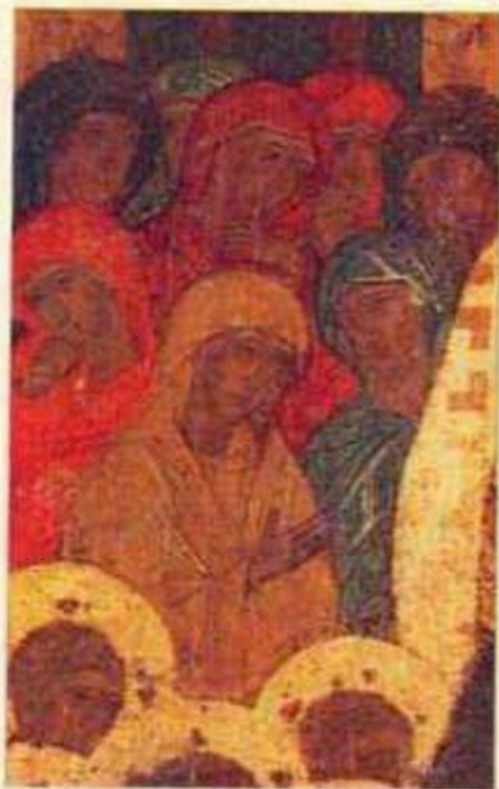


708(К)
М89

ГОСУДАРСТВЕННЫЕ МУЗЕИ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

VI



**ПРОБЛЕМЫ
РУССКОЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

ККККК.

ГОСУДАРСТВЕННЫЕ МУЗЕИ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ
МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

VII

**ПРОБЛЕМЫ
РУССКОЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

МОСКВА «ИСКУССТВО» 1990

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Н. С. ВЛАДИМИРСКАЯ, Е. Б. ГУСАРОВА (отв. секретарь),
Н. А. МАЯСОВА, А. С. НАСИБОВА (отв. редактор)

© Государственные музеи Московского Кремля
Министерства культуры СССР, 1990 г.

СОДЕРЖАНИЕ

| | | |
|-----------------------|--|-----|
| Г. К. ВАГНЕР | О системном подходе к изучению русской художественной культуры | 5 |
| В. В. БЫЧКОВ | Заметки к древнерусской философии искусства | 18 |
| Л. А. ЩЕННИКОВА | Московская школа живописи XIV — начала XV века в трудах отечественных и зарубежных исследователей | 31 |
| Э. П. САЛИКОВА | Отражение исторических константинопольских реалий в иконографии иконы последней четверти XIV века «Похвала Богородице с Акафистом» | 49 |
| О. В. ЗОНОВА | К вопросу о первоначальном художественном убранстве предалтарной стены московского Успенского собора | 57 |
| Т. В. ТОЛСТАЯ | Храмовая икона Успенского собора Московского Кремля (к проблеме иконографического типа) | 67 |
| Н. А. МАЯСОВА | К вопросу о южнославянских связях в русском лицевом шитье XV—XVI веков | 87 |
| И. Л. БУСЕВА-ДАВЫДОВА | О концепциях стиля русского искусства XVII века в отечественном искусствознании | 107 |

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

| | |
|-------------------------|--|
| АН СССР | Академия наук СССР |
| ВНИИ искусствознания | - Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания |
| ГБЛ | - Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина |
| ГИМ | - Государственный Исторический музей |
| ГРМ | - Государственный Русский музей |
| ГТГ | - Всесоюзное музейное объединение «Государственная Третьяковская галерея» |
| ЗИХМЗ | - Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник |
| ИМАО | - Императорское московское археологическое общество |
| ИНИОН | - Центральный институт научной информации по общественным наукам |
| ЛГУ | - Ленинградский государственный университет |
| МГУ | - Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова |
| МИА | - Материалы и исследования по археологии СССР |
| МОКМ | - Московский областной краеведческий музей, г. Истра |
| Музеи Кремля | - Государственные музеи Московского Кремля |
| Новгородский музей | - Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник |
| ОРПГФ Музеев Кремля | - Отдел рукописных, печатных и графических фондов Музеев Кремля |
| ОРЯС | - Отделение русского языка и словесности Академии наук |
| Псковский музей | - Псковский историко-художественный и архитектурный музей-заповедник |
| ПСРЛ | - Полное собрание русских летописей |
| РИБ | - Русская историческая библиотека |
| Ростовский музей | - Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник |
| Рязанский музей | - Рязанский областной краеведческий музей |
| ТОДРЛ | - Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР |
| ЦМиАР | - Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева |
| ЧОИДР | - Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете |

