы и исследования», вып. I. М., 1973, стр. 47.

⁹² К. В. Базилевич. Имущество московских князей в XIV—XVI вв.— «Труды ГИМ», вып. 3, М., 1926, стр. 4—20.

⁹³ На такое соотношение указал Г. В. Попов (см. Г. В. Попов. Художественная жизнь Дмитрова в XV—XVI вв. М., 1973, стр. 108, 109).

⁹⁴ «ПСРЛ», т. 6, стр. 53, 247; т. 8, стр. 249; т. 13, стр. 8, 9; т. 20, ч. 1, стр. 380; т. 27, стр. 160; т. 28, стр. 342; «Иоасафовская летопись». М., 1957, стр. 153.

⁹⁵ «Стоглав». Казань, 1862, стр. 165.

⁹⁶ В данной работе не рассматривается вопрос об атрибуции отдельных икон. Но некоторые авторитетные специалисты считают, что атрибуция икон праздничного ряда может быть пересмотрена в сторону выявления большего числа «рук» мастеров.

барем⁹⁷, поверить осведомленности летописца и считать только пророческий ряд целиком замененным после 1547 года.

Очень ценные данные могут быть получены при раскрытии икон столпников: если даже они написаны взамен более древних, их слишком узкие доски (25 и 26 см⁹⁸ при высоте 210 см) указывают на то, что в данном иконостасе они нужны были при монтаже икон в тябла для заполнения щелей между иконами святителей и стенами. Если их живопись можно будет датировать 1508 годом, значит, именно в это время иконостас смонтирован вновь; напротив, датировка серединой XVI века не будет иметь определяющего значения.

Иконостас 1405 года мог погибнуть не раз до 1547 года. Кремль очень часто горел. Из огромного списка пожаров надо исключить те, которые не могли погубить этот иконостас. В ряде случаев описания пожаров очень подробны, ущерб, нанесенный культовым зданиям, отмечен особо, иногда известна топография пожара (например, горит подол), в других случаях можно полагаться на добросовестность летописца, который обстоятельно перечисляет разрушения, причиненные одним только гражданским постройкам. Таковы известия о пожарах 1458¹⁰⁰, 1470¹⁰⁰, 1473¹⁰¹, 1477¹⁰², 1480¹⁰³, апреля 1493¹⁰⁴, июля 1493¹⁰⁶ годов. Сведения о пожарах 1418¹⁰⁶ и 1422¹⁰⁷ годов очень редки и скупы. Сходство выражений, в которых говорится об этих пожарах, позволяет полагать, что под разными годами летописцы поместили сведения об одном и том же, вероятно, малозначительном событии.

Большой пожар 1453 года, когда «выгоре град Москва мало не весь»¹⁰⁸, по некоторым соображениям, не мог сжечь иконостас Благовещенского собора,— летописи, пространно рассказывающие о торжественных проводах иконы «Смоленской Богоматери» в 1456 году¹⁰⁹, ничего не говорят об опасностях, которым подвергалась высокочтимая святыня незадолго до этого события.

Остаются три даты вероятной гибели иконостаса 1405 года. В 1445 году «загоряся град Москва внутри града в нощи и выгорел весь яко не единому деревеси во граде остатися, но и церкви каменные распадашася, и стены градные каменные падоша. . . казны же многи выгореша»¹¹⁰. Благовещенский собор, окруженный со всех сторон жилыми и хозяйственными деревянными постройками, подвергся особенно большой опасности, в отличие, например, от Архангельского, который и в то время стоял «на площади», на краю кремлевского холма.

Несмотря на все стихийные бедствия, каменные кремлевские храмы сохранили много древних икон, поэтому особенное внимание следует уделить сообщениям о бедствиях, происходивших в периоды перестройки собора, когда иконостас находился где-то вне его. Перестройка храма, законченная в 1416 году, была очень основатель-

⁹⁷ Игорь Г р а б а р ь. О древнерусском искусстве. М., 1966, стр. 89.

⁹⁸ Размеры икон в ширину взяты из статьи: Н. А. Маясова. К истории иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля.— «Культура древней Руси». М., 1966, стр. 154.

⁹⁹ «ПСРЛ», т. 26, стр. 217; т. 27, стр. 120; т. 28, стр. 114, 282, 283. Здесь и ниже ссылки не исчерпывают материала, в каждом случае указано несколько характерных известий.

¹⁰⁰ «ПСРЛ», т. 27, стр. 128; т. 28, стр. 121, 290.

¹⁰¹ «ПСРЛ», т. 26, стр. 251, т. 28, стр. 135, 305, 306.

¹⁰² «ПСРЛ», т. 28, стр. 140, 311.

¹⁰³ «ПСРЛ», т. 25, стр. 326; т. 26, стр. 261; т. 27, стр. 354.

¹⁰⁴ «ПСРЛ», т. 27, стр. 293; т. 28, стр. 158.

¹⁰⁵ «ПСРЛ», т. 27, стр. 294; т. 28, стр. 159, 324.

¹⁰⁶ «ПСРЛ», т. 26, стр. 182; «Москва город погоре. . . в полночь загоряся и наутре пополудни преста горети».

¹⁰⁷ «ПСРЛ», т. 28, стр. 96, 261; «от Ховри погоре Москва, а в полдень преста».

¹⁰⁸ «ПСРЛ», с разночтениями в т. 5, стр. 271; т. 6, стр. 180; т. 20, стр. 262; т. 18, стр. 208; т. 25, стр. 273; т. 26, стр. 212; т. 27, стр. 274, 348; т. 28, стр. 112.

¹⁰⁹ «ПСРЛ», т. 25, стр. 273, 274; т. 27, стр. 118; т. 8, стр. 145.

¹¹⁰ «ПСРЛ», в разных вариантах в т. 5, стр. 268; т. 6, стр. 171; т. 12, стр. 65; т. 18, стр. 194, 195; т. 20, стр. 258; т. 26, стр. 198; т. 28, стр. 104, 271.

ной¹¹¹. В 1415 году «погоре град Москва» В 1485 году, после того как было разрушено «первое основание»,— «пожар велик бысть в граде Москве, загоряся от Угрешского двора и изгоре по великого князя двор и по церковь Лазарь святыи, мала часть осталась града, весь изгоре... испепелися множество богатства»¹¹³.

Последняя часть настоящей работы остается гипотезой до окончания археологических исследований алтарной части Архангельского собора. Если первоначальная принадлежность Благовещенского иконостаса древнему Архангельскому собору будет доказана, будет окончательно решен вопрос о патрональности состава его деисусного чина¹¹⁴.

¹¹¹ В. И. Федоров, Н. С. Шляпина. Указ. соч., стр. 233, рис. 10 — реконструкция.

¹¹² «ПСРЛ», т. 26, стр. 179; т. 27, стр. 98, 267, 341; т. 28, стр. 259.

¹¹³ «ПСРЛ», т. 20, стр. 351; т. 27, стр. 327; т. 28, стр. 318.

¹¹⁴ В то время, как настоящая статья находилась в печати, вышли в свет новые работы, посвященные исследуемому вопросу: В. И. Федоров. Благовещенский собор в свете исследований 1960—1972 гг. — СА, 1974, № 2 и Л. В. Бетина. О происхождении иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. — «Реставрация и исследования памятников культуры», вып. 1, М., 1975, стр. 37—34. Однако автор лишен возможности привести данные этих исследований.

У истоков ПОЭТИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА

С. С. АВЕРИНЦЕВ

В

ОДНОМ из самых ранних памятников греческой христианской поэзии, восходящем к II веку¹ мы встречаем слова, к которым стоит присмотреться повнимательнее. Их контекст несложен: неизвестный автор хочет осмыслить и богословски оправдать то дело, которым занимается он сам и будут заниматься его позднейшие византийские коллеги — церковную поэзию. Его главная мысль, сама по себе не заключающая ровно ничего неожиданного, — бога подобает славословить, ему «подобает слава». Но еще до того как это ключевое для византийской литургической эстетики слово «слава» (δόξα) произнесено, оно заранее конкретизируется в двух других словах: αἶνος и ὕμνος («хвала» и «гимн»). Эта чета слов выразительно подана в оправе анафоры, подчеркивающей их полное метрическое, тоническое и грамматическое соответствие (оба — существительные второго склонения и мужского рода, у обоих первый слог долгий и ударный, а второй — краткий и безударный):

Σοὶ πρέπει αἶνος,
Σοὶ πρέπει ὕμνος

(в традиционном славянском переводе, не передающем, к сожалению, ни упомянутых особенностей формы, ни обертонов смысла:

Тебе подобает хвала,
Тебе подобает пение...)

Довольно естественно предположить, что симметрия в положении и облике обоих слов подчеркивает наличествующую между ними смысловую симметрию, будь то симметрия приравненности, противостояния или взаимодополнения. Что это за слова?

Для удобства начнем со второго слова, ибо только оно имеет в греческом языке явную терминологическую окраску. Термин ὕμνος искони служил в греческой ли-

¹ Оно рекомендовано для вечернего богослужения уже в «Апостольских установлениях» (VII, 47). В тексте указанного источника это вечернее песнопение непосредственно примыкает к т. н. «Великому Славословию» (Μεγάλη Δοξολογία); о том и другом образцах раннехристианской поэзии см. ниже, второй раздел статьи.

тературе и теории литературы² фиксированным жанровым обозначением для песни в честь божества. Как говорит Платон, «тот род песни, который являл собою обращенные к богам моления, нарекли гимнами»³. Гимны суть всегда ὕμνοι θεῶν, «гимны в честь богов»⁴, ими «чтут» божество⁵. Когда римляне усваивают греческую номенклатуру жанров, слово *hymnus* появляется в латинском языке; когда с христианством приходит новая волна эллинизации латыни, оно делается более распространенным и употребительным⁶. Но память о его языческой предыстории отнюдь не стирается, и его значение на теоретико-литературном уровне остается прежним. Так, у Августина мы читаем: «Вы знаете, что такое гимн: это пение, восхваляющее бога. Если восхваляешь бога, но не поешь, ты произносишь не гимн; если поешь, но не восхваляешь бога, этого тоже нельзя назвать гимном»⁷. Как очевидно, чисто терминологически «гимн» означает для христианина Августина совершенно то же самое, что и для язычника Платона (с той единственной и само собой разумеющейся разницей, что языческих богов сменяет единый бог). Итак, за словом стоит классическая эллинская традиция, освященная именами гимнотворцев из мифа и истории: Орфея и Мусея, Гомера и Каллимаха.

Слово αἶνος, «похвала», — тоже старинное греческое слово с ионийской диалектной окраской, вошедшее в литературу еще со времен Гомера. Но оно никогда не обозначало некий род сакральной поэзии и вообще никогда не служило жанровым термином (идея «похвального слова» передавалась, как известно, другим словом — ἐγκώμιον). Зато оно точно соответствует по смыслу древнееврейскому *hijl*⁸ — тому самому слову, множественное число от которого служит обозначением ветхозаветного цикла богослужебной лирики, известного под названием Давидовых псалмов (Псалтири)⁹. Характерно, что византийский гимнограф VI века Роман Сладкопевец, о тесной связи которого с семитической традицией нам еще придется говорить, будет весьма часто обозначать в акростихах-заголовках свои гимны словом αἶνος — «хваление»: для него это слово — термин, могущий означать поэтическое произведение, предназначенное для богослужебного обихода⁹. В Новом Завете оно применялось к иудейскому славословию, как известно, весьма ритуализированному¹⁰. Итак, за словом αἶνος стоит ветхозаветная традиция, освященная легендарными именами «псалмопевцев» Давида и Асафа, сынов Кореевых и Эфама Эзрахита.

Сопоставленность и противопоставленность двух слов — αἶνος и ὕμνος — может лишний раз напомнить нам о том положении, в котором находились люди, закладывавшие основы византийской церковной поэзии. Это были люди греческой культуры и библейской веры; в своих жанровых поисках они могли оглядываться в двух

² Ср. раздел, посвященный описанию жанра гимна, у Менандра Ритора (III век н. э.; см. L. Spengel. *Rhetores Graeci*, v. III. Lipsiae, 1856, p. 333).

³ Legg. 700 B.

⁴ Там же, 801 D.

⁵ Eurip. Hipp. 56. Ср. весь раздел, посвященный интересующему нас слову, в словаре: H. G. Liddell, R. Scott. *A Greek-English Lexicon*. 9-th. ed. Oxford, 1958, p. 1849.

⁶ В этом сыграло свою роль то, что христианская литература была куда менее пуритичной, чем языческая. Слова *hymnus* и латинские дериваты от него (*hymnio*, *hymnifico*, *hymnisonus*, *hymnagium*) часто встречаются у Пруденция, Коммодяна и Павлина Ноланского. Могло повлиять и употребление слова в Септуагинте.

⁷ In psalm. 148.

⁸ Традиционное греческое обозначение «Книга псалмов» (ψαλμῶν, ср. Евангелие от Луки, 20, 42) переносит на весь сборник в целом греческий термин ψαλμός «спение под музыку» (от ψάλλω «щиплю», «дергаю», «играю на струнах»), еврейское соответствие которого *mišmā* употребляется в оригинале лишь в надписаниях отдельных песен. Отметим, что Септуагинта однажды называет Псалмы «гимнами Давидовыми» (II Паралипоменон, 7, 6).

⁹ В этих акростихах слово αἶνος употребляется совершенно на тех же правах, что ψαλμός «псалом», ποίημα «стихотворение».

¹⁰ Евангелие от Луки, 18, 43. Вероятно, народ «воздавал хвалу богу» в традиционной форме «беракот» (т. е. «благословений»).

направлениях — на опыт языческой гимнографии греков и на опыт храмовой и синагогальной богослужебной поэзии иудеев. Что это был за опыт?

Интонация языческого эллинского гимна определена господствующим настроением языческого эллинского праздника. Эллин представлял себе божественный план бытия, в виде общины богов, противостоящей полисным общинам людей. Со всей этой общиной в целом и с каждым ее членом в отдельности человеческий полис должен иметь корректные отношения: необходимо уговорить богов помогать людям, способствовать их благоденствию, но при этом не приближаться слишком близко, ибо близость бога смертельно опасна:

...И увидел он глаза и прекрасную шею Киприды,

И ужаснулся душою, и в сторону взор отвращая,

Снова закрылся плащом и лицо несравненное спрятал...

— вот реакция человека, до сознания которого дошло, что рядом с ним — божество¹¹.

Правильно отмеренная дистанция между людьми и богами не должна быть нарушена ни в ту, ни в другую сторону. Дело идет, так сказать, о хороших дипломатических отношениях между полисом богов и полисом людей. Для поддержания этих отношений люди периодически приглашают богов на своего рода званый обед — жертвенное пиршество. Надо, чтобы могущественные партнеры, с которыми возобновляется мирный договор, были в отличном праздничном настроении. Для этого их уговаривают так: для этого же им стараются тактично похвалить приветственным гимном. Гимн входит в церемониал оказывания знаков внимания в расчете на ответное внимание: певец просит бога «услышать», «улыбнуться», «порадоваться» песне, а отнюдь не «умилиться», не раскрыть кому-то прибежище своего «милосердия», — таких слов в лексиконе языческих гимнографов попросту нет и быть не может. Пред очи бога певец представляет не себя самого, не страждущее, мятущееся, взывающее о помощи «я», но свою песнь, объективированное и замкнутое в себе словесное произведение: ἴλαμαι δε σ' αἰδῶ — не «смилуйся надо мной», но «будь благосклонен к песне» (Нумп. Ном. 21,5). О своих нуждах и о нуждах представляемой им общины он говорит возможно более кратко, спокойно, почти отчужденно: этого требует дипломатический такт и чувство собственного достоинства (для параллели можно вспомнить об отвращении греков к восточному обычаю простирается перед божеством ниц¹²). У певца было тем больше оснований держать себя с достоинством, что он в соответствии с общеэллинскими архаическими представлениями смотрел на себя самого как на раздаятеля славы, без которого никакая слава не может обрести своего осуществления (это представление в высшей степени характерно и для такого благочестивого — на языческий лад благочестивого — поэта, как Пиндар); он полагал, что в силах оказать очень большую услугу тому, кого воспевает, хотя бы то было божество.

Но как воспеть языческое божество? Богов и богинь много; воспевая одного из сочленов олимпийской семьи, необходимо возможно более членораздельно окликнуть его по имени, перебрать его эпитеты, словесно представить его облик, чтобы выделить его среди всех остальных. Иногда весь гимн состоит из такого окличания; античная теория определяет этот род гимна как ἕμνος κλητικός, «призывательный гимн». Однако окличание может иметь два различных облика. Он может обернуться динамическим понуждением явиться, прийти, обращенным к богу заклятием, взыванием. Именно такой характер имеют наиболее архаические гимнические тексты, отражающие «варварскую» подоснову эллинской религиозности. Сюда относится, например, гимн Зевсу Критскому, дошедший в надписи из Палекастро и восходя-

¹¹ Нумп. Ном. 4, 181—183; пер. В. В. Вересаева.

¹² Ср. Diog. Laert., VI, 2, 37—38.

ций в своем образном аспекте к традициям минойской эпохи. Вот несколько строк из него:

Ио!

Прыгни нам в винные чаши,
и прыгни на наши плодовые поля,
и в урожайноносные ульи¹³.

Однако дипломатической холодности, характеризовавшей все чуждые специально оргиастической сфере стороны эллинского благочестия, такой тон был противопоставлен. Эллину надо, чтобы бог приблизился, но не слишком близко, чтобы он присутствовал, но не слишком ощутимо. Поэтому для классической Греции гораздо типичнее второй вид «призывательного гимна»: окликание не как выкликание и призывание, не как заклятие, но как именование и описание. Божество приглашается к присутствию только кратким и суховатым «приди» или «услышь» (ἐλθέ, κλύθι), оно приветствуется столь же ланидарным «радуйся» (χαίρε), — а затем следует составляющее гимн как таковой нанизывание имен, эпитетов и титулов, которое позволяет божеству с полной несомненностью опознать себя в воспеваемом лице и одновременно ему льстит. Такая структура встречается уже в сборнике Гомеровых гимнов (таковы короткие гимны 21, 22, 24 и др.), но в совершенно чистом виде она характеризует такое позднее порождение эллинского язычества, как орфические гимны; здесь мы можем наблюдать логический предел, к которому искони стремилась определенная жанровая разновидность гимнографии греков¹⁴.