Г.К. ВАГНЕР

О СИСТЕМНОМ ПОДХОДЕ К ИЗУЧЕНИЮ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

В 1979 г. за «круглым столом», организованным редакцией журнала «История СССР», внимание историков сосредоточилось на проблеме «Предмет и метод истории культуры», ядро которой составило понимание культуры как системы¹. Вопрос оказался труднее, нежели предполагалось, что было видно из довольно различных определений культуры, но что главным ее компонентом является духовная культура, ни у кого не вызвало сомнения. Таким образом, проблема имеет непосредственное отношение к искусствознанию, в области которого затянувшиеся дискуссии по некоторым темам объясняются именно внесистемным, то есть изолированным подходом к предмету исследования.

Следует согласиться с Д.С. Лихачевым, что термин «система» достаточно надоел², но, по-видимому, им придется пользоваться до тех пор, пока системный подход к изучению культуры не войдет в плоть и кровь исследователей, как в свое время было с термином «комплексность». Сейчас редко кто считает своим долгом предварять свое исследование объяснением комплексного метода, он стал как бы естественной необходимостью. В искусствознании комплексный метод давно уже утвердился³. Понятие «комплексности» можно было бы считать синонимом «системности», но это далеко не одно и то же.

Понятие культуры как системы можно считать достаточно разработанным⁴, и хотя здесь не все детали выяснены, но искусствоведу как представителю «отраслевого» знания нет нужды пускаться в теоретические построения, чтобы вести свое исследование в общекультурном русле. Это, конечно, не исключает того, что в области искусствознания однажды будут выявлены такие свойства культуры, которые, будучи инвариантными, окажутся системообразующими. Как отметил И.Д. Ковальченко, без знания свойств конкретных областей культуры «невозможно раскрыть и суть целого, а именно — охарактеризовать культуру как специфический, но целостный компонент общественных явлений»⁶.

В своем докладе на вышеупомянутом заседании «круглого стола» редакции журнала «История СССР» Б.И. Краснобаев правильно отметил, что «постановка научно-исследовательских проблем и их разработка на необходимом теоретическом и методологическом уровне повлияет на положение истории культуры среди других научных дисциплин, повысит, в частности, ее обобщающее, интегрирующее значение для искусствоведения, литературоведения и иных культуроведческих наук»⁶. В настоящее время такие разработки введены в культурологию и мы можем некоторыми из них пользоваться, чтобы впредь до создания собственно системного искусствознания хотя бы преодолеть те тупиковые ситуации, которые сложились в истории изучения древнерусского искусства. Это невозможно сделать без понимания художественной культуры (в данном случае — русской) как системы.

Обращаясь к этому понятию, необходимо напомнить, что главным

качеством культуры как системы признается целостность⁷, интегрирующая в себе подсистемы художественной культуры, науки и морали. Художественная культура в свою очередь интегрирует в себе народную и профессиональную культуру, каждая из которых состоит из разных форм проявления. В народной художественной культуре это будут: устный и музыкальный фольклор, изобразительное творчество, зодчество; в профессиональной — литература, музыка, архитектура и разные виды изобразительного искусства⁸.

Вторым важным качеством культуры как системы является так называемая «диффузность», то есть взаимопроникновение всех ее подсистем, а внутри подсистем — всех их компонентов⁹. «Диффузность» как особенность общесистемного уровня культуры пронизывает в нисходящем порядке все уровни культуры, образуя особенно сложный сплав в художественной подсистеме, что создает главные трудности в искусствознании. Это прежде всего относится к древнерусскому искусству.

Необходимо учитывать, что в древнерусском искусстве «диффузность» была развита как по горизонтали, так и по вертикали. «Диффузность» по горизонтали выражалась в чрезвычайно органической слитности архитектуры, живописи, скульптуры и декоративно-прикладного искусства, развивавшихся в великом синтезе, с которым может сравниться, пожалуй, только грандиозный синтез стиля барокко. «Диффузность» по вертикали состояла в пронизанности всего «ученого» (городского, профессионального) искусства эстетическими «нормами» искусства народного, так что разделение здесь возможно скорее по функции (сфере бытования), нежели по художественной образности¹⁰. К сказанному надо добавить «диффузность» типологического характера, когда одностадиальные, но разноэтнические искусства пользуются сравнительно общим художественным языком.

Однако явление «диффузности» имеет свои границы, различные для разных видов искусств и определяемые достаточно индивидуальными причинами, что обязательно должно учитываться при системном подходе к исследованию. Например, различные области древнерусского орнамента развивались довольно самостоятельно. Архитектурный орнамент, орнаментика рукописных книг и декоративно-орнаментальные схемы на произведениях прикладного искусства представляли далеко не совпадающие линии развития ни в синхронном, ни в диахронном разрезе. Здесь существовали более глубокие закономерности, входящие, однако, в общую систему культуры.

Системный подход к изучению русской художественной культуры вовсе не сводится к тому, чтобы придерживаться в анализе всех этих «правил», хотя учитывать их нужно. Памятуя о них, можно добиться более реальных характеристик узловых явлений истории искусства и, следовательно, более цельно охарактеризовать всю изучаемую художественную культуру. Обратимся к некоторым «трудным вопросам».

Одним из них можно считать вопрос о начале древнерусского монументального зодчества. Обычно он связывается с формами Десятинной церкви Киева, о которых мы можем судить, к сожалению, только по фундаментным рвам. Но трудность суждения состоит не столько в этом, сколько в наполнении реконструируемых форм историческим содержа-

нием. Элементарная логика подсказывает, что сложное содержание большого византийского храма не могло быть механически усвоено языческой средой без того, чтобы в это содержание были привнесены те или иные элементы местной культуры. Следовательно, нужно было поставить все известное о формах Десятинной церкви в связь с тем, что практиковалось в каменном строительстве Киева в предшествующее время. Это дает возможность если не установить, то, во всяком случае, предположить, как русские люди X в. архитектурно осмысливали переход от формы круга (форма так называемого «киевского капища») к квадрату, а затем к прямоугольнику, как соотносились эти конфигурации в новом строительстве. Затем нужно было соотнести византийское понимание прямоугольной формы храма с раннехристианским, а раннехристианское — с ветхозаветным. Наконец, изучаемую архитектурную форму необходимо было сопоставить с синхронными архитектурными формами Херсонеса (откуда князь Владимир привел первого настоятеля Десятинной церкви священника Анастаса Корсунянина), а также Болгарии (к культуре которой тяготел Анастас)¹¹. Все эти сцепления образуют первичный уровень подсистемы «древнерусская архитектура», после рассмотрения которого и можно было обращаться к следующему подсистемному уровню, на котором обычно утверждается зависимость киевского зодчества от византийского. Неудивительно, что такое утверждение выглядит однобоким. Не учитывается, что первые русские монументальные сооружения возникали совсем в иной социальной и духовной среде; что хотя строительством руководили греки, но осуществлялось оно силами русских; что и Владимир, и Ярослав Мудрый вообще были далеки от подражания Константинополю; что некоторые черты конструктивного сходства киевских и черниговских построек отнюдь не вели к стилистическому сходству; что ни один памятник русской архитектуры раннего времени вообще нельзя принять за византийский и так далее. Поэтому как бы плодотворно ни было усвоение Русью византийского архитектурного опыта (что, кстати сказать, никто не отрицает) и какой бы византийский характер ни носила крестовокупольная система перекрытия монументального здания (что тоже никто не отрицает), но всего этого совершенно недостаточно для того, чтобы считать древнерусскую архитектуру первых веков ее существования византийской по природе.

К такому же негативному результату мы придем, если станем так же формально, то есть внесистемно, рассматривать древнерусскую архитектуру в сопоставлении ее, например, с романской. Вырванная из системы культуры (а древнерусская культура в X в., несомненно, обрела статус системы!) архитектура не может быть правильно понята в своей сущности. Недаром Виолле ле Дюк говорил: «По-моему, каждой нации можно сказать: покажи мне твою архитектуру, и я буду знать тебе цену»¹².

Здесь уместно коснуться вопроса формирования так называемого «нового общерусского стиля», под которым примерно с 1950-х гг. подразумевалась архитектура «башнеобразного» типа второй половины, точнее — последней четверти XII в.¹³ Смелое переосмысление в этой архитектуре традиционной крестовокупольной системы, замена ее систе-

мой перекрытия в виде ступенчатых подкупольных арок, центрирование композиции посредством одноглавия и боковых притворов, придание силуэту здания ступенчато-пирамидального характера, акцентирование вертикальных членений пучковыми полуколонками и прочее — все это действительно резко отличалось от византийской традиции, стало квалифицироваться как обращение к национальному опыту строительства из дерева. Особое распространение «башнеобразного» типа храмов в эпоху «Слова о полку Игореве» закрепило за ними название «нового общерусского стиля». Такого же мнения придерживался и автор настоящей работы.