Вот характерный пассаж одного из орфических гимнов:

Зевс, Кронийон, Скиптродержец, Сходящий, Грозносердечный,
О Всеродитель, Начало всему и всему Окончанье,
Всевозраститель, Чиститель, земли Сотрясатель великий,
Молниевержец Громовник, Перун, о, Зевс Насадитель,
Внемли мне, Пестрообразный!..¹⁵

Нанизываемые эпитеты могут также соединяться с именем воспеваемого божества, как предикаты с субъектом, по типу «ты еси то-то и то-то», или «он есть то-то и то-то». Подобный тип славословия стилизован в одном из латинских отражений греческой языческой поэзии — в позднеантичной «Хвала Солнцу»:

Солнце — Либер, Солнце — Церера, Солнце — Юпитер...
Солнце — лето, осень, зима и весенняя сладость,
Солнце — час и день и месяц и год и столетье...¹⁶

Вариант этого же типа — условное недоумение, риторический вопрос: «как тебя славить?» «называть ли тебя таким именем, или другим?»

О глубокая Адрия! Как я начну
Воспевать тебя, море седое?—

вопрошает Месомед божественное олицетворение Адриатики¹⁷. Но «призывательный гимн» имел и другие возможности. Вместо нанизывания эпитетов божества можно было набросать его облик, в котором оно узнало бы себя, иначе говоря, дать как бы словесное изваяние, словесный «кумир» божества. Так воспевают Гомеры гимны

¹³ См. А. Ф. Лосев. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957, стр. 109; пер. А. Ф. Лосева.

¹⁴ Именно это делает орфические гимны, несмотря на их позднее происхождение (эллинистическая или римская эпоха), в определенном смысле репрезентативными для более ранних веков; см. Н. И. Новосадский. Орфические гимны. Варшава, 1900, стр. 222—226.

¹⁵ Ogrh. 15 (в выполненном автором статьи переводе использован перевод В. О. Нилендера).

¹⁶ Пер. М. Л. Гаспарова («Памятники поздней античной поэзии и прозы II—V века». М., 1964, стр. 160).

¹⁷ Пер. М. Е. Грабарь-Пассек (там же, стр. 33).

Свет с высоты посылает бессмертным богам он и людям,
 На колесницу взойдя. Из-под шлема горят золотого
 Страшные очи его, и блестящими сам он лучами
 Светится весь, от висков же бессмертной главы ниспадают
 Волосы яркоблестящие, лик обрамляя прекрасный,
 Светом пронзающий день, и под ветром сверкают и вьются
 Складки прекрасных и тонких одежд на божественном теле...

О длиннокрылой, прекрасной Луне расскажите мне, музы,
 Сладкоречивые, в небы искуские дочери Зевса!
 Новорожденное льется сиянье на темную землю
 От головы ее вечной, и все красотой великой
 Блещет в сиянии том. Озаряется воздух бессветный
 Светом венца золотого, и небо светлеет, едва лишь
 Из глубины Океана, омывши прекрасную кожу,
 Тело облекши блестящей одеждою, издали зримой,
 И светозарных запрягши коней — крепкошеих, гривастых,—
 По небу быстро погонит вперед их Селена-богиня...¹⁸

Перед нами характерно эллинские гимны-картинки¹⁹, гимны-изваяния, в которых культовая поэзия откровенно соревнуется с культовой пластикой, решая задачу последней: поставить перед глазами созерцателя зримый, наглядный, выпуклый заставший образ («эйдос») божества. Само божество выступает здесь не как «ты», а как «оно», не как адресат излияний, а как предмет отрешенного созерцания (чего стоит хотя бы то, что автор гимна к Селене зовет не Селену, а муз, «искусных дочерей Зевса», ставит муз и вдохновенное ими искусство между собой и Селеной, устраняя непосредственность молитвенного окликанья!). Описательные пассажи весьма типичны для греческой гимнографии. Но описание божества — не единственный способ объективировать обращение к нему в гимне. Поскольку языческие боги образуют общину, подобную родовой, поскольку о зачатии и рождении каждого из них существует обстоятельный мифический рассказ, их можно окликать, напоминая об их родителях и об их родине: так ὕμνος κλητικὸς («призывательный гимн») незаметно переходит в ὕμνος γενεαλογικὸς («гимн-родословие»), а описание переходит в повествование, в эпос. Таковы Гомеровы гимны 21 (эпиллий о рождении Афродиты), 16 (краткое величание Асклепия с упоминанием матери и деда), 19 (эпиллий о рождении Пана), 28 (рождение Афины из головы Зевса) и т. п. Но миф о языческом божестве двусоставен: он включает генеалогию и «деяния». «Деяния» — это все то, что бог сделал, а также, в сущности, и все то, что с ним сделалось (в собственном смысле слова πάθη — «страсти» бога). Все это в равной степени божественно (хотя бы дело шло, как в Гомеровом гимне 4, о малопочтенных любовных приключениях), а потому напоминание об этом должно льстить божеству. Гимн, являющийся собой эпос о деяниях и страданиях божества, о перипетиях его божественной биографии, есть по античной номенклатуре жанров ὕμνος μυθικὸς, т. е. «гимн мифический», «гимн-сказанье». Здесь эпическое начало и подавно преобладает над молитвенно-лирическим, изобразительность — над проникновенностью, пластичность — над непосредственностью. Как раз этот тип гимна, отлично подходящий к ритму гексаметра, — самый «эллинский», самый «классический». Таковы наиболее прославленные и совершенные, наиболее достойные имени Гомера из так называемых Гомеровых гимнов: поэмы о рождении Аполлона (1) и завоевании им Дельфы (2), о любов-

¹⁸ Пер. В. В. Вересаева.

¹⁹ Напомним, что слово «картинка» (εἰδύλλιον) стало в Греции общепринятым обозначением одного из поэтических жанров («идиллии»).

ной встрече Афродиты и Анхиса (4) и о скитаниях Деметры (5), бурлескная поэма о воровских подвигах дитяти Гермеса (3), маленький эпос о расправе Диониса над пиратами (7). Во всех них певец не собеседует с богом, но рассказывает о боге третьим лицам — участникам праздника. Эта внутренняя ситуация классического эллинского гимнографа сознательно обнажена в поздней стилизации гимна — в поэме Каллимаха «На омовение Паллады» (III век до н. э.). Вот кумир Афины отправляется к реке для омовения, молящиеся должны его поджидать, — певец, провозжая взглядом свою богиню, говорит ей:

Так счастливо же в путь, госпожа! А *или* я покуда
Слово скажу; не мое слово, но старых людей.
Дети, в некое время Афина фиванскую нимфу
Давно любила, ее всем остальным предпочтя...²⁰

и за этим следует главная часть поэмы, т. е. эпос об ослеплении Тиресия. Чтобы спеть свой «гимн мифический», певец должен как бы повернуться от божества к тем, кому он о божестве повествует, — и это мгновенное движение совершенно точно схвачено Каллимахом.

Итак, если не говорить об архаическом типе гимна-призыва, гимна-выкликаания, то мы можем выделить в языческой гимнографии греков следующие три основных типа:

Перечисление имен и эпитетов божества, вводимое такими словами, как «радуйся», «гряди» или «внемли»; *описание облика божества*, данное как литературный аналог культовой пластики, как словесный «кумир»; *повествование о событиях мифологической «биографии» божества*.

Все три типа часто выступают в смешанном виде. Наряду с ними можно отметить философский гимн, гимн-теологумены: сюда относится, например, гимн Зевсу Клеанфа (IV—III века до н. э.). Поэзия, излагавшая богословские доктрины философов, тяготела к умозрительному монотеизму; одно из ее порождений — слово-слово Зевсу, открывающее «Феномены» Арата (IV—III века до н. э.), одобрительно цитируется в знаменитой речи апостола Павла перед членами афинского Ареопага (Деяния апостолов, 17,28). Действительно, серьезный и благоговейный тон философских гимнов приближается к эмоциональному тону христианской литературы. Но эти гимны порывали с традицией народной религии и стояли, по сути дела, вне пределов настоящей языческой гимнографии, представленной упомянутыми тремя типами. Последние, как мы видели, отмечены холодной объективированностью авторской позиции, что вполне понятно: языческое благочестие в том и состоит, чтобы истово и по порядку воздавать каждому из богов то, что ему причитается, с оглядкой на права остальных богов и ни в коем случае не нарушая меру. Уже из самой множественности спорящих между собой божеств вытекает невозможность испытывать по отношению к каждому из них в отдельности чувства безграничного умиления и безоговорочной преданности.

Вот что находил принявший крещение грек в сокровищнице античной языческой гимнографии эллинов. Но когда он раскрывал греческий перевод Библии (Септуагинту) и специально «Книгу хвалений» — Давидовы псалмы, он сталкивался с совершенно иной традицией религиозной лирики. Интонации последней определены общими мировоззренческими предпосылками библейской веры. Здесь все иное, чем в Гомеровых гимнах²¹.

²⁰ In lavacr. Pall. 55—58.

²¹ Разумеется, наша характеристика поэтики псалмов (как и предшествующий раздел о поэтике языческих гимнов) условна постольку, поскольку описывает ее вне ее исторического становления, как готовый и непротиворечивый результат. Конечно, эта поэтика за века ее существования включала в себя весьма различные возможности и тенденции. Но для нас важен именно тот готовый итог, который вошел в сокровищницу культуры христианского Средиземноморья.

Языческие боги многочисленны, но бог Ветхого завета один, и как раз поэтому преданность, которую он требует от человека, должна быть безусловной.

Боги Греции, как они были освоены классической эллинской культурой, — это пластические образы, «эйдосы», предложенные человеческому созерцанию, и форма их существования есть «эцифания», явленность, зримое самообнаружение; но бог Ветхого Завета по самой своей сути обозначается как бог незримый. С ним можно вступить в разговор, встретиться с ним в любви или в споре, но его нельзя рассматривать и подсматривать, а значит воображать и изображать: «Твердо держите в душах ваших, что вы не видели никакого образа в тот день, когда говорил к вам Яхве на Хориве из среды огня, дабы вы не развратились и не сделали себе изваяний» (Второзаконие, 4, 15—16). Изваяния строго запрещены («не сотвори себе кумира»), и этот запрет естественным образом не оставляет места также и для описаний, для словесных изваяний, словесных кумиров, которые являли собой в греческой гимназии соответствие изваяний из камня, металла и слоновой кости.

Итак, незримого Яхве *описать* нельзя; но о нем нельзя и *рассказывать* так, как греки рассказывали о своих божествах, каждое из которых имело пестро расцветленную народной фантазией историю своего происхождения, своих деяний и подвигов, своего брака. У Яхве ничего подобного нет и быть не может. О нем нечего рассказать, кроме того, что он сотворил мироздание и человека, а затем вступил с ними в бесконечные перипетии взаимоотношений и конфликтов. Рядом с ним нет ему подобных, нет родителей, супруги, брата, соперника; тот, кто ему противопоставлен, кто может быть его другом или врагом — это сам человек.

Но, может быть, Яхве можно славить, перечисляя его имена и эпитеты, богословствуя о его сущности? Конечно, у него есть древние и таинственные имена, не вполне ясные в своем значении, властно воздействовавшие на фантазию иудея: «Эль Шаддай», «Эль Рой», «Эльон» и другие (впрочем, в переводе Септуагинты они были переданы эпитетами вроде «Вседержитель», «Всемогущий», «Всевышний» и т. п.). В псалмах встречаются отдельные стихи, состоящие из нанизывания эпитетов: «Щедр и многомилостив Яхве, долготерпелив и многомилостив» (пс. 102, ст. 8)²²; важно, однако, что эпитеты эти в большинстве своем (как и приведенные только что) характеризуют не бытие Яхве в самом себе, но его поведение по отношению к человеку. Всякое теоретизирующее богословствование и философствование в греческом стиле чуждо Библии: предмет ветхозаветной мысли — не бытие, а жизнь²³, не сущность, а существование, и оперирует она не категориями, а нерасчлененными символами человеческого самоощущения в мире. Библейский автор не скажет: «Бог обладает атрибутами милосердия и справедливости», но: «Бог вступился за нас, когда мы были угнетены, вывел нас из Египта» и т. п. (ср. знаменитое исповедание веры во Второзаконии (26, 5—10), выдержанное исключительно в понятиях конкретной истории: «Отец мой был странствующий Арамеянин, и пошел в Египет... и возопили мы к Яхве, богу отцов наших, и услышал Яхве вопль наш»). Сам по себе Яхве непостижим, он «благоволит обитать во тьме», и единственный способ высказать о нем нечто в слове — «взывать», «вопить» к нему «из глубины», из провалов своего бедственного бытия или из бездны своей потрясенной души: (пс. 129, ст. 1—2). Преобладающая интонация Давидовых псалмов есть интонация вопля. Один из этих псалмов (101) имеет специальный подзаголовок: «Молитва страждущего, когда он уны-

²² Здесь и ниже мы даем порядковые номера псалмов по Септуагинте.

²³ Абсолют философской религии Платона называется «существенно-сущее» (τὸ ὄντως ὄν); абсолют библейской веры Ветхого завета называется «Бог живой» (ἰή). Переводчики Септуагинты на радость всем философствующим богословам христианского средневековья передали знаменитое само-описание библейского Яхве (Исход, гл. 3, 14) в терминах греческого онтологизма: Εἰπὲν εἰς τὸ ὄν («Аз есмь сущий»). Но древнееврейский глагол hjh, употребленный в этом месте, означает не «быть» («пробыть»), но «действенно присутствовать»; он характеризует не сущность, а существование (ср. С. Н. R a t s c h o w. Werden und Wirken. Eine Untersuchung des Wortes jahah als Beitrag zur Wirklichkeitserfassung des Alten Testaments. Berlin, 1941). И здесь дело идет о жизни, а не о бытии.

вает и изливает пред Яхве печаль свою»; но подзаголовок этот прекрасно подошел бы и к другим стихотворениям ветхозаветного сборника — например, к псалму 21 или к потрясающему псалму 87.

Дело идет уже не о частной катастрофе в неизменяемом ритме бытия, которым утешались греки, — вся жизнь человека среди людей и народа среди народов рисуется как непрекращающаяся катастрофа. Уже физический космос, данный в псалмах, в отличие от античного космоса, столь размеренно-законообразного, непостижим для мысли и пугает своей иррегулярной динамикой: земля там непременно «колеблется» (пс. 45, ст. 3—4), холмы «скачут, как агнцы» (пс. 113, ст. 4 и 6), горы «тают, как воск» (пс. 96, ст. 5), море «убегает» (пс. 113), Иордан «течет вспять» (там же), небеса «приклоняются к земле» (пс. 143, ст. 5), и над всем господствуют образы вихря, мрака и пламени, в которых является сам Яхве:

Потряслась и всколебалась земля,
дрогнули и подвинулись основания гор,
ибо разгневался бог;
поднялся дым от гнева его
и из уст его огонь поядающий,
горячие угли сыпались от него;
наклонил он небеса, и сошел,
и мрак под ногами его;
и воссел на херувимов и полетел,
и понесся на крылах ветра;
и мрак сделал покровом своим,
сению вокруг себя мрак вод,
облаков воздушных;
от блистания пред ним бежали облака его,
град и угли огненные!

(Пс. 17, ст. 8—13).

Мир представлен в состоянии катастрофы и чуда, выводящих вещи из тождества себе; вместо ясного света, выявляющего очертания, господствует тьма, скрывающая очертания, и огонь, в котором каждая вещь должна исчезнуть или расплавиться. Свет, через который все познается, — сквозной символ греческого мироощущения; огонь, в котором все обновляется, — сквозной символ библейского мироощущения.

Однако все бедствия служат лишь фоном для несокрушимой надежды на спасение: в критический момент обращенный к Яхве «из глубины» вопль будет услышан, и предельно бедственное состояние, казалось бы, не оставлявшее никакой возможности спасения, окажется перекрыто грандиозностью непостижимого и окончательного финала (ср. построение псалма 21). Для этого нужно лишь, чтобы Яхве вышел из той бесконечной дали, где он таится от человека. Как это непохоже на греков! Здесь дело идет уже не о дипломатической дистанции между божеством и человеком, — удаленность бога воспринимается как предельное зло, и его насущно, слезно, настоятельно призывают:

Почто, Яхве, стоишь далеко,
Скрываешься в дни скорби?..

(Пс. 10, ст. 1).

Этот пафос можно было бы объяснить так называемой «трансцендентностью» библейского единого бога в противоположность к «посюсторонности» языческих божеств, якобы более близких к человеку. На деле ни один из богов Греции никогда не был близок к человеку такой непосредственной, безусловной, такой последней бли-

зостью, как бог псалмопевцев. Все преграды, отделяющие человеческое Я от того, что ему внеположно, перед этой близостью обращаются в ничто.

Яхве!
Ты испытал меня и знаешь...
Еще нет слова на языке моем,—
Ты, Яхве, уже знаешь его совершенно.
Сзади и спереди ты обьсмлешь меня,
и полагаешь на мне руку твою.
Дивно для меня ведение твое,
высоко, не могу постигнуть его!
Куда пойду от духа твоего,
и от лица твоего куда убегу?
Взойду ли на небо — ты там;
сойду ли в преисподнюю — и там ты.
Возьму ли крылья зари и переселюсь на край моря,—
и там рука твоя поведет меня,
и удержит меня десница твоя.
Скажу ли: может быть тьма сокроет меня,
и свет вокруг меня станет ночью,—
но и тьма не затмит от тебя,
и ночь светла, как день...

(Пс. 138, ст. 1 и 4—12).

Итак, Яхве бесконечно далек, но ближе близкого. Приближение к библейскому богу само включает в себя ужас богооставленности, как свою необходимую психологическую предпосылку. Приближаясь же к своему Яхве, псалмопевцы переживают такие бурные и парадоксальные чувства безграничного страха и бесконечного доверия, трепета и ликования, которые должны были бы показаться эллину варварскими и непристойными. В конце концов ужас катастрофы и веселье праздника становятся совсем неразличимыми:

Пусть шумят, вздымаются воды их,
Трясутся горы от волнения их;
речные потоки веселят град божий,
святое жилище всевышнего!

(Пс. 45, ст. 4—5).

Но среди этих экстазов тоски, беды, надежды и восторга явственно слышится еще одна нота, не известная греческой гимнографии (кроме, может быть, философских гимнов). Речь идет об интонации *проповеди*, связанной с библейской идеей *веры*. Греческое язычество не знает этой идеи: оно требует от человека почтения к богам, а отнюдь не «веры» в том особом смысле, который предполагается словами ветхозаветного пророка Аввакума (Хаббакука): «Праведный верою жив будет» (2,4). Соответственно там не может идти речь о возвещении этой веры перед всеми людьми, возвещении, которое берут на себя псалмопевцы:

Научу беззаконных путям твоим,
и нечестивые к тебе обратятся...

(Пс. 50, ст. 15).

Неужели не вразумятся делающие беззаконие,
снедающие народ мой, как хлеб,
и не призывающие бога?..

(Пс. 52, ст. 5).

Такова религиозная поэзия, которую христиане первых веков и на греческом Востоке, и на латинском Западе противопоставляли поэзии языческих авторов: «Давид,— замечает Иероним,—это наш Пиндар, наш Симонид, наш Алкей, наш Гораций, наш Катулл...» Мы увидим, что для византийской церковной поэзии псалмы послужат как бы камертоном, по которому она будет настраивать свое звучание.

Греческие гимны и иудейские псалмы — два важнейших ориентира, определивших становление грекоязычной христианской гимнографии, перед которой стояла задача: выразить содержание той веры, в которой, говоря словами одного из Павловых посланий, «нет ни эллина, ни иудея».

Самые древние христианские песнопения, которыми мы располагаем, всецело примыкают к традиции Давидовых псалмов, как эта традиция была донесена греческим переводом Библии (между прочим, поставившим на место древнееврейской метрики вполне прозаический ритм): мы встречаем их в каноне Нового завета. Это песнь Богородицы («Величит душа моя господа...»), песнь Захарии («Благословен господь бог Израилев...») и песнь Симеона («Ныне отпускаеши...») из Евангелия от Луки, «новая песнь» двадцати четырех старцев и «песнь агнца» из Апокалипсиса (гл. 5, стр. 9—10; гл. 15, ст. 3—4) и, наконец, отрывок славословия, внедренный в текст I послания апостола Павла к Тимофею (гл. 3, стр. 16). Все эти тексты по своей жанровой форме совершенно аналогичны таким ветхозаветным текстам, как песнь перехода через Чермное море (Исход, гл. 15), молитва Анны (I Книга Царств, гл. 2), молитва трех отроков из Книги Даниила, апокрифическая молитва Манассии, отсутствующая в еврейском подлиннике Библии, но вошедшая в Септуагинту, и т. п.²⁴ В частности, песнь Богородицы из третьего Евангелия, оказавшая столь огромное воздействие на византийскую литургическую поэзию, пребывает всецело в кругу характерно библейских представлений о парадоксе спасения, славя торжество слабых и обличая немощь сильных; не приходится удивляться, что она полна вынятными для чуткого читателя ветхозаветными оборотами и хранит верность своему главному образцу — молитве Анны. Вот несколько строк из этого образца:

Возрадовалось сердце мое в госпде, | вознесся рог мой в бже моем... | Лук сильных преломляется, | а немощные препоясываются силою; | сыпье работают из хлеба, | а голодные отдыхают.

Мы видим, насколько изменилось содержание, насколько оно утоньшилось и одухотворилось, но мы видим также, что интонации речи, определяющие структуру прозаических каденций, остались прежними. То же самое можно сказать и об одном из самых ранних литургических текстов древней церкви — о Великом Славословии: и здесь постоянным интонационным «камертоном» служат явные или скрытые цитаты из ветхозаветных текстов, особенно частые во второй половине композиции. Здесь раннехристианская гимнография выступает как органическое продолжение ветхозаветной²⁵. Однако эта строгая ориентированность на библейские образцы, почти

²⁴ Уже в относящейся к V веку рукописи Септуагинты (так называемый Codex Alexandrinus) к Псалтири приложен список «Песней» (ψαλμοί) как ветхозаветных, так и новозаветных; молитва Манассии занимает в нем двенадцатое порядковое место. Поскольку Септуагинта, как известно, дошла лишь в христианском рукописном предании, нет возможности выяснить, была ли эта антология библейских песнопений составлена в иудейской среде и лишь пополнена вмешательством христианских редакторов, или она была обязана своим рождением литургическим нуждам молодой церкви, как полагал еще В. Крист (W. Christ, M. Paraniikas. Anthologia Graeca carminum christianorum. Lipsiae, 1871, proleg. p. XX).

²⁵ Ср. замечание современного исследователя: «Влияние иудейской литургии на раннюю церковь и ее формы богопочитания нигде не выступает так отчетливо, как в молитвах, сохранившихся в раннехристианской литературе и в самых ранних формах христианской литургии. При чтении

не оставляющая места для новых образов превращающая текст в подобие центоны, отсутствует в другом памятнике предвизантийской церковной поэзии — в небольшом по размерам «гимне на возжение светильников»²⁶, который начинается словами Φῶς ἱλαρόν (в традиционном церковном переводе: «Свете тихий святых славы»). Этот гимн тоже вошел в VII книгу «Апостольских установлений»; церковная традиция приписывает его мученику Афиногену, современная наука склонна датировать его II веком. В основе его лежит поэтическое уподобление божественного Логоса, ради людей смягчившего свое непереносимое для глаза сияние и представшего в смиренном человеческом облике — «свету вечернему»; уподобление это отнюдь не разъясняется в гимне, как рассудочная аллегория, но в почти прикровенном виде внушается слушателю, как знаменательный символ. Ритм гимна приближается к стиховому и притом на новой, дотеле неизвестной основе: поэт отказывается от безраздельно господствовавшей в античности, но переставшей говорить что-либо уху квантитативной системы метрики и нащупывает пути к тоническому стихосложению.

Это почти все, что сохранилось от ортодоксальной церковной поэзии начальных времен христианства. Удивляться этому, как то делали некоторые исследователи прошлого столетия²⁷, не приходится: пафос романтического преклонения перед древностями церкви, перед подлинными памятниками «апостольских времен» — времен «первой любви», как выражался в конце XVII столетия пиетист Готфрид Арнольд²⁸, — совершенно чужд византийской душе. Средневековый человек не знал настроения, выразившегося в кличе Ренессанса и Реформации — «ad fontes!» («к источникам!»): у него было чувство временной дистанции между собой и «источниками»; он верил, что святое для него «предание» непосредственно дано в обступающем его укладе церковной жизни, а потому с большой беззаботностью относился к невозполнимой утрате ставших музейными памятников этого «предания». Нам предстоит увидеть, как в определенную эпоху из церковного обихода почти полностью выпали шедевры византийской церковной поэзии — кондаки Романа Сладкопевца; легко предположить, что совершенно таким же образом несколькими веками раньше оказались утрачены песнопения начальной поры христианства. Их вытеснили гимны, отвечавшие изменившемуся вкусу и, главное, связанные с актуальными догматическими спорами. Быть может, сыграла некоторую роль и слишком тесная связь древнейших литургических текстов с ветхозаветной и синагогальной традицией.

Отход от этой традиции впервые с наибольшей смелостью совершился, надо полагать, вне ортодоксии: в кругах гностиков. Здесь отвага в игре с темными, за-

дохристианских форм молитвы в иудейской литургии и молитв ранней церкви невозможно не ощутить сходство в настроении и не осознать, что те и другие восходят к одному образу. Даже когда мы ощущаем, как бывает нередко, различия в позднейших формах, жанр распознается безошибочно» (W. O e s t e r l e y. The Jewish backgrounds of the Christian Liturgy. London, 1925, p. 125; E. W e r n e r. The Sacred Bridge; The interdependence of Liturgy and music in Synagogue and Church. London—New York, 1958, p. 3).

²⁶ Сама тема славословия на возжение светильников, весьма характерная для раннехристианской поэзии (ей посвящено, в частности, одно из лучших стихотворений латинского поэта IV—V веков Пруденция), связана с иудейскими обрядами. Торжественное благословение светильника, особенно в канун субботы или иного праздника, — одно из основных вечерних священнодействий благочестивой иудейской семьи (ср., например, Талмуд, Мишна и Тосефта, рус. пер. Н. Пеферковича, т. 1. СПб., 1902, стр. 30), и оно было всецело усвоено христианами первых веков; Григорий Нисский (ум. в 394 году) рассказывает, как его сестра Макрина в момент агонии еще успела заметить зажженный светильник, прочитала «светильничное благодарение» и с тем умерла (см. PG, t. 46, col. 985).

²⁷ Ср. W. C h r i s t, M. P a r a n i k a s. Op. cit. «Было бы до крайности удивительно, если бы от этих святых песнопений, как бы освященных уже самой их древностью, ничего не осталось для потомства». Этого аргумента с полным основанием не принимает: J. S a j d a k. De Gregorio Nazianzeno poetarum Christianorum fonte. Cracoviae, 1917, p. 6—7.

²⁸ Один из капитальных трудов этого замечательного для своего времени историка имеет заглавие: «Первая любовь, или Правдивое изображение первых христиан в их живой вере и святой жизни» (Аллюзия на «Апокалипсис», гл. 2, ст. 4).

гадочными, многосмысленными символами заходит чрезвычайно далеко. Стоит остановиться на гностическом славословии, вложенном в уста Иисуса на тайной вечере (как некоторое соответствие «первосвященнической молитве» из Евангелия от Иоанна) и дошедшем в тексте апокрифических «Деяний апостола Иоанна» (III век); по-видимому, оно было как-то связано с евхаристической практикой гностиков. Поскольку оно совсем неизвестно русскому читателю, целесообразно дать перевод этого гимна вместе с краткой преамбулой, дающей ситуацию сакрального танца в стиле языческой мистерии.

«...Он собрал нас всех вместе и сказал: «Покуда я не предан в руки их, споём песнопение отцу, и так пойдем навстречу тому, что нас ждет». Потом он велел нам стать в хоровод и держаться за руки. Сам же, стоя в середине, сказал: «Отвечайте мне: Аминь!» Затем он начал воспевать песнь, глаголя:

«Слава тебе, отче!» *Мы же, вращаясь по кругу, отвечали ему «Аминь!»* «Слава тебе, дух! Слава тебе, святой!» *«Аминь!»* «Мы хвалим тебя, отче, мы благодарим тебя, свете, в котором тьма не обитает!» *«Аминь!»* «При благодарении же нашем глаголю: «Спаситесь жажду, и спасти жажду». *«Аминь!»* «Искушен быть жажду, и искупить жажду». *«Аминь!»* «Уязвиться жажду, и уязвить жажду». *«Аминь!»* «Рожден быть жажду, и родить жажду». *«Аминь!»* «Вкушать жажду, и предаться во снедь жажду». *«Аминь!»* «Внимать хочу, и услышан быть жажду». *«Аминь!»* «Умом мыслим быть жажду, всецело ум будучи». *«Аминь!»* «Омыться жажду и омы-вать жажду». *«Аминь!»* «Благодать пляшет и поет; играть на флейте жажду, Пляшите и пойте все вы!» *«Аминь!»* «Скорбеть жажду; рыдайте все вы!» *«Аминь!»* «Единая Отдоода нам подпе-вает». *«Аминь!»* «Двунадесятый сонм пляшет и поет в выпниих». *«Аминь!»* «Целокупности должно плясать и петь». *«Аминь!»* «Кто не пляшет, не разумеет совершающегося». *«Аминь!»* «Бежать жажду и остаться жажду». *«Аминь!»* «Украшать жажду и украшен быть жажду». *«Аминь!»* «Воссоединиться жажду, и воссоединить жажду». *«Аминь!»* «Дома не имею, и дома имею». *«Аминь!»* «Храма не имею, и храмы имею». *«Аминь!»* «Светильник я для тебя, о взирающий на меня». *«Аминь!»* «Зерцало я для тебя, о мыслящий меня». *«Аминь!»* «Дверь я для тебя, о стучащийся в меня». *«Аминь!»* «Пусть я для тебя, о путник». *«Аминь!»*

Атмосфера, которую живописует этот гимн, — атмосфера мистериального кругового танца. Иисус, стоящий в центре хоровода, сравнивает свою речь с музыкой флейты — дионисийского оргнастического инструмента. Конечно, сам по себе образ священного хоровода был мистической аллегорией, достаточно распространенной и в ортодоксальной церковной литературе той эпохи. В качестве примера могут быть приведены слова Климента Александрийского (ум. ок. 215), рисующие христианское благоговение как новую музыку:

«Те, кто отреклись и освободились от Геликона и Киферона, пусть оставляют их и переселяются на гору Сион: ведь с нее сойдет ном»²⁹; и «из Иерусалима — слово господне» (Исаия, 2); «Слово небесное, непобедимый в состязании певец, венчаемый победным венком в том театре, имя которому — мироздание. Это мой Эвном поет, не Терпандров, и не Капионов, не фригийский, не дорийский и не лидийский ном, но вечный напев новой гармонии, божий ном»³⁰.

Все это так. Не следует, однако, забывать, что попытки ввести в церковный обиход античную «триединую хорею» (выражение филолога Ф. Ф. Зелинского, который обозначал таким образом нераздельность слова, музыки и танца) производились в эти века вполне реально: еще Иоанну Златоусту (ум. в 407 году) приходилось уко-

²⁹ Игра слов: греческое слово νόμος означает одновременно «закон» (в данном случае ветхо-заветный), и «ном» (музыкальный «лад»). Идея отождествить нравственный порядок заповедей с эстетической упорядоченностью музыкального лада приходила христианским авторам патристической эпохи чрезвычайно часто (ср. тексты, приводимые в издании «Музыкальная эстетика западно-европейского средневековья и возрождения». М., 1966, стр. 96—115).

³⁰ Protrept. 1, 2.

рять прихожан, переносивших в церковь «действия мимов и танцоров, непристойным образом вытягивая руки, притопывая ногами и выворачиваясь всем телом»³¹. Играл свою роль и пример синагогального пения, во время которого широко применялась так называемая «хириномия» — интенсивная жестикуляция, иллюстрирующая движение мелодии³². Если бы эти тенденции победили, византийской церковной поэзии пришлось бы развиваться внутри совершенно иного эстетического комплекса, больше напоминающего античное театральное действо, нежели православное богослужение; надо думать, интонации гимнов стали бы от этого отрывистыми и экзотическими, как мы и видим в приводимом нами тексте из «Деяний апостола Иоанна»³³. Однако этого не произошло. Христианский аскетизм из с его глубочайшим недоверием к оргиастическому телесному экстазу, к безотчетным импульсам и позывам крови («кровяному развению», как будут говорить православные мистики) не мог потерпеть храмового танца. Идея этого танца осталась, но в «снятом», преображенном, спиритуализированном виде, лишь как намек и символ, не как физическая реальность; например, в чин крещения и в чин венчания греческой церкви входит шествие по кругу вокруг купели и соответственно вокруг аналоя, что представляет отвлеченный знак кругового хоровода³⁴. Подобным же образом в знаменитом пасхальном каноне Иоанна Дамаскина (ум. ок. 750 года) будет говориться о пляске «богоотца Давида» перед ковчегом завета» (песнь 4), о праздновании Пасхи «ударами веселой ноги» (*ἀγαλλομένη ποδὶ, χροῦντες*, песнь 5); в тропаре на праздник Троицы брат Иоанна Дамаскина Косма Маюмский назовет дух святой «хорегом жизни», т. е. устройтелем вселенского хоровода, всемирных игр бытия³⁵. Мы видим, таким образом, что дионисийское настроение, пронизывающее приведенный выше гимн из «Деяний апостола Иоанна»³⁶, нашло свое место в позднейшей православной визан-

³¹ In Jo. 6, 1. PG, t. 56, col. 99—102.

³² Средиземноморским народам с их южным темпераментом вообще свойственно двигать руками во время пения: характерно, что древнеегипетский иероглиф, обозначающий понятие «петь», имел форму руки. О синагогальной «хириномии» см.: E. Wehrh. Op. cit., стр. 107.

³³ В качестве примера сакральных выкриков, порождаемых синагогальным религиозным темпераментом, приведем несколько строк из одного еврейского гимна византийской эпохи (Ha'adereth weha'emuna lecha'olamim):

Благость и богатство у живущего во веки!
Величие и великоление у живущего во веки!
Глас и глагол у живущего во веки!
Дарение и деяние у живущего во веки!
Истина и исток у живущего во веки!..

Всего таких строк 22 — по числу букв еврейского алфавита; только из них и состоит весь гимн, входящий в визонерский трактат («Большие Хехалот»). Характерно, что в XVIII—XIX веках к этому гимну с особенной любовью относились хасиды, воскресившие в своей «авода» (служение богу в танце и пении) практику древней экзотической хореи.

³⁴ Ср. толкование Симеона Солунского на литургию (Expos. div. lit. 67; 282). О пропасти между образом танца в дионисийском и христианском культе см. замечания: А. Ф. Лосев. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1930, стр. 74—75.

³⁵ Как известно, хорегом в некоторых греческих полисах назывался руководитель хора, его «запевала», а специально в Афинах — гражданин, взявший на себя расходы и труды по подготовке хора. В терминологии греческих астрологов слово «хорег» означало звезду, определяющую своим влиянием тот или иной род человеческой деятельности. Впрочем, в позднеантичном греческом языке самое нормальное значение — «предоставляющий средства», «датель», отсюда в славянском переводе тропаря Космы («Царю небесный, утешителю...»), термин «хорег» передан словом «Податель».

³⁶ Чтобы термин «дионисийский» в приложении к некоторым периферийным феноменам раннехристианской религиозности не казался надуманным, приведем два колоритных факта. Гемма Берлинского музея изображает Распятого на кресте, навешенного которого украшено серпом луны, а сверху видны семь звезд; надпись гласит: «Орфей Вакхический» (см. O. Kern. Orphicorum fragmenta. Berolini, 1922, № 150, S. 46). Другой христианский памятник дает рельефное изображение Амвросия Медиоланского со змеевидным посохом в левой руке и с вакхическим тирсом, увенчанным шишкой пинии — в правой, и на престоле из перевитых змей, символизирующих в античном мире Диониса (M a r t i g n i. Dictionnaire des antiquités Chrétiennes. Paris, 1871, p. 611). Разумеется, ставить вопрос об отношении христианства как целого к дионисийству так широко, как это делал в свое время Вячеслав Иванов («Дионис и прадионисийство». Баку, 1923), нет решительно ни-

тийской гимнографии; но оно было строго обуздано и ограничено непреступаемыми пределами мистической аллегории. Любые попытки дать ему чувственную реализацию повели бы в границы христианского обихода к извращениям, известным по позднему феномену хлыстовства; поэтому на них было наложено вето. Восторжествовала эстетика тихой сосредоточенности, «духовного трезвения»; дионисийский хмель претворяется в то, что еще иудейский мистик Филон Александрийский (I век до н. э. — I век н. э.) называл «трезвенным опьянением» — *μῆθη νηφάλιος*.

Возвратимся, однако, к гимну из «Деяний апостола Иоанна». Как может убедиться читатель, гностический, неправославный характер этого гимна определяется отнюдь не только его «хороводной» образной системой и даже не только его богословской терминологией (например, упоминанием «Огдоады», т. е. совокупности тех восьми «эонов», или духовных первоначал сущего, о которых учил гностик II века Василид, между прочим, тоже писавший какие-то «псалмы»). Важнее другое. Христос, каким его изображает автор апокрифа, не есть только спаситель, всецело светлый и чистый; он и сам нуждается в просветлении и спасении, в искушении, в «воссоединении», которые приносит людям³⁷. Он — не только субъект, но и объект акта спасения, так что глаголы, описывающие этот акт, применяются к нему не только в действительном, но и в страдательном залоге³⁸. Этот образ «спасенного спасителя»³⁹ больше напоминает Сидхарту Гаутаму, становящегося прозревшим Буддой, нежели Христа ортодоксальной веры. Родственное представление о ниспосланном свыше посланце, который, однако, в стране мрака сам подпадает под власть сил мрака и должен быть выведен из забвения пробуждающим окликанием с родины, лежит в основе другого замечательного памятника неортодоксальной христианской гимнографии — так называемой «Песни о жемчужине», дошедшей в составе апокрифических «Деяний апостола Фомы» (написаны по-сирийски в первой половине III века н. э., вскоре переведены на греческий язык).