Постепенное проникновение системного метода изучения в гуманитарную область, в частности в искусствоведение, введение в историю древнерусского искусства понятия жанра, наконец, более внимательное отношение к системе русской архитектуры эпохи «Слова» в связи с 800-летием со времени создания гениальной поэмы привели к выявлению существенно иной картины¹⁴. Выяснилось, что все постройки «башнеобразного» типа принадлежали к жанру придворно-княжеской архитектуры, причем заказчиками их были в основном князья, занимавшие далеко не общерусские позиции в «раскладе» политических сил того бурного времени.

Более того. Некоторые из этих князей заслужили у автора «Слова» отрицательную характеристику. А ведь автор «Слова о полку Игореве», как хорошо известно, обладал очень точным политическим кругозором¹⁵. Как же быть с «новым общерусским стилем»?

Нельзя отрицать того, что для русской архитектуры XII в. рассматриваемая группа памятников была новой. Независимо от того, отправлялись ли их создатели от деревянных прообразов XI в., как считал Н.Н.Воронин, или здесь сыграло свою роль общеевропейское увлечение высотными архитектурными образами¹⁶, но при сравнении с кубическими храмами крестовокупольной системы придворно-княжеские «башнеобразные» храмы, созданные, несомненно, талантливыми зодчими¹⁷, выглядели необычными. Это снискало восторги современников и нашло отражение в летописях¹⁸. Но выражала ли эта архитектурная линия главный («генеральный») путь русского зодчества? На этот вопрос можно было ответить только при более широком, системном подходе к русской культуре XII в.

В системном отношении русская архитектура XII в. обладала, как сейчас принято выражаться, широким спектром жанров¹⁹, среди которых придворно-княжескому жанру вовсе не принадлежало ведущее место. Показательно, что все интересующие нас «башнеобразные» архитектурные композиции располагались в довольно узкой географической полосе, прилегающей к западным рубежам Руси. Пора назвать главные из них — это Пятницкая церковь в Новгороде, Михаило-архангельская церковь в Смоленске, Васильевская церковь в Овруче, Пятницкая церковь в Чернигове, Спасо-Преображенский храм в Новгороде-Северском, храм в Путивле, Пантелеймоновская церковь в Галиче. На Северо-Востоке Руси храмы высотного типа были в Старой Рязани²⁰ и, возможно, в Юрьеве-Польском²¹, но нет уверенности в том, что композиция их действительно была «башнеобразной».

Но дело не столько в этом, сколько в том, что перечисленные придворно-княжеские постройки далеко не рассчитывались на какой-либо общерусский резонанс. Их можно было бы назвать постройками личного, в лучшем случае корпоративного (например, купеческие Пятницкие храмы), характера. Ни один из названных храмов не был епископским (епархиальным) кафедралом. Сама архитектурная образность их не заключала в себе ничего соборного. Наоборот, в ней проявилась некая индивидуализация, идущая не то от заказчика, не то от зодчего.

Принято усматривать в архитектурной образности «башнеобразных» храмов отражение светской городской культуры, даже некоторый отзвук романо-готического движения, что представляется бесспорным. Но, повторяю, все это не дает оснований видеть в архитектуре «башнеобразных» храмов «новый общерусский стиль». Он не был общерусским ни географически, ни иконографически, ни стилистически.

Между тем те великие русские князья, с которыми автор «Слова о полку Игореве» связывал патриотические надежды на единение Руси и спасение ее от наседающих кочевников,— Ярослав Осмомысл Галицкий, «великий и грозный» Святослав Всеволодович Киевский, Всеволод Большое Гнездо Владимирский — строят свои храмы в большом государственно-соборном жанре, с круговыми галереями, пятиглавыми. Таковы Успенский собор в Галиче²², Благовещенская церковь в Чернигове²³ Успенский собор во Владимире на Клязьме²⁴.

Б.А. Рыбаков в свое время правильно заметил, что, во-первых, в строительстве больших соборных храмов сильнейшие русские князья, воспетые в патриотических тонах автором «Слова о полку Игореве», как бы соперничали друг с другом, стремясь показать свою мощь и готовность к единению русских сил, и во-вторых, в этих своих стремлениях сознательно обращались к великим архитектурным традициям времен единства Киевской Руси, то есть к архитектурным образам эпохи Ярослава Мудрого²⁵. Проведенные Б.А. Рыбаковым параллели со «Словом о полку Игореве» полностью подтверждают сказанное.