Автор апокрифа отправляется от символа многоценной жемчужины — символа, крайне характерного для раннехристианской и византийской религиозной поэзии⁴⁰. Еще в одной из притч Иисуса Христа (Евангелие от Матфея, 13, 45—46) жемчужине придан смысл духовной ценности, ради которой ничего не жаль отдать; эта ценность — царство небесное. Позднее в гностических, но также и ортодоксальных кругах под жемчужиной начинают подразумевать самого Христа: как будет объяснять в XI ве-

каких оснований. К вопросу о происхождении христианства (или, тем паче, о его «сущности») приведенные факты отношения не имеют; к выяснению символического языка христианской культуры — имеют, и притом весьма существенное. Необходимо одно: ясно отдавать себе отчет в том, о каком уровне предмета здесь идет речь.

³⁷ С этим же тяготением гностиков к двойственным, амбивалентным образам, совмещающим в себе тьму и свет, связано то, что женственное воплощение харис (благодати), жену «благословенную в женах», они видели не в непорочной деве Марии, но в блуднице Марии Магдалине; это особенно характерно для трактата «Пистис София», а также для новонайденного Евангелия от Филиппа. Ср. J. F e n d t. Gnostische Mysterien: Ein Beitrag zur Geschichte des christlichen Gottesdienstes. München, 1922, S. 79—80, Anm. 22.

³⁸ Ср. K. B e y s c h l a g. Herkunft und Eigenart der Papiasfragmente. — «Studia Patristica», Bd. IV. Berlin, 1961, S. 268—280 (методологически устаревшая статья, во многом связанная с характерными предрассудками «сравнительного религиоведения» начала века!); M. F o e r s t e r. Vom Ursprung der Gnosis. — «Christentum am Nil». hrsg. von K. Wessel. Recklinghausen, 1964, S. 124—130. Эти представления связаны, между прочим, с образом земного «близнеца» (т. е. двойника) Христа, каковым для восточно-гностических кругов представлялся образ апостола Фомы (имя Фомы означает по-арамейски «Близнец»). См. G. Q u i s p e l. Das ewige Ebenbild des Menschen: Zur Begegnung mit dem Selbst in der Gnosis. — «Eranos-Jahrbuch 1967». Zürich, 1968, S. 9—30.

³⁹ Трудно удержаться от соблазна привести параллель из драматической поэзии XIX века — заключительные слова музыкальной драмы Рихарда Вагнера «Парсифаль»:

«Чудо верховнейшего спасения:
Искушение искупителю!»

ке Феофилакт Болгарский, подводя итоги патристической экзегезы, «многие жемчужины» — это мнения многих мудрецов, но из них одна только многоценна — одна истина, которая есть Христос. Как о жемчуге повествуют, что он рождается в раковине, которая раскрывает створки, и в нее упадет молния, а когда снова затворяет их, то от молнии и от росы зарождается в них жемчуг, и потому он бывает очень белым, — так и Христос зачат был в деве свыше от молнии св. духа»⁴¹. Собственно говоря, эта интерпретация несколько не противоречит первой: обретение «истины, которая есть Христос», тождественно для верующего с обретением «царства небесного». Совсем иное толкование символа имеет в виду «Песнь о жемчужине»: драгоценный перл — здесь не спасение, но спасаемое: избранная душа будущего гностика, которая покада пребывает в земле египетской, т. е., согласно аллегорическому пониманию Египта, в плотском царстве мрака⁴². Из страны Востока, т. е. из царства духовного света, за ней посылают царского сына. «Псалом», который поет апостол Фома в индийской темнице, начинается так:

Когда был я дитятей бессловесным,
в чертогах моего отца
богатством и роскошами утешаясь,
от Востока, отчества моего,
родившие меня
в путь собрали и послали меня.
От богатств сокровищниц своих
они ношу собрали мне в путь,
великий, но легкий груз⁴³,
чтоб нести его мог я один.
Злато есть бремя вышних,
слитки от великих сокровищ,
и самоцветы от народа индийцев,
и жемчуга от народа кушанов⁴⁴.
И надели на меня доспех из адаманта⁴⁵,
и одеянием златотканым облачили,
сто сотворили для меня любящие меня,
и ризой, желтоцветной, мне по мере⁴⁶.
И сотворили они завет со мною,
начертав его в уме моем,
и сказали так:
«Когда придешь ты в Египет,
изыми оттоле единую жемчужину,
обретающуюся подле пасти змия».

⁴¹ Феофилакт, архиеп. болгарский. Благовестник, или Толкования на св. Евангелия. СПб., [б. г.], стр. 81.

⁴² Еще у Филона Александрийского исход иудеев из Египта был истолкован как иносказательное описание освобождения духа от плотского начала (Египет=тело): эта интерпретация была воспринята гностической и патристической экзегезой.

⁴³ Ср. евангельское речение Христа: «бремя мое легко» (Матфей, 11, 30).

⁴⁴ Кушаны — древнее прапоязычное племя, во II веке до н. э. пришедшее из Зятяньшанья в Согдиану и в Бактриану (Средняя Азия). В I—IV веках н. э. существовало Кушанское царство, включавшее обширные среднеазиатские и североиндийские владения.

⁴⁵ Ср. символику облечения в доспех для духовного ратоборства в Послании апостола Павла к ефесянам: «Станьте, препоясав чресла ваши истиною, и облекшись в броню праведности» (гл. 6, ст. 14).

⁴⁶ Словарю Павловских посланий присуще выражение «облечься во Христа» (соответственно «в господина нашего Иисуса», «в нового человека») и т. п. См. Гал. 3, 27; Рим. 13, 14; Ефес. 4, 24 и др.). Посвященного в мистерии у язычников и принявшего крещение у христиан облакали в новое одеяние. Во всех этих случаях одеяние символизирует некую высшую сущность, образ которой соотносится человеческому Я и им воспринимается. Ниже читатель увидит, что риза царевича есть его верховный двойник.

Царевич пускается в путь, миует Майшан (область у русла Тигра) и приходит в Египет; там он совлекается своих одежд и через это отчуждается от самого себя. В этом эпизоде Египет приобретает явственные черты царства мертвых. Как известно, сошедшему в царство мертвых никак не рекомендуется вкушать от яств, которые ему там предложат; вкусивший причащается субстанции преисподней и подвластен ее силам (как Персефона в греческом мифе). Но людям Египта удастся ввести царевича в соблазн, и последний как бы повторяет грех Адама, вкусившего запретный плод:

Не знаю, откуда постигли они,
что родом я не из их земли,
и смесили они с лукавством обман,
и вкусил я от яств их,
и позабыл, что я сын царев,
и поработился их царю;
и пришел я уже к жемчужине той,
за которой родившие послали меня,
но от тяжелых их яств
погрузился в глубокий сон.

О бедственном забытии царевича узнают в Земле Востока, и родители посылают ему такое письмо:

«От отца, царя царей,
и от матери, царящей над землею Востока,
и от братьев их, вторых после нас,
обретающемуся во Египте сыну нашему — мир⁴⁷.
Встань,
и пробудись от сна,
и услышь глаголы послания,
и вспомни, что царский ты сын!
Рабское принял ты иго;
вспомни о ризе твоей златотканой,
вспомни о жемчужине,
коей ради послан ты в Египет!»

Окликание оказывает должное воздействие на царевича, ибо сообщаемое в письме совпадает с тем, что написано в его собственном сердце:

Я же от такою гласа
пришел от сна в чувство,
и взял, и облобизал послание,
и прочел его;
написано же было в нем то,
что начертано было в сердце моем.
И тотчас припомнил я,
что сын я царей,
и свобода моя
взыскует благородства моего;
припомнил я и о жемчужине,
коей ради послан был я в Египет.

Царевич без труда одолевает змия, изрекши имя своего отца (из чего явствует, что это имя — имя божье, и сам он — сын божий). После этого он пускается в обратный путь. Его ведет все то же родительское письмо, претерпевающее удивительные метаморфозы: оно оказывается и голосом, и светом, и наконец, одеянием, которое одно-

47 Приветствие «мир» — семитическое (евр. «шалом», сир. «шломо»); по-гречески было бы «радоваться».

временно есть зеркало (!), представляющее царевичу его собственный образ. Эти конкретно непредставимые метафоры столь же противоречат традициям античной поэтики, сколь соответствуют нормам поэтики Ближнего Востока: цветистость и неожиданность метафоры призвана гипнотически возбудить воображение, а ее бесплотность, безобразность, неуловимость позволяет тем легче пройти сквозь нее и выйти к лежащему за ней смыслу. Если об одеянии говорится, что оно есть зеркало, всякому ясно, что это и не чувственное одеяние, и не чувственное зеркало. Символ «одеяния» и «зеркала» на наших глазах обнажает свой смысл высшей сущности героя, его сокровенного Я:

Внезапно узрел я ризу мою,
подобившуюся как бы зеркалу;
я видел ее всецело во мне самом,
и был в ней всецело явлен себе,
так что были мы двое в разделении,
и все же едины в едином образе.

Язык мистики — всегда язык парадокса. Одеяние — это зеркало, и зеркало — это одеяние (не говоря уже о том, что они суть письмо, голос и свет); высший лик посвященного тождественен его личности и одновременно не тождественен ей, они являют собой двоих и единое. Так ортодоксальная теология на Халкидонском вселенском соборе определит соотношение божественного и человеческого естеств в богочеловечестве Христа парадоксальными словами «неслиянно и нераздельно»⁴⁸. Неслиянны и нераздельны в «Песни о жемчужине» буквальный план повествования и его таинственный смысл. Путь царевича проходит по совершенно реальному географическому маршруту из Ирана, через Южную Месопотамию и Красное море к Египту, а затем обратно; но одновременно это путь духовного нисхождения (соответственно восхождения) через космические планы бытия, ибо Иран расшифровывается как верховное царство чистой солнечной духовности, Месопотамия — как опасное промежуточное царство астральных «тиранических демонов Лабиринта», Египет — как дольная преисподняя мрака и материи. Кушанская земля, Майшан, Сарбуг — все это места, которые можно отыскать на карте Азии тех времен, но каждому из этих имен придано еще второе, «духовное» значение. Все эти черты — и парадоксализм, проявляющийся в описании неопишуемого через пары взаимоисключающих терминов⁴⁹, и опять-таки парадоксальное по своей сути совмещение предметного и за-предметного планов — останутся конститутивными особенностями византийской религиозной поэзии на все века ее существования.

Так обстоит дело с внутренней формой «Песни о жемчужине». Что касается более внешних аспектов ее облика, в частности, ритмического аспекта, то следует сказать, что, по традиционным античным понятиям, ритм ее, безусловно, есть ритм не стиховой, но прозаический. Это относится к «Песни о жемчужине» точно в такой же мере,

⁴⁸ См. I. Michalcescu. ΘΗΣΑΥΡΟΣ ΤΗΣ ΟΡΘΟΔΟΞΙΑΣ. Die Bekenntnisse und die wichtigsten Glaubenszeugnisse der griechischen orientalischen Kirche im Originaltext. Leipzig, 1904, S.4. Эта формула, как и другие, подобные ей по логической (металогической!) структуре, послужила излюбленной темой для византийской литургической лирики. Ср. начало восьмого икоса Акафиста, о котором нам еще придется говорить:

Весь был ты долу, но от горних нимало
Не отступил, несказанное слово...

⁴⁹ Второй икос Акафиста открывается характерным оксимороном: «Знание неизвестное познать желая...» Этот оборот очень типичен для языка церковной поэзии Византии, и одновременно он формулирует ее коренную установку: дело шло именно о передаче «знания неизвестного». Неизвестный византийский автор V века, создавший для Византии ее мистическую эстетику и писавший под именем Дионисия Ареопагита, замечает: «Божественный мрак — это тот недосигаемый свет, в котором... обитает бог. Свет этот невидим по причине чрезвычайной ясности и недостижим по причине преизбытка сверхсущностного светолития» (см. «Антология мировой философии», т. 1. М., 1969, стр. 610).

как, скажем, к тексту Давидовых псалмов в переводе Септуагинты, и причина этому в обоих случаях одна и та же: и здесь, и там мы имеем перед собой не оригинальный грекоязычный поэтический текст, но более или менее дословный и постольку прозаический перевод стихотворения, созданного в семитической языковой сфере по семантическим законам стихосложения⁵⁰. В самом деле, сирийский извод «Деяний апостола Фомы» предлагает нашему взгляду «Песнь о жемчужине» как поэму с правильной метрикой, основанной на принципе так называемого изосиллабизма (равного количества слогов в каждом стихе⁵¹); характерность этого принципа для семитической и специально сирийской поэзии отмечал еще зачинатель научного исследования византийской гимнографии, кардинал Ж. Б. Ф. Питра⁵², и современная наука с ним солидаризируется⁵³.

Решительно все в «Песни о жемчужине» — ее мистическая география, не выходящая за пределы ближневосточно-средневосточного круга земель и локализирующая рай где-то в Иране, и ее образная система, порывающая с античной пластичностью, и, наконец, ее метрика — все указывает на Восток. Ее непосредственная родина⁵⁴ — Сирия, та страна, которая, существенно опередив в принятии христианства греко-римский мир⁵⁵, под знаком новой веры стремительно освободилась от гнета эллинистических культурных стандартов, усилиями нескольких поколений создала блестящую самобытную культуру и распространила свое духовное влияние на всю христианскую ойкумену, вплоть до Ирландии (!)⁵⁶. Развитие сирийской литературы, уже к IV веку достигающее огромного размаха, похоже на взрыв: духовный мир Сирии, прикрытый тонким пластом эллинистической «псевдоморфозы», как будто давно дожидался своего часа, чтобы вырваться к словесному воплощению — и этим часом для него стала именно эпоха христианизации. И в языческом прошлом Сирия давала литературные таланты, но для знаменитого сатирика Лукиана из Самосаты (ок. 120 — после 176 года) его сирийское происхождение — всего-навсего экзотический факт его личной биографии, совершенно несущественный для его литературного творчества; между тем всего полустолетие спустя христианско-еретический мыслитель и писатель Вардесан (Бар-Дайшан, т. е. «Сын реки Дайшан», 154—214 годы) уже всецело укоренен в родной сирийско-месопотамской почве, и это относится как к составу его мысли, так и к словесной оболочке этой мысли. Развитие самобытных тенденций сирийской культуры знаменовало собой отчуждение от греческого влияния⁵⁷: но в эту эпоху сами греки склонны были до некоторой степени принять претензии своих восточных оппонентов.

Христианское мировоззрение настолько решительно требовало переоценки эллинистических ценностей, что грекам приходилось, принимая новую веру, идти на выучку

⁵⁰ Текст, рассматриваемый как сакральный, обычно переводят дословно: поэтому его поэтическая структура неизбежно приносится в жертву. То, что случилось при переводе на греческий язык Давидовых псалмов или «Песни о жемчужине», повторялось впоследствии, когда строго метрически организованные образцы византийской гимнографии стали переводить на славянский язык: место регулярного изосиллабизма Акафиста или ямбов Иоанна Дамаскина в переводе заступил свободный ритм риторической прозы, держащейся на синтаксическом параллелизме и дактилических клаузулах.

⁵¹ «The Hymn of the Soul contained in the Syriac Acts of St. Thomas», re-edited with an engl. transl. by A. A. Bevan. — «Texts and Studies», V, № 3. Cambridge, 1897; «Zwei Hymnen aus den Thomasakten», hrsg., übers., und erkl. von G. Hoffmann. — «Zeitschrift für neutestamentliche Wissenschaft», Bd. IV, 1903, S. 273—309.

⁵² J. B. F. P i t r a. *Analecta sacra spicilegio Solesmensi parata*, t. I. Parisiis, 1876, p. LIII ff.

⁵³ Ср. E. W e r n e r. *Op. cit.*, p. 221.

⁵⁴ Эта оговорка необходима постольку, поскольку некоторые гипотезы связывают «Песнь о жемчужине» с дохристианским иранским мифом о спасителе.

⁵⁵ Ср. классическую работу А. Гарнака: A. H a r n a c k. *Die Mission und Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten*. Leipzig, 1902, S. 430—445.

⁵⁶ Ср. J. H. H i l l g a r t. *The East. Visigothic Spain and the Irish*. — «Studia Patristica», v. IV. Berlin, 1961, S. 442—456.

⁵⁷ Характерен уже агрессивно антиэллинский тон «ассирийца Татяна» (вторая половина II века), столь отличный от тона его учителя Юстиана Философа.

к Востоку и в какой-то мере отречься от самих себя. Ярко вспыхивает извечная ностальгия греческой мысли — томление по материнскому лону восточной мудрости. Ученейшие христианские писатели со времен Климента Александрийского (ум. до 215 года) наперебой доказывают, что греки всему научились от варваров, что все науки и искусства пришли с Востока, что восточная цивилизация много древнее греко-римской. Все чаще вспоминаются⁵⁸ презрительные слова, вложенные Платоном в уста египетского жреца, собеседника Солона в Саисе: «О, Солон, Солон! Вы, эллины, вечно пребудете детьми, и не бывать эллину старцем: ведь нет у вас учения, которое поседело бы от времени!»⁵⁹ Христианство обостряет в самосознании греческой культуры уклон к самокритике (чего стоит заглавие трактата церковного писателя V века Феодорита Киррского: «Врачевание эллинских недугов!»)⁶⁰ и одновременно делает ее открытой для внушений с Востока⁶¹.

Таков широкий историко-культурный фон, на котором мы должны проследить перипетии становления христианской церковной поэзии. Восточное и специально сирийское происхождение «Песни о жемчужине» — лишь одно звено в цепи фактов, доказывающих авангардную роль Сирии в нащупывании новых возможностей гимнографии. Известно, в частности, что уже упоминавшийся Вардесан (или, по другой версии, руководимый им его сын Гармоний) сочинил 150 «псалмов» по числу псалмов ветхозаветного сборника, создав или хотя бы реформировав⁶² для этой цели сирийское силлабическое стихосложение. Мы не располагаем ни одним поэтическим текстом Вардесана в сколько-нибудь цельном виде: этот богоискатель, тяготевший к астральным мифам своей месопотамской родины, отклонился от ортодоксального вероучения (как, впрочем, и автор «Песни о Жемчужине»), а потому почти все его наследие подпало осуждению богословских авторитетов и погибло. Но о литературной инициативе Вардесана ясно говорит самый компетентный и одновременно наименее заинтересованный в похвалах «ересиарху» из всех возможных свидетелей — тот самый Ефрем Сирий (по-сирийски, Афрем, 306—373 годы), который ожесточеннее всех боролся с учением Вардесана и ревностнее всех продолжил его работу над сирийским стихом. Вот его слова о Вардесане:

Он создал песнопенья,
он придал им напевы,
он составлял хваленья
и он в них ввел размеры;
в порядке, ладе, мере
он разделил реченья⁶³.

⁵⁸ Например, Theodoretus Græc., affectat. curatio. rec. J. Raeder. Lipsiae, 1904, p. 18, 48—20 (с. 1, 51).

⁵⁹ Tim. p. 22 B.

⁶⁰ Под действием таких настроений само слово «эллин» на тысячелетие становится синонимом «язычника».

⁶¹ Эти внушения чрезвычайно наглядно прослеживаются в сфере изобразительного искусства. Ср. образцовую характеристику историко-культурного процесса: «...Как ни значительно было воздействие античности на христианское искусство, основной центр тяжести переносится на иные движущие силы — на христианский Восток и на Иран, начинающие постепенно играть ведущую роль. Все те сдвиги в сторону нового понимания искусства, которые происходили на Западе в условиях сильнейшей идейной коллизии с античностью, на Востоке протекали в менее болезненных формах... Рим все более отступает на задний план, руководящая роль переходит к семитическим народам. В Александрии, Антиохии, Эфесе процветают блестящие художественные школы, оказывающие сплошь и рядом сильнейшее влияние на западную половину империи. Наряду с Египтом, Малой Азией, Сирией, огромное оживление наблюдается в Месопотамии и Иране, откуда двигаются бесконечные волны кочевников, приносящие с собой богатый мир орнаментальных форм» (В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 39, ср. также стр. 45—48).

⁶² По преданию, некий «жрец» Анудузбар обучил Вардесана древним месопотамским «песням язычников»; даже если эта версия тенденциозна, она все же отмечает некоторую связь между поэзией Вардесана и дохристианскими литературными традициями.

⁶³ Цит. по кн.: E. Weigert. Op. cit., p. 212.

Такая характеристика яснее ясного говорит о работе Вардесана над упорядочением просодии. Еретические «псалмы» удобно было запоминать и петь, а потому они получили широкое распространение и привлекли к себе любовь. Изгнать их из народной памяти церковь могла только одним способом: предложив народу гимны такой же или еще большей поэтической и музыкальной силы, но несущие в себе ортодоксальное вероучение. Еретические эксперименты в области гимнографии оказались вызовом, подтолкнувшим православных писателей, одаренных творческими способностями, к новым экспериментам. Иначе и нельзя было бороться за души простых людей: как замечает Василий Кесарийский (ок. 330—379 годов), «едва ли кто из великого множества легкомысленных помнит апостольское или пророческое назидание, слова же псалмов поются в домах, и можно их услышать на площади»⁶⁴. Ответом церкви на опасную популярность песен Вардесана, еще в V веке доставившую хлопоты епископу Кирры Феодориту⁶⁵, было творчество эдесского монаха Асваны, писавшего шестисложным силлабическим стихом с применением алфавитного акростиha и диалогической драматизации⁶⁶, и гениального ученика Асваны — Ефрема Сирина, заслужившего у современников почетное прозвище «сирийского пророка». Ефрем выступил как видный религиозный мыслитель, представитель оригинально-сирийского стиля в богословствовании: для него в большей степени, чем для его греческих современников вроде Григория Нисского, на первом месте стоит не умозрение, а проповедь, не догматика, а этика, не смысловая структура бытия, а пути человеческого сердца. Свое учение Ефрем излагал в толкованиях на библейские тексты, в гомилетических сочинениях и, что особенно важно, — в семисложных силлабических стихах: он явил собою едва ли не самого плодовитого поэта, которого только знала сирийская литература, и притом высокоодаренного стилиста. Одна из стихотворных молитв Ефрема, в греческом и затем славянском переводе⁶⁷ вошедшая в общеправославный церковный обиход, своей глубиной и проникновенностью привлекла к себе внимание А. С. Пушкина, который дал его переложение в александрийских стихах, отличающееся большой точностью⁶⁸. В творчестве Ефрема приобретает классически четкий облик те жанровые формы, которые и в дальнейшем будут определять собой самобытную структуру сирийской поэзии. Вот важнейшие из этих жанровых форм:

а) мемра (мешга) — стихотворная проповедь с несложной метрикой, лишенная крестиха и рефрена, не предназначенная для пения и часто представляющая собой свободный эпический пересказ библейского эпизода;

⁶⁴ Basil. Magn. In psalm. 1, PG, t. 1, 29.

⁶⁵ Theodor. ep. 145. Сходным образом ортодоксальные авторы горько жалуется на успех «Фалиш» знаменитого ересиарха Ария. Воздействие еретической гимнографии побуждало и самых строгих аскетов отказаться от взглядов, высказываемых египетским подвижником Памвой, который скорбит о днях, «когда монахи позабудут о строгой пище речений духа святого и будут прилежаться к напевам и возгласам» (см. наш перевод в кн.: «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения». М., 1966, стр. 150).

⁶⁶ Сохранились фрагменты его литургической поэмы, относящейся к чину церковного погребения.

⁶⁷ Разумеется, эти переводы выполнены ритмизированной прозой и не дают представления о силлабике Ефрема (ср. выше примеч). Славянский перевод начинается словами: «Господи и владыка живота моего...»

...Владыка дней моих! Дух праздности унылой,
Любоначала, змеи сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей;
Но дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи

б) мадраша (*madrāša*) — богословско-назидательная поэма с обязательным акростихом и рефреном, предназначенная для сольного исполнения в сопровождении хора;

в) согита или сугита (*sogita, sugitā*) — драматизированная поэма, дающая библейские эпизоды в диалогической форме, представляющая их «в лицах»⁶⁹.

Запомним на будущее структуру, которую обычно имела согита: она открывалась вступлением, затем шел ряд строф, каждая из которых чаще всего являла собой реплику в диалоге, и, наконец, композиция завершалась заключением. Эту структуру нам еще придется вспоминать, когда речь пойдет о построении византийского кондака.

После смерти Ефрема перечисленные жанровые формы обретали все новый блеск в руках таких поэтов, как Кириллона (конец IV века), Балай (ум. ок. 460 года), Нарсай⁷⁰ (ум. после 603 года) и Иаков Серугский (451—521 годы). Расцвет сирийской поэзии IV—VI веков распространил свое влияние даже за конфессиональные границы христианства. Конечно, нет ничего удивительного в том, что гностическая гимнография того типа, который мы можем наблюдать в «Песни о жемчужине», служила образцом для возвестителей столь молодой религии, как манихейство, родившееся к тому же именно в месопотамской культурной сфере; но влияние церковной поэзии Сирии на синагогальных стихотворцев I тысячелетия н. э. (т. н. пайтаны), отмечаемое некоторыми исследователями⁷¹, заставляет задуматься. Очевидно, что в эту эпоху, когда вероисповедные различия были несравненно важнее национальных, двери для воздействий сирийского гения на религиозную поэзию Византии были открыты гораздо шире. Сирийские поэмы, не скованные изжившей себя античной традицией, могли дать грекоязычной церковной поэзии столь нужный ей новый импульс; эта возможность была необходимостью, и она осуществилась.

Но прежде, чем она осуществилась, нужно было, чтобы окончательно исчерпали себя попытки соединить христианское содержание со школьными, академическими представлениями эллинизма о том, что есть поэзия. Евангелие предостерегает от того, чтобы вливать новое вино в старые мехи; но в истории культуры новое вино вновь и вновь вливается в старые мехи, пока невозможность этого не докажет себя на опыте.

Самый ранний из известных нам опытов превращения христианской гимнографии в «высокую литературу» — тот далеко не лишенный поэтических достоинств гимн Христу, который замыкает сочинение Климента Александрийского (ум. до 215 года) «Педагог». Этот гимн построен на сложной комбинации вполне классических анапестов и ямбов; его образная система и архаизирующая лексика тоже заставляют читателя вспомнить скорее о древней Элладе, чем о Библии; по своей структуре он являет собой то, что мы назвали в первом разделе статьи «гимн-именование». В этом гимне нет ничего, что оскорбило бы вкус интеллигентного греческого читателя-язычника; он, так сказать «salonfähig» («может быть допущен в салон»⁷²). Но к жизни рядовых христиан, к их переживаниям и восторгам, к складывающейся сакраментальной практике церкви он имеет лишь дистанцированное отношение.

⁶⁹ A. Baumstark. Geschichte der syrischen Literatur. Bonn, 1922, S. 39; R. Duval. La littérature syriaque. 3ed. Paris, 1907.

⁷⁰ Cp. F. Feldmann. Syrische Wechsellieder von Narses. Leipzig, 1896.

⁷¹ E. Werner. Op. cit. ch., VII sqq.

⁷² Христианство впервые становится salonfähig именно в той сфере, к которой принадлежал Климент; вспомним о религиозно-философских лекциях, которые читал в присутствии вдовствующей государыни Юлии Маммеи преемник Климента в его «учительных» функциях — Ориген (между 218 и 222 годами).

Чтобы читатель мог сам проверить нашу характеристику, мы даем текст гимна в переводе М. Е. Грабарь-Пассек:

Узда коней непугливых,
Крыло пернатых парящих.
Кормило нешаткое слабых,
Пастырь ягнят царевых!
Твоих немудрых детей собери,
Чтобы свято хвалить, бесхитростно петь
Устами незлобными
Родителя чад, Христа.

Владыка святых, всех смиряющий разум
Опца всевышнего, ума начальник,
Оплог в трудах, вечно прекрасный,
Смертного рода Спаситель Христос.
Пастух, землелашец, кормило, узда,
Крыло небесное паствы святой.

Рыбарь, спасающий смертных
Из моря зла; освященных рыб
От враждебной волны
Уловляющий жизнь сладкой!
Веди нас, пастух духовных овец,
Святой, веди,
Владыка детей невинных!

Стопа Христова, путь к небесам.
Несякнувший ум, безграничная жизнь,
Бесконечный, свет, милосердья родник,
Творец добра,
Славнейшая жизнь, божьих певцов
Христос Иисус, о, млеко небес
От сладких сосцов девы красот,
Твою источающих мудрость.
Твоих немудрых детей собери,
Чтоб свято хвалить, бесхитростно петь
Устами незлобными
Водителя чад, Христа.

Младенцы устами невинными,
От сосцов духовных питаемы,
Дыханьем росы насыщаемы,
Хвалою немудрой, песней нежливой
Царю Христу в священную плату
За жизни ученье все воспоем.
Воспоем немудро дитя всесильное!

Мирный хор, Христом порожденные,
Сонм целомудренный,
Мы бога мира все вместе поем!

Все же в картину раннехристианской культуры гимн Климента вписывается достаточно органично; он оказывает примерно такое же эстетическое воздействие, как, скажем, антикизирующие изображения музицирующего Орфея на стенах и сводах катакомб. В обоих случаях мы ощущаем старинное изящество и молодую свежесть

чувства, но одновременно слабую согласованность того и другого, необязательность избранного языка форм, неотчетливость художественного идеала и стоящего за ним мировосприятия. Такой была, и не могла не быть, культура церкви во времена Климента. Григорий Назианзин, или Богослов (ок. 330 — ок. 390 годы), жил в совершенно иную эпоху, когда стиль церковной догматики и церковного обихода уже открыт-сталлизировался на века. Но поэтическое творчество этого виднейшего мыслителя и деятеля церкви, иерарха, активно участвовавшего в острых догматических спорах, решающим образом определено тем классическим образованием, которое он получил в Афинах⁷³. Пусть в своих содержательных аспектах стихи Григория весьма адекватно передают душевное состояние человека новой, христианской эпохи; в своих формальных аспектах они неисправимо традиционны. Один из самых замечательных гимнов Григория написан столь классическим размером, как гомеровский гексаметр, и при этом настолько чужд специально библейских и христианских мотивов, что немецкому филологу прошлого столетия могла прийти в голову хотя и необоснованная, но все же находящаяся в пределах логически мыслимого гипотеза, согласно которой автор гимна — не христианский иерарх Григорий, а языческий философ-неоплатоник Прокл⁷⁴. Действительно, стихотворение от первого до последнего слова вращается в сфере таких мистико-философских понятий, которые были общими для языческой и христианской ветвей платонического умозрения. Оно описывает бога как онтологический исток и онтологический предел всего сущего, всего явленного, мыслимого и изрекаемого, который в качестве такого истока и предела сам оказывается немислимым и неизрекаемым, явленным лишь через символ и трансцендирующим категорию бытия как сверхсущее «ничто». Такое богословствование со времен Псевдо-Ареопагита (V век) принято называть апофатическим, или отрицательным⁷⁵: оно встречалось еще у Платона, характеризовавшего благо как «лежащее по ту сторону сущности»⁷⁶, у герметиков, именовавших бога «несказанным, неизреченным, окликаемым через молчание» у Филона Александрийского, Плотина, Прокла и т. д. Когда речь идет о чистой мистике, о переживании, лежащем за словами, все догматические различия отпадают, и люди самых разных вероисповеданий говорят одним языком. Приведем небольшой гимн Григория целиком:

О, превышающий все! Что ж еще тебе я промолвлю?
 Как тебя слову восславить? Для слова ты несказуем.
 Как тебя мысли помыслить? Для мысли ты непостижен.
 Неизречен ты один, ибо ты — исток всех речений;
 Неизъясним ты один, ибо ты — исток всех познаний.
 Все и речью своей, и безмолвьем тебя славословит;
 Все и мыслью своей, и безмысльем тебя почитает;
 Все алканья любви, все порывы душ уязвленных
 Вечно стремятся к тебе; и целый мир совокупно,
 Видя твой явленный знак, немое приносит хваленье.
 Все пребывает в тебе, и все ты объемлешь собою,
 Как всеобщий предел, как единый, как все, п, однако,
 Как ничто из всего! Всеимянный, ты безымянен;
 Как же воззвать мне к тебе? Какой из умов занебесных

⁷³ О поэзии Григория Назианзина см.: В. W y s s. Gregor von Nazianz. Ein griechisch-christlicher Dichter des 4. Jahrhunderts. Darmstadt, 1962.

⁷⁴ A. J a n n i u s. Eclogae e Proclo de philosophia Chaldaica. Halis Saxonum, 1891, p. 49—77.

⁷⁵ Об апофатическом богословии см. материал, собранный в следующих работах: С. Б у л г а к о в. Свет невечерний. М., 1917, стр. 103—146; Fr. H e i l e r. Die Gottesidee in der Mystik. — «Numen», Bd. I, 1954, S. 161—183.

⁷⁶ Plat. Resp. VI, 509B.

⁷⁷ Poimandr. I, 131, p. 18 Parthy.

В светлы проникнет, тебя сокрывшие? Будь благосклонен,
О превышающий все! Что ж еще тебе я промолвилю?

(Пер. С. С. Аверинцева).

Конечно, если бы этот гимн и мог быть сочинен языческим богоискателем из числа поздних неоплатоников, он заведомо не мог бы выйти из-под пера грека классической эпохи; устремленные к богу «алканья любви» и «порывы душ уязвленных» несовместимы с тем холодноватым пафосом дистанции, который отличает языческую эллинистическую гимнографию. Но в чисто формальном жанровом отношении философское словословие Григория ничем не отличается от таких созданий античной любомудрствующей музыки, как, скажем, гимн Зевсу Клеаифа: та же риторическая интонация, та же смысловая структура, исходящая из антитезы божества и универсума, та же «гомеровская» лексика, наконец, тот же гексаметр. Оба гимна предназначены для чтения в тиши кабинета, отнюдь не для богослужебного обихода. Литургическим песнопением гимн Григория не мог бы стать и притом по двум причинам: не только* ввиду его малопонятной лексики и особенно его устаревшей просодии, делавшей его непригодным для пения, но и ввиду отсутствия в нем актуальной догматической топики. В бурную эпоху споров церкви с арианами, аполлинаристами, евномиянами, а столетием позже с несторианами и монофиситами, богослужебный текст небиблейского происхождения призван был отделять ортодоксальное вероучение от всех видов гетеродоксии и запечатлеть его в умах верующих (тем более, что за стенами церкви пелись еретические гимны). Гимн Григория этому чужд. Мало сказать, что он не содержит в себе точных догматических формул: мы не найдем в нем даже самого неопределенного намека на учение о Троице, о вочеловечении Логоса и т. п. Это не проповедь перед лицом церковной общности, а кабинетная медитация. Это обстоятельство характеризует не только и не столько самого Григория, который не меньше, кого бы то ни было из своих современников потрудились над разработкой догмы, сколько жанровую разновидность гимнографии, наблюдаемую нами на примере приведенного гимна. Такой гимн по самой своей установке, по правилам игры, есть приватное дело автора, а не всенародное самоопределение церковного коллектива; и говорит такой гимн на языке классической литературы, а этот язык мало пригоден для ответственной работы догматизирования. Полугомеровская, полуплатоновская речь куда как пригодна для описания бога философов, но бог Авраама, Исаака, Иакова ей чужд.

Мы только что сказали, что эта установка характеризует не столько автора, сколько жанр. В подтверждение сошлемся на примечательный факт: Григорий Назианзин сыграл в истории византийской гимнографии важную роль как вдохновитель и образец церковных песнопевцев, но сыграл он ее не как поэт, а как проповедник, как мастер гомилетической прозы⁷⁸. Этому не приходится удивляться. Малотого, что общественные установки проповеди совершенно аналогичны общественным предпосылкам церковного песнопения, между тем как «камерность» книжной лирики с этими предпосылками всемерно контрастирует.— также и в чисто формальном отношении изосиллабизм и тоника византийской гимнографии куда ближе к ритму позднеантичной риторической прозы (частный пример которой являют собой проповеди Григория Назианзина), нежели к метрам античной просодии. Ни единой гексаметрической строки из приведенного выше философского гимна нельзя было вставить в позднейший богослужебный канон; а вот пассажи из прозы Григория были вставляемы в каноны, и притом почти без всяких изменений. Оказывалось, что они прекрасно подходят к новой оправе. Так, в гомилии Григория на Рождество Христово мы читаем: «Христос рождается; славите! Христос с небес; встречайте его!

444 ⁷⁸ Ср. образцовое исследование: I. S a j d a k, De Gregorio Nazianzeno poetarum Graecorum fonte. Cracoviae, 1917.