Оставив в стороне Успенский собор Галича как слишком ранний для рассматриваемой группы, остановимся на черниговском и владимирском храмах. Не воскрешался ли в их традиционности некий византизм? Такой вопрос может возникнуть только при чисто иконографическом подходе к архитектурной форме, что вырывает ее из сложного сплава культуры эпохи, а это как раз и противоречит системному изучению художественной культуры. Системный подход требует такого полного раскрытия архитектурного образа, в котором учитывалась бы его многофункциональность, образующаяся от слияния в нем богослужебной и художественной функций. Такая полифункциональность и обнаруживается в архитектурных образах построек Святослава Всеволодовича и Всеволода Большое Гнездо.

Обстройка трехнефного ядра Благовещенской церкви Чернигова и Успенского собора во Владимире круговыми высокими галереями превращала их, по существу, в пятинефные, что практиковалось Ярославом Мудрым и его сыновьями. К той же великой традиции восходит и пятиглавие²⁶. Владимирский собор считался кафедральным (епископ-

ским), и уже одно это требовало от его архитектуры монументальности. Известны, однако, претензии владимирских самовластцев на общерусскую роль, что не могло не побуждать их к демонстрации повышенной монументальности, рассчитанной не на епископское, а на митрополичье богослужение. В отношении владимирского Успенского собора это можно считать вполне реальным. Святославу Всеволодовичу Киевскому не требовался второй митрополичий собор, поскольку им была Киевская София. Но не забудем, что Благовещенская церковь строилась Святославом Всеволодовичем в Чернигове в годы (1183—1186), когда он начал предпринимать активные меры для сведения счетов со своими врагами²⁷. В сложившейся опасной обстановке всего можно было ожидать. Поэтому не исключено, что предусмотрительный князь заранее рассчитывал на поставление в домениальном Чернигове «титularного» митрополита²⁸, митрополичий же собор (государственно-соборного жанра) по традиции требовал пятинефности.

Конечно, функциональность пятинефного храма (в данном случае — трехнефного, но с высокими круговыми галереями) не сводилась только к отпращиванию культа. Очень велика была и более широкая идеологическая функция большого пятинефного пятиглавого храма. Его соборный образ, несомненно, отражал представления о величии города, княжества, даже всей Руси, поскольку такие идеи вдохновляли и Святослава Всеволодовича и Всеволода III. В архитектурно-художественном отношении памятники, подобные Благовещенской церкви Чернигова и Успенскому собору Владимира, при всем их сходстве с византийской традицией (крестовокупольность), были уже настолько свободны от какой-либо подражательности, что несомненно воспринимались как русские, а отмеченные выше черты соборности делали их общерусскими.

Оставляя эту интересную тему для особой разработки, отмечу, что последующая русская архитектура вовсе не последовала безоговорочно за «башнеобразными» постройками. Правда, они возникали одна за другой, но, как я уже сказал, главным образом при дворах князей, не пекущихся об укреплении Руси. Показательно, впрочем, что Рюрик Ростиславич, которого никак нельзя отнести к «сепаратистам», строит в своем Белгороде не «башнеобразный», а традиционный трехнефный большой собор, поразивший современников своим великолепием²⁹. Следовательно, в семантическом и художественном различии архитектурных жанров Рюрик Ростиславич хорошо разбирался. Без сомнения, разбирался в этом и Всеволод III, который вскоре после обстройки Успенского собора свой придворно-княжеский Дмитриевский собор (1194—1197) воздвигает опять же не в «башнеобразных» формах, а в крестовокупольных. Но, подобно Ярославовым традициям, он осложняет четырехстолпный одноглавый храм круговыми галереями и двумя башнями у западных углов. Не говоря уже о знаменитой фасадной скульптуре Дмитриевского собора, одна только композиция его свидетельствует о том, что в нее вкладывался более чем чисто личный замысел, то есть с ней связывалось нечто общерусское. О том же позволяют говорить большие соборы Суздаля (1222—1225), Пскова (конец XII в.), Полоцка (собор в детинце, конец XII в.). Последние два имели

притворы, а не круговые галереи. Кроме того, возможно, что они имели «башнеобразные» завершения. Но это говорит лишь о том, что в конце XII в. делались попытки совместить придворно-княжеский и государственно-соборный жанры архитектуры, общерусская же линия была представлена государственно-соборный жанром, предпочтенным Святославом Киевским и Всеволодом Владимирским, то есть главными патриотическими героями «Слова о полку Игореве». Не случайно, что как только Москва приобрела значение общерусского центра, так Иван III обратился именно к государственно-соборному архитектурному жанру. Постройки «башнеобразного» типа (так называемое раннемосковское зодчество) не могли выполнить этой ответственной национальной функции

Такова была судьба якобы «общерусского стиля» «башнеобразной» архитектуры. Как я старался показать, пересмотр старой концепции стал возможен именно в связи с системным подходом.