Христос на земли; возноситеся! Пойте господу по всей земле! И, дабы все сочетать в одном, говорю: веселитесь, небеса, и ликуй, земля!»⁷⁰ Эти слова уже можно петь, их ритм прямо-таки требует распевного исполнения; и вот в VIII веке Косма Магомский — не рядовой ремесленник от гимнографии, не убогий компилятор, по один из самых прославленных церковных поэтов Византии — не обинуясь, включил их в первую песнь своего знаменитого Рождественского канона, дав им место так называемого ирмоса. Вот это место:

Христос рождается — славите! | Христос с небес — встречайте его! | Христос на земле — возноситеся! | Пойте господу по всей земле, | и в веселии воспойте, племена, | ибо прославился!⁸⁰

Итак, Григорий Богослов уже вполне способен говорить таким языком, который византийская гимнография последующих веков признает своим; по делает он это где угодно,— только не в своих гимнах, не в своих стихотворениях. Тем более далеки от реальности богослужебного обихода гимны другого наследника старой эллинской культуры, но человека на сей раз несравненно менее церковного — Синесия Киренского (370 — ок. 413 года). Этот отпрыск древних дорийцев, возводивший свой род к Гераклу, составил свои славословия Христу на антикварном дорийском диалекте и притом в таком тоне, точно он обращается не к Галилеянину, а к одному из олимпийцев:

На дорийский лад на струнах,
Что скрепляет слоновою костью,
Запою я звучный напев
В честь твою, бессмертный, святой,
Многославнейшей девы сын!
Ты мне жизнь сохрани мою
И безбедной сделай, о царь!
И закрыт будет вход скорбям
Пусть в нее и ночью, и днем!
Ты мой дух огнем озари,
Что течет из ключа ума,
Членам тела силу даруй...
И величие отца твоего,
О блаженный, и силу твою
Воспою в новом гимне я,
Тебе новую песнь сложу,
И опять пусть строй зазвучит
Непорочной кифары моей!⁸¹

Христос, как его воспевают Синесий,— скорее сын отца богов, чем бога-отца. Картину воскресения и вознесения Христа эллинизирующий стихотворец раскрашивает всеми красками астральной и солярной мифологии. Вся природа при этом смеется, как она смеялась у Феогннда в миг рождения Аполлона:

Изумился бессмертный хор
Лучезарных чистейших звезд,
Засмеялся Эфир — мудрец,

⁷⁰ Greg. Naz. Or, 38, c. 1.— PG, t. 36, col. 312 A.

⁸⁰ W. Christ, M. Paganika. Op. cit., p. 165—166. При переводе этого ирмоса использован традиционный старославянский перевод; внесенные в него изменения либо устраняют архаизмы, либо исправляют смысловые неточности, либо выравнивают ритм и приближают его к ритму подлинника.

⁸¹ Гимн IX, ст. 1—12 и 48—53, пер. М. Е. Грабарь-Пассек («Памятники византийской литературы IV—IX веков». М., 1968, стр. 110—111).

Благозвучье родивший в мир:
 Он на лирных семи струнах
 Сотворил из звуков напев
 И победную песнь запел.
 Улыбнулся светоч зари,
 Предвещающий светлый день,
 Улыбнулся Геспер ночной,
 Кифереи золотая звезда
 И Луны двурогий лик,
 Наполняясь струей огня.
 Пред тобой, как вестник, пошел,
 словно пастырь богов ночных.
 И широко лучи кудрей
 Разметал по небу Титан
 По путям несказанным своим
 Он рожденного бога познал,
 Он зиждителя разум постиг,
 Он источник огня узрел.

Влечение Синесия к исконнейшим основам мифа побуждает его реставрировать даже первобытное представление о месяце, как пастухе звезд («богов ночных»). Итак, Христос, сопровождаемый Гелиосом («Титаном»), Селен ой и звездой Венерой, направляет свой путь к верховным сферам бытия, где его встречает бог Эон, персонификация вечности:

Ты же, крылья свои раскрыв.
 В тмносный небесный свод
 Воспарил и, его пройдя,
 Ты достиг тех крайних кругов,
 Где чистойшая мысль царит.
 Где источник всех высших благ,
 Где молчаньем объято все.
 Там глубокий поток времен
 Не терзает детей земли
 Неустанным теченьем своим.
 Там бессилен недобрый рок
 Кер, владеющих веществом.
 Там в веках, не старея, живет
 Одинок древний Эон.
 Он — и юноша, он — и старик,
 Бытия бесконечного страж
 И хранитель чертога богов¹².

Мы видим, что дело идет ни больше ни меньше, как о том, чтобы ввести Христа в эллинский чертог богов и предложить ему место одесную Зевса. Это старая мечта, которая владела еще неоплатониками II—III века, когда они сочиняли речения оракулов, в которых устами древних божеств восхвалялся Христос, но порицались христиане⁸³; она будет значима через одиннадцать веков после Синесия для гума-

⁸² Гимн IX, ст. 33—70, пер. М. Е. Грабарь-Пассек (там же, стр. 112—113).

⁸³ Даже такой ненавистник христианства, как Порфирей, коллекционирует эти речения в своем трактате «О философии, почерпаемой из оракулов»; по его словам, «боги возвещают, что Христос был муж благочестивейший и стал бессмертным, и упоминают о нем добрым словом» (это замечание цитирует Августин: *De civitate Dei*, XIX, 23). Ср. А. Н а г н а с к . *Op. cit.*, 1902, S. 354, А. I. Вячеслав Иванов был не совсем неправ, когда писал: «Христианству было приготовлено в панфеопа языческой Феоософии верховное место; но оно не захотело его принять» («Дноппс и прадно-ипсппстио». Баку, 1923, стр. 181).

листов вроде Марсилио Фичино и Муциана Руфа, любящих прославлять Христа, как Юпитера, и Деву Марию, как Цереру. Если бы то, что произошло в первые века нашего летосчисления, было не всеохватывающим духовным переворотом, а открытием некоторых новых ценностей и святынь, могущих присоединиться к прежним ценностям и святыням без всякого ущерба для последних, если бы «золотая сфера» олимпийской красоты могла воспринять в себя образ Христа и не разбиться при этом на осколки, как разбиваются в одной византийской легенде кумиры Египта перед лицом вифлеемского младенца,— о, тогда, разумеется, талантливый гимн Синесия дано было бы обрести общезначимость и открыть собою исторический цикл христианской гимнографии (что на деле обернулось бы лишь повторением замкнувшегося цикла эллинской гимнографии). По счастью, путь человечества зависит от вещей более насущных, чем мечтания теософски настроенных любителей красоты. Если прибегнуть к языку Тертуллиана, за два века до описываемого времени требовавшего выбрать между Афинами и Иерусалимом⁸⁴, можно сказать, что в гимнах многоученого Синесия, желавшего воспеть «Иерусалим», было слишком много от «Афин». Как и все подобные ему умы в его время и позднее, он не мог понять ревность библейской веры, строжайше воспрещавшей возжигать перед своей святыней «огонь чуждый» (Книга Левит, гл. 10, ст. 1.) Новое мировоззрение не могло принять из чужих рук готовую красоту. Синесий уклонялся от решающего выбора тогда, когда выбор истории был уже сделан.

В царствование императора Анастасия I (491—518 годы) в Константинополь явился молодой диакон соборной церкви ливанского города Берита (совр. Бейрут). Этому пришельцу предстояло обновить византийскую гимнографию и стать ее первым великим мастером. Его имя было Роман; время прибавило к этому имени почетное прозвище *Μελῳδός* — «Сладкопевец»⁸⁵.

О жизни Романа Сладкопевца мы знаем немного. Родился он в западносирийском городе Эмесе; на основе внутренних данных его творчества можно утверждать с уверенностью, что он принадлежал не к греческому, а к семитическому населению, и с очень большим вероятием — что он был крещеный еврей⁸⁶. В конце жизни он

⁸⁴ De praescr. haetic., VII.

⁸⁵ За последнее время вышли два фундаментальных критических издания текстов Романа: «Sancti Romani Melodi Cantica genuina», ed. by P. Maas and C. A. Trypanis. Oxford, 1963 (есть весьма обстоятельная вступительная статья, подводящая итоги всему, что было известно о Романи ко времени выхода книги); «Romanos le Mélode. Hymnes», introduction, texte critique et notes par J. Grosdidier de Matons, t. I—IV. — «Sources Chrétiennes», № 99, 110, 114, 128. Paris, 1964—1968 (как и во всех изданиях этой серии, к греческому тексту приложен французский прозаический перевод; общая вступительная статья менее содержательна, чем в оксфордском издании, но зато к каждому отдельному кондаку дано особое предисловие). Подробнее об этих изданиях см. в нашей аннотации: «Византийский временник», XXVIII, 1968, стр. 304—306.

⁸⁶ Важнейшие основания для такой гипотезы суть: а) отсутствие резких выпадов против иудеев, б) тяготение к изначальным, не эллинизированным формам иудейских собственных имен, в) начитанность Романа в иудейских и иудео-христианских апокрифах (ср. «Sancti Romani Melodi Cantica genuina», p. XVI—XVII). Позволим себе в этой связи два маргинальных замечания к чужим исследованиям (насколько нам известно, замечания эти еще никем сделаны не были). В недавно вышедшей монографии о языке Романа (K. Mitsakis. The language of Romanos the Melodist. — «Byzantinisches Archiv», Bd. II. München. 1967, S. 26) выражено недоумение относительно передкой у нашего автора формы имени пророка Или — *Елюб*. Между тем, эта форма есть точное соответствие еврейского *‘elijahu* (автор почему-то полагает, будто по-еврейски имя Или звучит как *‘elijah*). Таким образом, Роман попросту транслитерирует греческими буквами звуковой облик имени, как его искони выговаривали евреи. Недоумение X. Гродидье де Матона, большого знатока грекоязычной христианской литературы, связано с другим моментом — с излагаемой в 4-м кондаке Романа на воскресение Христова легендой, согласно которой Сатана был осужден за отказ совершить проскинезу перед новосозданным Адамом (Romanos le Mélode. Hymnes... t. IV, p. 528, note 1). Однако мотив этот весьма обычен в иудейской литературе (Славянская Книга Еноха, XXXI, 36—6; о проскинезе ангелов перед Адамом — Berešit Rabba VIII).

принял постриг в монастыре Авасса⁸⁷. Начало его писательской и композиторской деятельности легенда описывает как неожиданный взрыв, обусловленный чудом: «...В одну из ночей ему в сновидении явилась пресвятая Богородица, и дала ему лист хартии, и сказала: «Возьми хартию и съешь ее». И вот святой отважился отверзнуть уста и выпить хартию. Вап же праздник святого Рождества Христова: и немедля, пробудясь от сна, он изумился и восславил бога, взойдя же после того на амвон, начал псалмословить: «Дева днесь пресущественного рождает». Сотворив же и других праздников кондаки, числом около тысячи, отошел к господу»⁸⁸.

Попробуем продумать все явные или хотя бы возможные смысловые обертоны этой легенды. Во-первых, она выражает народную оценку творчества Романа как творчества боговдохновенного: песни Сладкопевца были по общему мнению слишком хороши, чтобы возможно было приписать их одному только человеческому умиению⁸⁹. Когда-то в языческой Греции слагались легенды о божественных истоках вдохновения Пиндара, теперь объектом легенд становится «христианский Пиндар», как его иногда называли в новое время.— Роман Сладкопевец. Во-вторых, фантастический, почти гротескный для западного восприятия мотив «пожирания» или, тем паче, «выпивания» хартии не имеет ничего общего с Элладой и всецело отмечен восточным, библейским колоритом. Он восходит к ветхозаветной Книге Иезикииля: «Тогда я открыл уста свои, и он дал мне есть свиток сей, и сказал мне: сын человеческий! накорми чрево твое, и наполни внутренность твою этим свитком, который я даю тебе» (гл. 3, ст. 2—3). Тот же мотив повторен в том новозаветном сочинении, которое ближе всего подходит к ветхозаветной поэтике, а именно в Апокалипсисе: «И взял я книжку из руки ангела, и съел ее; и она в устах моих была сладка, как мед; когда же съел ее, то горько стало в чреве моем» (гл. 10, ст. 10). Пожрание книги — образ не «красивый» и не «пластичный», но чрезвычайно выразительный и проникновенный, ибо имеет дело с непосредственно-телесным ощущением «нутра» человека⁹⁰; а Библия всегда предпочитает выразительность и проникновенность изяществу и пластичности. Так будет ли натяжкой представить себе, что колорит легенды как-то связан с колоритом самого творчества Сладкопевца, с исторической ролью, выпавшей на долю этого обновителя византийской гимнографии через возвращение к роднику поэзии библейского Востока? В самом деле, когда через два столетия в центре всеобщего восхищения оказались гимны Иоанна Дамаскина, об этом ученом поэте, знатоке эллинских традиций, слагались легенды совсем иного стиля⁹¹. Рассказ о пожранной или выпитой хартии подходит к определенному типу поэта и не подходит к другому. И здесь мы касаемся третьей смысловой возможности легенды: она рисует творчество Романа как спонтанный взрыв, не зависящий от рассудочных расчетов. В этом взрыве народная по духу церковная поэзия после всех попыток и поисков IV—V веков внезапно обретает всю полноту зрелости. Естественность и уверенность, с которой

⁸⁷ O. Lamprides. Über Romanos den Meloden — ein unveröffentlicher hagiographischer Text. — BZ, Bd. 61, (1968), S. 36—39 (публикация небольшой житийной заметки о Романа, которая доселе оставалась неизвестной). Монастырь Авасса, не упоминаемый в других памятниках, по-видимому, находился в селении Авассос, поблизости от Константинополя.

⁸⁸ PG, t. 117, col. 81 (Менологий императора Василия II). Согласно житийной заметке, упомянутой в предыдущем примечании, чудо и побудило Романа стать монахом.

⁸⁹ Эфиопский современник Романа, диакон Иаред, также изображен в легенде, как болезненно неспособный человек, через мгновенное озарение становящийся великим реформатором гимнографии.

⁹⁰ Символика «нутра», «утробы», «чрева», выражающая предельную интимность человеческого самоощущения, столь же характерна для Ветхого завета, сколь и чужда эстетическому кругу зору греков. Бог «испытует утробы» (пс. VII, 10; Иеремия, 11, 20), «слова клеветника входят во внутренность чрева» (Книга притчей Соломоновых, 18, 8), «внутренность» человека «ночью учит» его (пс. XV, 7), сердце может от страха и скорби «растаять среди внутренностей» (пс. XXI, 15). Благодать библейского бога обозначается эпитетом «благоутробный», восходящим к семитической септантке.

⁹¹ Напротив, о сприйце Ефреме Сирине, столь близком по характеру своего творчества и ветхозаветной сфере, существует рассказ, аналогичный легенде о Романа (PG, t. 114, col. 1260).

творил Роман, должны были и впрямь казаться современникам чудом, требующим сверхъестественного вмешательства.

Здесь надо оговориться. Спонтанность и первозданность творчества Сладкопевца не надо понимать слишком буквально; он застал довольно развитую традицию. К сожалению, мы почти ничего не знаем о его предшественниках и старших товарищах, но они, несомненно, были. Развитие византийской литургической культуры в IV—V веках⁹² не могло не потребовать некоторых достижений и в области церковной поэзии. Уже при императоре Феодосии II (408—450 годы) в столице действовал кружок благочестивых стихотворцев, среди которых особенно выделяется Авксентий, родом сириец (т. е. земляк Романа); как говорит автор жития Авксентия, последний сочинил «приятнейшие и полезнейшие» тропари⁹³. Возможно, к эпохе, непосредственно предшествовавшей выступлению Сладкопевца, относится расцвет такой поэтической формы, как «равностроичные» литургические гимны, подчиненные правилам тонического стихосложения и представляющей собой по большей части трехстопные анапесты. Облик этих гимнов отмечен ровной, умиротворенной монотонностью; их содержание всегда примерно одно и то же — образ космической литургии, в которой участвуют ангельские чины и воинства⁹⁴, Богородица и святые, предстательствующие за людей⁹⁵. Вот одно из таких песнопений:

Твоей плоти, Христе, причастились мы | И святой твоей крови сподобились; | Дня сего совершили течение; | Сон в ночи несмущаемый даруй нам. | Ради нас во плоти обретавшийся, | В мир родившийся от Богородицы! | Существа тебя четверовидные⁹⁶ | Восхваляют, отца безначального; | Тебя хоры поют бестелесные, | Слово божие собезначальное; | Тебя силы величат с господствами, | Духа истины, бога великого; | Тебя верные все исповедуют, | Три лица, божество нераздельное! | Неизвестная дева пречистая, | В рабском образе слово родившая, | Все апостолы, все исповедники, | Помолитесь за нас перед господом, | Да устами дерзнем недостойными | Ныне дар вознести песнословия | На престоле предвечном всецелому.

Позднее таких стихов в Византии уже не писали, но в ранневизантийскую эпоху они были довольно распространенным явлением. Отдал им дань и Роман Сладкопевец. Принадлежащая ему равностроичная стихотворная молитва удерживает основ-

⁹² Ср. E. H a m m e r s c h m i d t u. a. *Symbolik des orthodoxen und orientalischen Christentums*. Stuttgart, 1962, S. 6—13.

⁹³ J. B. P i t r a. *Analecta sacra spicilegio Solesmensi parata*. Parisiis, 1876, v. I, p. XXII.

⁹⁴ Византийское учение о «небесной литургии» было решающим образом обусловлено текстами Псевдо-Дионисия Ареопагита. Земное славословие переживалось как соучастие в славословии ангелов и как «отображение» последнего. Выразительный памятник таких настроений — так называемая «Херувимская песнь», во всяком случае существовавшая в VI веке:

Херувимов изображая таинственно
и животворящей Троице
трисвятое воспевая песнословие,
вслкое ныне житейское
отложим попечение,
дабы принять нам царя всего сущего,
стражей ангельской незримо сопровождаема.

⁹⁵ Тема так называемого «Деисиса» (испорченное русское «деисус»), составившая впоследствии столь необходимое достоинство византийской и древнерусской иконографии (ср. И. М. С л и в ч е к, *Происхождение «Деисуса»*. — *«Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа»*. М., 1973, стр. 59—63); в ней настроение византийского придворного церемониала парадоксально сочетается с христианской этикой «сердца милующего» и «великой жалости», о которых писал аскетический наставник Исаак Сириянин (VII век).

⁹⁶ Четверовидные существа — образ, заимствованный из библейского видения Иезекииля (Книга Иезекииля, I, 5—6).

ные тематические и композиционные шаблоны жанра, хотя выгодно отличается экспрессивной интонацией:

Приидите, поклонимся, верные, | Человеков спасителю кроткому, | Сыну божию благоутробному, | Властодержцу, терпением обильному, | Кого силы величат небесные, | Кого рати поют бестелесные, | Языками своими огнистыми, | Голосами своими немолчными | Трисвятое гласят песнословие | И победное молвят хваление, | Восславляют отца безначального, | Сына, купно со духом сечного, — | Нераздельных всецело по сущности, | В шестаях троиных таинственно. | Пребожественной силы величие | Совокупно всей тварию слави́ла. | Богородица, дева пречистая, | Не отвергни, честная, рабов твоих, | Что живейшей гонимы пучиною | И валами разими мятежными. | Горних сил без сравнения славодейшая, | Голубица, от духа пошлщенная⁹⁷, | Ты апостолов честь и хваление, | Ты страждальцев о гносе рвение, | Ты всецелой земли упование, О, прекрасная башня Давидова, | Град, двенадцать врат отвергающий⁹⁸, | Благовоний духовных хранилище, | Людям Божиим стена и прибежище, | И неложное им утверждение, И для праведных душ охранение, | И безгрешным телам освящение! | Почитаем тебя, благодатная, | Славословим тобою рожденного, | Слезно молим и просим о милости | В предстоящее время возмездия. | Боже, боже, в тот день не оставь меня, | Изыми из огня неугасного, | Не предай сатане на ругание, | Не соделаи бесовским игралищем! | Ибо чаше иных, окаяннейшей, | Я изжил свою жизнь в беззаконии, | Осквернился и духом, и плотию, | И что делать мне ныне, не ведаю. | Се го ради взываю о милости, | Как блудница, к стопам припадавшая, | Изливаю рыдания теплые: | Изыми меня, господи, господи, | Из пучин моего беззакония, | Яко пастырь благий, не оставь меня | Преткаться о скалы погибели, | От страстей обступивших избавь меня | И отверзи мне очи духовные, | Да воззрю я на лик твой божественный | И в сердечном веселии вымолвлю: | Подобае тебе поклонение | Со отцем и святым утешителем, | И на всякое время хваление, | Милосердный, от твари взывающей. |

Как видит читатель, традиционная тема дана у Романа глубже и человечней, чем у его собратьев по жанру: акцент лежит не на блеске небесного церемониала, а на страданиях мятущейся души, которая ищет просветления. Эта проникновенность сочетается с формальным изяществом стиховых созвучий (рифм, рифмоидов, ассонансов). Но не с такими гимнами связана слава Сладкопевца: он вошел в историю мировой литературы прежде всего как автор кондаков. Та раскованность, которой отмечено творчество диакона из Верита, позволила ему достичь в этой области громадной продуктивности: по сообщениям уже цитировавшегося Мелодия Василия II, он написал около тысячи кондаков (в настоящее время из них сохранилось около 85, причем атрибуция некоторых сомнительна).

Кондак — особый поэтический жанр, уходящий своими корнями в поэзию синагоги и древней церкви⁹⁹, но доведенный до совершенства Романом Сладкопевцем. По своим функциям внутри богослужения он близок к проповеди. Виднейший иссле-

⁹⁷ Метрический перебой (скрадывавшийся при пении) сохранен в переводе.

⁹⁸ Нанизывание перитов и уподоблений заставляет вспомнить как практику античного «призывательного гимна», так и византийские акафисты (некоторые из употребленных Романом именованных присутствуют и в Акафисте Богородице, о котором см. ниже). Ряд символов имеет библейское происхождение: голубица с пошлщенными перьями (ис. XVII, 14), башня Давидова (Песнь Песней, 4, 4), двенадцативратный райский град — Небесный Иерусалим (Апокалипсис, 21, 14).

⁹⁹ Греческое слово *κοντακίον* означает «палочка» и отсюда, по-видимому, свиток, наматываемый на палочку (E. M. o p i. Romano il Melode. Torino, 1937, p. X). В своем терминологическом употреблении оно засвидетельствовано лишь с IX века; в позднейшем церковном обиходе оно стало применяться к небольшим песнопениям, по объему не отличающимся от тропаря (ср. также «кондаки» акафиста). Этот смысл термина «кондак» не имеет никакого отношения к грандиозным литургическим поэмам Романа Сладкопевца. О жанре кондака-поэмы см.: W. S. h r i s t, M. P a r a n i k a s. Op. cit.; P. M a a s. Das Kontakion. — BZ, Bd. 19 (1910), S. 285ff.; «Frühbyzantinische Kirchenpoesie», Bd. I (Anonyme Hymnen des V—VI Jahrhunderts), ed. P. Maas, Bonn, 1910 (Kleine Texte 52/53) S. 12—13; «Sancti Romani Melodi Cantica genuina...» introd. 1; H. Д. У с п е н с к и й. Кондаки св. Романа Сладкопевца. — «Богословские труды», 4. М., 1968, стр. 191—201.

дователь византийской гимнографии Э. Беллеш говорит о нем: «Как и его предшественница, — раннецерковная и синагогальная проповедь, он занимает место в последовании литургии после чтения Евангелия. Когда Роман начинает свой кондак о десяти Девах¹⁰⁰, мы немедленно вспоминаем сцену в Назаретской синагоге, описанную в Евангелии от Луки, гл. 4, ст. 16—22, когда Иисус, прочитав хафтару¹⁰¹ из 61 главы Книги Исаии, начинает свою проповедь словами: «Сегодня писание сие исполнилось в ушах ваших», мы можем отчетливо проследить развитие от синагогальной проповеди к раннехристианской гомилии Мелитона¹⁰², от нее — к гомилии в формах поэтической прозы у Василия Селевкийского¹⁰³, и наконец — к стихотворной гомилии Романа. Однако кондак — это не просто проповедь; это прежде всего поэма, подчиненная законам строфического членения и определяемая этими законами в самых интимных аспектах своего интонационного облика. Первая, вводная строфа, именуемая «кукулием», т. е. «капушоном» (как бы «шанкой» поэмы), всегда имела иной размер и предполагала иную мелодию, чем последующие строфы; зато ее заключительные слова становились рефреном гимна в целом. Тон кукулия дает эмоциональный зачин, подготавливая к дальнейшей образной конкретизации чувства; порой он стоит в отношениях диалектического противоречия с содержанием последующего текста. Так, кондак Романа «О предательстве Иудином» сурово и беспощадно изображает предателя; но кукулий — это слезная молитва о милости к грешникам:

Отче наш и господи, || всезидущий, вселюбидый, | смилуйся, смилуйся, смилуйся | над нами, о все подьемлющий | и всех объемлющий!

Другой кондак Сладкопевца — «На усопших» — в целом построен как погребальный плач и жалоба о бренности жизни; кукулий же, напротив, имеет своей темой райское блаженство праведных душ:

Сколь сладостны кущи твои и возлюблены, | господи сил! | В них же обитающие; спасителю наш, | Во веки веков воспоют тебя, | Восхваляя, восславляя | Давидовым оным напевом: | «Аллилуия»!

Этот эмоциональный контраст между кукулием и рефреном, с одной стороны, и основным текстом поэмы — с другой стороны, создает ощущение глубины и перспективы, одновременно давая пластическое выражение коренной антиномичности христианского мировосприятия (в приведенных нами примерах дело идет о двуполярности между милосердием и правосудием бога и между величием и ничтожеством человека).

Дальнейшие строфы кондака — числом от 18 до 30 — имеют совершенно идентичную метрическую структуру и единый рефрен, своим ритмичным возвращением четко членивший целое на равные отрезки. Приведем две идущие подряд строфы из того же кондака «На усопших»:

Не видал я на свете бескорбного, | Ибо жизни превратно кружение: | Кто вчера величался гордынею, | Того ныне уж зрю я поверженным; | И плетется с сумой богатившийся, | И терзается гланием кичившийся, — | Вы один, спасены от превратностей, | Воспевайте в вечном служении: | «Аллилуия»!

¹⁰⁰ Беллеш имеет в виду две первые строфы этого кондака, выражающие от лица автора — и предполагающие у слушателей — непосредственную реакцию на *только что прочитанную* священником евангельскую притчу (Матфей, 25, 1—13). Для него важен этот структурный момент движения от рецитируемого текста Библии.

¹⁰¹ Хафтаря — синагогальное чтение из «пророческих» книг Ветхого Завета.

¹⁰² Пасхальная гомилия (проповедь, беседа) Мелитона Сардского (середина II века), обнаруженная благодаря палеологической публикации лишь в 1940 году, отличается такой избыточностью риторических фигур и ритмико-фонетической игры, которая ставит его прозаическое произведение на грань стихотворства — и притом тонического.

¹⁰³ Василий Селевкийский (ум. ок. 468 года) — автор гомилий, проза которых также отмечена преувеличенной ритмизированностью и тягой к рифмам.

Неженатый в тоске угрызается, | А женатый в труде надрызается, | А бездетный терзаем печалью, | Многодетный снедаем заботою, | Те во браке печалью снедаемы, | Те в безбрачьи бесцельно терзаемы, — | Только вы, поместесь тем горестям, | Ибо ваша радость небренная — | «Аллилуйя!»

С необычайной свободой и артистической уверенностью Роман Сладкопевец прибегает в некоторых своих кондаках к рифме. Собственно говоря, это первые в истории византийской поэзии стихи, в которых рифма временами становится почти обязательным фактором художественной структуры, как это имеет место, например, в кондаке «О предательстве Иудина»:

Не сокроется ли слышаний, | Не ужаснется ли видаций | Иисуса на погильдь добываема, | Христа на руганье предаваема, | Бога на терзанье увлекаема? | Как земля снесли дерзновение, | Как воды стерпели преступление?

Как море гнев сдержало, | Как небо на землю не пало, Как мира строенье | устояло, Видя преданного, и проданного, | И погубленного — господя вышнего? | Смилуйся, смилуйся, смилуйся, | Над нами, о, все подземлющий | И всех объемлющий!

Столь осознанного употребления рифмы византийская поэзия не знала во все последующие века, вплоть до эпохи IV Крестового похода (XIII век)¹⁰⁴; единственное знаменательное исключение — знаменитый акафист Богородице, о котором еще пойдет речь ниже.

С этой виртуозностью формы Роман соединяет народную цельность эмоций, наивную искренность нравственных оценок. Как это ни неожиданно для поверхностного взгляда, но его поэзия, чисто религиозная по своей тематике, куда больше говорит о реальной жизни простых людей той эпохи, чем не в меру академичная светская лирика времен Юстиниана. В кондаке «На усбиших» с большой внутренней закономерностью возникают образы той действительности, которая должна была волновать плебейских слушателей Сладкопевца:

...Над убогим богач надругается, | Пожирает он сирых и немощных; | Земледельца труд — прибыль господская, | Одним — пот, а другим — изобиланье, | И бедняк во трудах надрызается, | Чтобы все отнялось и развеялось!..

В творчестве Романа собраны мотивы и образы, которые наиболее адекватно выражали эмоциональный мир средневекового человека. Поэтому мы находим у него прямые прообразы не только многих произведений позднейшей византийской гимнографии, но и двух знаменитейших гимнов западного средневековья — *Dies irae*, *Stabat Mater*¹⁰⁵.

Роман Сладкопевец намного превышал современников масштабами своего художественного дарования, но он не был одинок. От эпохи Юстиниана дошло немало анонимных кондаков, которые безыскусственно и непритязательно, но с большой органичностью выразили византийский стиль жизни и мировосприятия. Следует назвать также кондак «На Лазаря», принадлежащий некоему Кириаку (имя автора, как это имеет место и в кондаках Романа, включено в акростих)¹⁰⁶. По своей метрике

¹⁰⁴ С. А. Туганис. Fourteen early Byzantine cantica. — «Wiener byzantinische Studien», Bd. V, Wien, 1968, S. 21—22.

¹⁰⁵ E. Wellesz. A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1949, p. 28.

¹⁰⁶ По-видимому, этот Кириак тождествен Кириаку Ахорскому (448—536 годы), который был канонархом (то есть начальником хора) в монастыре св. Харитона. См. S. P é t r i d è s. Les Mélodies Syriaque et Theophane la Sicilien — «Echos d'Orient», t. 4, 1900/1901, p. 282ff.

и некоторым стиховым приемам этот кондак весьма похож на кондак Романа «О предательстве Иудином»; вопрос о том, подражал ли один из этих поэтов другому, или оба они имели перед собой общий образ; остается открытым¹⁶⁷ Третье имя, сохранившееся нам от золотого века византийской церковной поэзии — Анастасий, автор кондака «На усопших» (снова успокоительные трехстопные анапесты!); его поэма чрезвычайно близка к сочинению Романа на ту же тему, и только мера цельности, присущая последнему, здесь не достигнута.

Дальнейшее развитие византийского богослужебного обихода вытеснило многострофные кондаки из употребления. В составе богослужения остались только кукулии и начальные икосы наиболее популярных кондаков — убогие остатки монументальных поэм, обильных действием и насыщенными образностью. Например, кондак Романа Сладкопевца содержит патетические монологи девы Марии, ее диалоги с волхвами, ее заключительную молитву за всех людей: но в течение веков продолжали петь только кукулий:

Вот! дева сегодня пресущественного рождает. | Земля же пещеру неприступному предлагает; | Ангелы с пастухами хвалы возносят, | Волхвы же со звездою свои путь свершают. | Нас ради родилось! Чадю младое предвечный бог!

В конце концов, приходится сказать, что потомки отнесли к поэтическому наследию Романа Сладкопевца не совсем обычно. Они причислили его к лику святых и рассказывали о нем легенды, но они не удержали в живой практике церковного обихода ни одной из его больших поэм. По-видимому, это как-то связано с возрастающим недоверием к наивной динамике повествовательно-драматического типа гимнографии. Конечно, Роман придает «священной истории» черты драмы, как бы разыгрываемой по готовому тексту, явленному от начала времен; и все же это, как-никак, драма, и она действительно «разыгрывается». Событие приобретает облик мистерии, но оно изображается именно как событие. Оно имеет свое настроение, свой колорит, свою эмоциональную атмосферу, выраженную в речах действующих лиц или в восклицаниях «от автора», оно расцвечивается апокрифическими подробностями. Вкус последующих веков не был этим удовлетворен. Там, где Роман Сладкопевец преварял рассказ размышлением о его смысле, потомки отсекали рассказ и оставляли одно размышление. Время для картинных повествований и драматичных сценок прошло; наступило время для размышлений и славословий. Жанровая форма кондака вытесняется жанровой формой канона. Классиком последней был Андрей Критский (ок. 660—740 годов). Он написал «Великий канон», где в нескончаемой череде проходят образы Ветхого и Нового заветов, сводимые к лапидарным смысловым схемам. Например, Ева — это уже не Ева; это женственно-лукавое начало внутри души каждого человека:

Вместо Евы чувственной мысленная со мной Ева — Во плоти моей страстный помысл...

Так мог бы, собственно, сказать и Роман; но у него это было бы басенной «моралью» к повествованию. Андрея Критского не интересует повествование, его интересует «мораль». Весь «Великий канон» — как бы свод «моралей» к десяткам отсутствующих в нем «басен». Конкретный облик события перестает быть символом и становится иносказанием. Андрей устремляется к «последним» истинам, почти не взглянув на «пред-последние».

¹⁶⁷ К. К r u m b a c h e r. Bomanos und Kyriakos.— «Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Klasse der K. Bayerischen Akademie der Wissenschaften», München, 1901, S. 693 f.

Церковные поэты последующих веков — Иоанн Дамаскин и Косьма Маюмский, Иосиф Песнопевец и Феофан Начертанный, и прочие, и прочие — это не наследники Романа, а продолжатели традиции Андрея. Структура канона предполагает, что каждая из его девяти «песней» по своему словесно-образному составу соотносена с одним из библейских моментов (первая — с переходом через Черное море, вторая, обычно опускаемая, — с прозной проповедью Моисея в пустыне, третья — с благодарением Анны, родившей Самуила, четвертая — с пророчеством Аввакума, и так далее, без всякого отступления). Это значит, что в каноне Иоанна Дамаскина на Рождество Христово первая песнь берет тему Рождества, так сказать, в модусе перехода через Черное море:

Ты свой народ забавил древле, господи, | Рукою чудотворною смряя хлябь; | Но так и ныне к раю путь спасительный, | Ты отверзаешь, девой в мир рождаемый, | Хоть человек всецело, но всецело бог. |

Событие перестает быть событием и превращается в модус для одного и того же, всегда одного и того же смысла. Победа канона над кондаком — это победа рационализирующей тенденции над повествовательно-драматической тенденцией.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

П. А. Раппопорт. Русская архитектура на рубеже XII и XIII веков

Церковь Пятницы в Чернигове	14
Церковь Василия в Овруче. Реконструкция автора	15
Профиль пучковых пилястр	16
Планы смоленских храмов конца XII — начала XIII века	17
Планы смоленских храмов конца XII—начала XIII века	18
Церковь Троицкого монастыря на Кловке в Смоленске. Восточная пилястра северного придела. Раскопки 1972 года	19
Сравнение планов церквей Полоцка и Смоленска	22
Памятники смоленской архитектурной школы, возведенные вне Смоленской земли	22
Сравнение планов церквей Чернигова, Киева, Смоленска	22
Церковь Пятницы в Новгороде. Реконструкция Г. М. Штсндера	24

Г. М. Штндер. Первичный замысел и последующие изменения галерей и лестничной башни Новгородской Софии

София Новгородская. Южное устье канала связи в западной стене основного объема в уровне пола-хор	35
София Новгородская. Канал от стыкованных связей основного объема (справа) и южной галереи, расположен на линии предалтарных столпов в направлении север — юг	36
София Новгородская. Канал от стыкованных связей третьего яруса на месте примыкания к основному объему восточной стены западного помещения южной галереи. Канал связи верхнего яруса на второй от запада лопатке северной стены основного объема	38
София Новгородская. Характер стыкования поперечной и продольной стен южной галереи. Второй этаж. В нижней части перевязи нет. В верхней части шов перевязи	41
София Новгородская. Западное окно в южной стене хор основного объема	45
София Новгородская. План первого этажа. Реконструкция	46
София Новгородская. План второго этажа (по хорам). Реконструкция с двухэтажными галереями	47
София Новгородская. Центральный поперечный разрез и западный фасад с одноэтажными галереями. Замысел (проект) зодчего	48

София Новгородская. Центральный поперечный разрез и западный фасад с двухэтажными галереями. Изменение замысла зодчего, осуществленное в период первоначального строительства	49
София Новгородская. Южный фасад с фактурой стен и кровель с одноэтажными галереями — замысел зодчего. Его изменение в процессе первоначального строительства с двухэтажными галереями	51

В. К о в а л е в а. Алтарные преграды в трех новгородских храмах XII века

Церковь Благовещения на Мячине. Раскоп алтарной части (обмер автора) между алтарными столпами	56
Реконструкция алтарной преграды церкви Благовещения на Мячине	57
Церковь Спаса на Нередице. Реконструкция по материалам архитектурно-археологических исследований	59
Собор Рождества в Антониевом монастыре. Реконструкция несущих элементов алтарной преграды	63

А. В. Б а н к. Взаимопроникновение мотивов в прикладном искусстве XI—XV веков

Мозаичная икона св. Николая в серебряном окладе XI века. Монастырь св. Иоанна на Патмосе	73
Серебряный оклад иконы «Благовещение» (Архангел Гавриил). XI век. Охрид, Национальный музей	74
Серебряный оклад иконы «Благовещение» (Богоматерь). XI век. Охрид, Национальный музей	75
Серебряный оклад иконы «Петр и Павел». XII век. НГМ	77
Серебряный оклад иконы «Богоматери Корсунской». XII век. НГМ	79
Деталь золотого оклада «Владимирской Богоматери». XV век. ГОП	80
Серебряный позолоченный ларец. XIII век. Сокровищница собора в Трире	82

Н. Н. Р о з о в. Музыкальные инструменты и ансамбли в миниатюрах Хлудовской [русской] Псалтири

Миниатюра Хлудовской Псалтири. XIII век. ГИМ, Хлуд., № 3, л. 1 об. «Давид царь составлять Псалтирь»	95
Миниатюра французской Псалтири. XIII век. Париж, Национальная библиотека, Ms. Lat. 10525	98
Миниатюра французской Псалтири. XIII век. Париж, Национальная библиотека, Ms. Lat. 10525. Инициал 80-го псалма	99
Миниатюра французской Псалтири. XIII век. Париж, Национальная библиотека, Ms. Lat. 8846, л. 105	100
Миниатюра французской Псалтири. XIII век. Париж, Национальная библиотека, Ms. Lat. 8846, л. 166	100
Миниатюра из французской Псалтири. XIII век. Париж, Национальная библиотека, Ms. Lat. 8846, л. 173	101
«Лик Давидов». Иллюстрация в «Книге глаголемой Козмы Индикоплова» (СПб., 1886, стр. 124)	103
Книга Козмы Индикоплова. ГБЛ, Рогожск., № 791, л. 250. Иллюстрация статьи о Давиде в списке конца XVI — начала XVII века	104

Л. И. Лифшиц. О мастерах снеогогорской росписи

Ангел, несущий апостола Петра. Деталь фрески «Успение» собора Снеогогорского монастыря во Пскове	107
Голова Иоанна Лествичника (?). Деталь росписи собора Снеогогорского монастыря во Пскове	109
Голова апостола Филиппа. Деталь фрески «Сошествие св. духа» собора Снеогогорского монастыря во Пскове	111
Голова ангела. Деталь фрески «Успение» собора Снеогогорского монастыря во Пскове	113
Христос с душой Богоматери. Деталь фрески «Успение» собора Снеогогорского монастыря во Пскове	115
Ангелы. Деталь фрески «Страшный суд» на северном склоне западного свода собора Снеогогорского монастыря во Пскове	116
Пророк Аввакум. Деталь фрески «Страшный суд» собора Снеогогорского монастыря во Пскове	119
Воскрешение Лазаря. Фреска западного склона южного свода собора Снеогогорского монастыря во Пскове	120
Святитель на северной стене алтарной апсиды собора Снеогогорского монастыря во Пскове	123

О. С. Попова. Икона «Спас Ярое око» из Успенского собора Московского Кремля

«Спас Ярое око». Икона. Около середины XIV века. Из Успенского собора Московского Кремля	127
«Спас», оплечный. Икона. Около середины XIV века. Из Успенского собора Московского Кремля	131
Христос Пантократор. 20-е годы XIV века. Мозаика из внешнего нартекса церкви монастыря Хора в Константинополе	137
Христос. Деталь композиции «Христос на троне и донатор Федор Метохит». 20-е годы XIV века. Мозаика из внутреннего нартекса церкви монастыря Хора в Константинополе	138
Христос. 20-е годы XIV века. Мозаика в южном куполе внутреннего нартекса церкви монастыря Хора. Деталь	139
«Христос». Икона. Начало XIV века. Охрид	140
«Христос». Ктиторская икона севастократора кира Исака Дука Керсака. Около середины XIV века. Охрид	141
Христос. Деталь композиции «Деисус» с Исааком Комнином и Меланной. 20-е годы XIV века. Мозаика из внутреннего нартекса церкви монастыря Хора	144
«Христос». Икона. Около середины XIV века. Монастырь св. Екатерины на Синае	145

Л. Е. Красноречьев. О датировке вологовских фресок

Модель храма Рождества на Волотовом поле. Прорись с фрески. 1363 год (?)	150
--	-----

Г. М. Прохоров. Иллюминированный греческий Акафист Богородице

Миниатюра из греческого кодекса. ГИМ, Син., греч., № 429, л. 33 об.	155
Греческий кодекс. ГИМ, Син., греч., № 429, л. 34 об. Конец первой части рукописи	158
Греческий кодекс. ГИМ, Син., греч., № 429, л. 61 об.	159
Греческий кодекс. ГИМ, Син., греч., № 429, л. 71. Конец рукописи	160
Литургический свиток 1370 года. Афон, Дионисиат № 794. Колофоны Иоасафа	162

Тактикон Иоанна Кантакузина. ГИМ, Сии., греч., № 279, л. 400	163
Литургический свиток. БАН, РАИК, № 2. Почерк Иоасафа (?)	165
Греческий кодекс. ГИМ, Сии., греч., № 422, л. 28 об. Иллюстрация одиннадцатого кофдака Акафиста	171
Сочинения Кантакузина. Paris, gr. № 1242. Иоанн Кантакузин на соборе 1351 года	172
Е. Я. Остащенко. Об иконографии типа иконы «Предста царица» Успенского собора Московского Кремля	
«Предста царица». Икона из Успенского собора Московского Кремля. Конец XIV века	177
Свиток в руках Предтечи. Деталь иконы «Предста царица» из Успенского собора Московского Кремля. Конец XIV века	178
Иллюстрация к «Комментариям» Гонория Отенского на «Песнь Песней». XII век. Мюнхенская Гос. библиотека	180
Христос и Богоматерь. Скульптурная группа Магдебургского собора. 1240 год	181
Роспись церкви Афанасия в Кастории. Поздний XIV век	182
Фреска церкви Преображения в Ковалево. Около 1380 года	183
«Предста царица». Икона. 1562 год. ГРМ	185
«Предста царица». Икона. Конец XV века. ГТГ	186
А. А. Салтыков. Деисусные иконы из села Ободово	
Икона Богоматери из с. Ободово. XV век. МИАР	189
Икона Иоанна Предтечи из с. Ободово. XV век. МИАР	191
А. В. Рындина. Малоизвестный памятник тверского искусства XV века	
Панагия церкви Архангела Михаила в Микулине (так называемая «арсениевская»)	200, 201
«Вознесение». Тарель панагиара мастера Ивана 1435 года. Серебро, позолота, литье, скань. Новгород. НГМ	202
«Преображение». Миниатюра. Рейхенаухская школа. Середина XI века. Берлин — Далец, Национальный музей	203
«Вознесение». Панагия Спасо-Каменного монастыря. Серебро, позолота, литье, гравировка, чернь. Новгород (?). Конец XIV — начало XV века. ВОКМ	205
«Знамение». Внутренний вид створок панагии Никона. Серебро, гравировка, чернь. Москва. Первая четверть XV века. ЗИХМ	206
Музицирующие ангелы. Деталь поддона готического потира XIV века. Серебро, гравировка. Будапешт	208
Оклад иконы «Богоматерь Владимирская». Серебро, позолота, чеканка. Тверь (?), Первая треть XV века. ЗИХМ	211
Крест-мощевик Семена Золотилова. Первая четверть XV века. Тверь. ЗИХМ	214, 215
Панагия Новодевичьего монастыря. Тверь. Вторая четверть — середина XV века	216, 217
Пантократор и евангелисты. Наружная створка панагии. Серебро, позолота, чеканка, гравировка. Новгород (?). Первая треть XV века. ГОП	221
Г. В. Попов. Кашинский чин и культура Твери середины XV века	
«Архангел Михаил». Около середины XV века. Икона из Вокресенского собора в Каши- не. ГРМ	232

«Архангел Гавриил». Около середины XV века. Икона из Воскресенского собора в Кашине. ГРМ	233
«Пророк Иезекиил». Около середины XV века. Икона из Воскресенского собора в Кашине. ГРМ	235
«Пророк Иаков». Около середины XV века. Икона из Воскресенского собора в Кашине. ГРМ	237
«Сретение». Около середины XV века. Икона из Воскресенского собора в Кашине. ГРМ	241
«Сретение». Третья четверть XV века. Икона из церкви Успения в Володове. ГТГ	243
«Вход в Иерусалим», фрагмент. Около середины XV века. Икона из Воскресенского собора в Кашине. ГТГ	245
«Воскрешение Лазаря». Около середины XV века. Икона из Воскресенского собора в Кашине. ГРМ	247
«Рождество Христово». Около середины XV века. Икона из Воскресенского собора в Кашине. ГТГ	249
«Вознесение». Около середины XV века. Икона из Воскресенского собора в Кашине. ГТГ	251
«Богоматерь». Икона. Третья четверть XV века. ГТГ	257
«Иоани Предтеча». Икона. Третья четверть XV века. ГТГ	257
Мастерская Андрея Рублева и Даниила Черного. «Иоани Предтеча». Икона из Успенского собора во Владимире. Около 1408 года	259
Мастерская Дионисия. «Иоани Предтеча». Икона из Рождественского собора Ферапонтова монастыря. 1502—1503 годы. ГТГ	259
Пансий. «Ветхозаветная Троица». Икона из Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря. 1484—1485 годы. МИАР	261

Э. К. Гусева. Об иконе «Знамение» из Кашинского чина

«Богоматерь Знамение». Икона из Воскресенского собора в Кашине. XV век. ГТГ	265
Голова Эммануила. Деталь иконы «Богоматерь Знамение» из Кашина	266
Голова Эммануила. Деталь иконы «Одигитрия». 1482 года. ГТГ	267
Рука Богоматери. Деталь иконы «Богоматерь Знамение» из Кашина	268
Рука Богоматери. Деталь иконы «Одигитрия». 1482 год. ГТГ	268
«Знамение». Деталь шитой пелены XV века из Загорска	270
«Богоматерь Знамение». Фреска Ферапонтова монастыря. 1502—1503 годы	274

В. И. Свенцицкая. Мастер икон XV века из сел Ванивка и Здвыженъ

Деисусный чин. XV век. Икона из с. Ванивка. Львовский музей	277
«Рождество Богородицы». XV век. Икона из с. Ванивка. Львовский музей	279
«Нерукотворный Спас». XV века. Икона из с. Ванивка. Львовский музей	280
Фрагмент иконы «Страшный суд». XV—XVI века. Из с. Ванивка. Львовский музей	281
«Воздвижение честного креста». XV век. Икона из с. Здвыженъ. Львовский музей	283
«Никола». XV—XVI века. Икона из с. Горлицы. Львовский музей	285
«Рождество Богородицы». XV—XVI века. Икона из с. Нова Весь. Львовский музей	287
«Федор и Димитрий». XV—XVI века. Икона из с. Богуца. Львовский музей	289

Оклад Евангелия Пафнутия-Боровского монастыря. 1533 год. Серебро, золочение, скань, эмаль, литье. ГИМ	293
Оклад Евангелия Юрьевского монастыря. 30-е годы XVI века. Серебро, золочение, скань, литье. НГМ	295
Крест. 1533 год. Фрагмент. Серебро, золочение, скань. НГМ	299
Крест напестольный. 30-е годы XVI века. Серебро, золочение, скань, литье. НГМ	301
Крест напестольный. 1553 год. Серебро, золочение, скань, литье. ГОП	305
Крест напестольный. 1553 год. Серебро, золочение. Обратная сторона. Фрагмент	306
Цата. 50-е годы XVI века. Серебро, золочение, скань. НГМ	308
Нанаяга архиепископа Пимена. Кость, резьба, серебро, золочение, скань. НГМ	309
Икона-складень трехстворчатый в окладе. 1560-е годы. Серебро, золочение, скань. ГИМ	310
Звено посоха архиепископа Пимена. 1554 год. Серебро, золочение, скань, эмаль. НГМ	311
И. Шахов, Д. Давыдский. Крест напестольный. 1591 год. Фрагмент. Серебро, золочение, скань. ГОП	311
Крест напестольный. 60-е — 70-е годы XVI века. Серебро, золочение, скань. НГМ	312
Оклад Евангелия Соловецкого монастыря. 70-е — 80-е годы XVI века. Серебро, золочение, скань, эмаль, литье. ГОП	313
Оклад Евангелия. 70-е — 80-е годы XVI века. Переделка XVII века. Серебро, золочение, скань, эмаль, литье. ГИМ	315
Оклад Евангелия Соловецкого монастыря. 70-е — 80-е годы XVI века. Переделка XVII века. Серебро, золочение, скань, эмаль, литье. ГОП	317

М. А. Орлова. Некоторые замечания о творчестве Дионисия

«Распятие» из Павло-Обнорского монастыря. 1500 год. ГТГ	322
«Распятие» из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. 1425—1427 годы	323
«Распятие». Икона из музея Ловердо. Конец XVI века	325
«Распятие». Оклад Евангелия из церкви Климента в Охриде. Вторая половина — конец XIV века	327
«Распятие». Деталь росписи церкви Успения на Волотовом поле в Новгороде. Вторая половина XIV века	330
Фреска западного фасада Рождественского собора Ферапонтова монастыря. 1502—1503 годы	335
«Рождество Богоматери». Деталь фрески западного фасада Рождественского собора Ферапонтова монастыря	342

М. И. Ильин. К изучению церкви Вознесения в селе Коломенском

Церковь в с. Коломенское. Аксонометрический разрез В. Подключникова	357
Шатер церкви Вознесения в с. Коломенское	359

Ю. Г. Малков. Стенопись собора Чуда Архангела Михаила в Хонех

Собор Чуда архангела Михаила в Хонех. 1501—1503 годы. Фот. начала XX века	369
Собор Чуда архангела Михаила в Хонех. Разрез по оси запад-восток. Чертеж Ф. Рихтера	371
Христос. Фрагмент фрески «Исцеление расслабленного» из Чудова монастыря. ГТГ	373

Расслабленный. Фрагмент фрески «Исцеление расслабленного» из Чудова монастыря. ГТГ	375
Архангел Михаил. Фрагмент фрески «Явление архангела Михаила Иисусу Навину» из Чудова монастыря. ГТГ	376
Лик архангела. Фрагмент фрески из Чудова монастыря. ГТГ	378
Голова юноши (Иакова?). Фрагмент фрески из Чудова монастыря. ГТГ	379
Неизвестный святитель. Фрагмент фрески из Чудова монастыря. ГТГ	381
Святитель и диаконы. Фрагмент фрески из Чудова монастыря. ГИМ	382
Лик апостола Петра. Фрагмент фрески из Чудова монастыря. МИАР	383
Святитель. Роспись собора Рождества Богородицы «на Возмище» в Волоколамске. 1547 год	385
А. И. Яковлева, «Образ мира» в иконе «София Премудрость божия»	388
«София Премудрость божия» Икона из Благовещенского собора Московского Кремля XVI век	389
Богоматерь. Деталь иконы «София Премудрость божия»	390
Ангелы. Деталь иконы «София Премудрость божия»	391
Шитая пелена с изображением «Софии Премудрости». Начало XVI века. ГИМ	393
Ангелы. Деталь иконы «Крещение». XIV век. Охрид	401
«Св. Пантелеймон». Икона XIV века. Хилендар	402

СОДЕРЖАНИЕ

О. И. Подобедова. Виктор Никитич Лазарев	5
П. А. Раппопорт. Русская архитектура на рубеже XII и XIII веков	12
Г. М. Штендер. Первичный замысел и последующие изменения галерей и лестничной башни Новгородской Софии	30
В. М. Ковалева. Алтарные преграды в трех новгородских храмах XII века	55
Н. Г. Порфиридов. Вопросы областного атрибуирования памятников древнерусской мелкой каменной пластики	65
А. В. Банк. Взаимопроникновение мотивов в прикладном искусстве XI—XV веков	72
Н. В. Перцев. Древнерусские краснофонные иконы	83
Н. Н. Розов. Музыкальные инструменты и ансамбли в миниатюрах Хлудовской (русской) Псалтири	91
Л. И. Лифшиц. О мастерах светогорской росписи	106
О. С. Попова. Икона «Спас Ярое око» из Успенского собора Московского Кремля	126
Л. Е. Красноречьев. О датировке вологодских фресок	149
Г. М. Прохоров. Иллюминированный греческий Акафист Богородице	153
Е. Я. Осташенко. Об иконографии типа иконы «Предста царица» Успенского собора Московского Кремля	175
А. А. Салтыков. Деисусные иконы из села Ободово	188
А. В. Рындина. Малоизвестный памятник тверского искусства XV века	199
Г. В. Попов. Кашинский чин и культура Твери середины XV века	223
Э. К. Гусева. Об иконе «Знаменье» из кашинского чина	263
В. И. Свенцицкая. Мастер икон XV века из сел Ванивка и Здыжень	273
Г. Н. Бочаров, Н. П. Горина. Об одной группе новгородских изделий конца XV и XVI века	291
М. А. Орлова. Некоторые замечания о творчестве Дионисия	
I. К изучению иконы «Распятие» из Павлова-Обнорского монастыря (1500 год)	321
II. Роспись западного фасада Рождественского собора Ферапонтова монастыря	334
М. А. Ильин. К изучению церкви Вознесения в селе Коломенском	355
Ю. Г. Майков. Стенопись собора Чуда Архангела Михаила в Хонех в Московском Кремле (опыт реконструкции)	368
А. И. Яковлева. «Образ мира» в иконе «София Премудрость божия»	388
В. М. Сорокатый. Некоторые надгробные иконостасы Архангельского собора Московского Кремля	405
С. С. Аверинцев. У истоков поэтической образности византийского искусства	421
Список иллюстраций	455

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО
ПРОБЛЕМЫ И АТРИБУЦИИ

*Утверждено к печати
Институтом истории искусств
Министерства культуры СССР*

Редактор издательства *Ф. И. Гринберг*
Художественный редактор *Т. П. Поленова*
Технический редактор *Р. З/. Денисова*
Корректоры *Т. И. Борисова, М. В. Борткова*

Сдано в набор 10^{IV} 1976 г.
Подписано к печати 15^{II} 1977 г.
Формат 84x108^{1/2},| Бумага для глубокой печати
Усл. печ. л. 48,72- Уч.-изд. л. 42,1. Тираж 15000
Т-03235 Тип. зак. 860
Цена 3 р. 86 к.

Издательство «Наука»
10ЭТ17 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пар., 21
2-я типография издательства «Наука»,
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
11	7 св.	почитать	прочитать
74	4 сн.	представляется	не представляется
195	4 сн.	Зиждатель	Зиждитель
209	15 св.	Шверского	Тверского
210	9 сн.	бесменный	басменный
266	7 сн.	на	не
274	7 сн.	стр. 5—6	стр. 56
289	10 сн.	с. Крамна	с. Крамнах
412	19 сн.	имала	занимала
432	24 сн.	Пусть	Путь

Зак. 860. Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции

ДРЕВНЕ-
РУССКОЕ
ИСКУССТВО