Такая же картина рисуется и в области изучения древнерусской скульптуры. Применение системного подхода помогло сделать более ясным такое долго остававшееся непонятным явление, как «исчезновение» со страниц истории древнерусского искусства фасадной пластики владими́ро-суздальского типа. В небольшом масштабе она как бы возродилась в ранних памятниках архитектуры Московского Кремля³⁰, а потом снова исчезла, если не считать курьезных рецидивов ее в кремлевском же архитектурном декоре XVII в., а еще позднее, в начале XX в., — в гипертрофированном виде — в декоре одного из московских домов у Покровских ворот. Но оказывается, скульптура как таковая не исчезла, произошла лишь историческая смена ее систем. Символический характер владими́ро-суздальской системы, допускавшей многочисленные зооморфные и полиморфные образы, в условиях Предвозрождения конца XIV — начала XV в. потерял свое функциональное значение, а статуарно-антропоморфный характер новой системы не требовал «коврового» расположения скульптуры на фасадах³¹. Смена систем (с точки зрения системного подхода следовало бы говорить о подсистемах) была сложным процессом с разными переходными ступенями, которые тоже невозможно было бы правильно выявить и квалифицировать вне системного подхода.

Применение системного метода для истории русского искусства может дать чрезвычайно интересные результаты в области изучения стенописей. Исследователи древнерусского искусства не раз отмечали подчиненность системы росписей не только установившемуся византийскому канону, но и более конкретным историческим программам, связанным с условиями заказа³². Но наблюдающиеся здесь связи не анализируются. Часто встречающиеся ссылки на соответствие системы росписи ходу литургии тоже не сопровождаются конкретными примерами, не говоря уже о том, чтобы данному вопросу была посвящена специальная студия. Мне думается, что приобретение системным методом все более широкого признания среди представителей гуманитарных наук будет способствовать проникновению его и в эту интереснейшую и очень важную сферу. Ведь не чем иным, как неразработанностью данной проблемы, следует объяснять тот факт, что работы о древнерусских фресках

ограничиваются, чаще всего, иконографическим описанием и сравнением с византийскими образцами³³. Между тем характер заказа не мог не сопровождаться выбором исполнителей³⁴, а тут уже один шаг до особенностей стиля, так что последние зависят от целой цепочки системных связей. Конечно, эти цепочки так или иначе принимаются во внимание, иначе не было бы истории искусства, но история искусства, несомненно, была бы более полной (адекватной), если бы все составляющие культуру эпохи компоненты понимались системно.

Системный подход к изучению русской художественной культуры, конечно, не сводится к перечислению более или менее удачных решений «трудных вопросов». Чтобы перейти к проблеме системности как таковой, необходимо вернуться к вопросу «диффузности» культуры, так как через явления «диффузности» легче проникнуть внутрь системы, то есть в ее структуру.

Не выходя пока за рамки древнерусского искусства, напомним, что именно в этой области «диффузность» проявилась особенно сильно. Она обуславливалась еще недостаточной дифференцированностью проявлений творческих сил человека, что в данном случае воспринимается не как недостаток, а как синтетичность художественного творчества, типичная для средневековья вообще. В Древней Руси синтетизм творчества получил особое развитие потому, что индивидуальные тенденции в обществе были еще слабы. Но тем сильнее и универсальнее были системообразующие художественные концепции, анализ которых необходим прежде всего для соотнесения народного и профессионального искусства.

Мы хорошо знаем системы художественных культур, когда, по существу, не было разделения на фольклор и профессиональное творчество, когда все искусство было народным³⁵. У восточных славян такая эпоха падает на докиевский период, который, вероятно, можно сравнить с временами героического эпоса дополисной Греции. При изучении системы русской художественной культуры это надо обязательно иметь в виду.

Средневековье нередко противопоставляется античности, но если это делается без необходимых оговорок, то может получиться искажение истории. Дело в том, что и средневековый человек был «непосредственно общественным» человеком³⁶, а создатель художественных ценностей еще не отпочковался от народного тела, почему и произведения его творчества не были чуждыми для народа. В них удивительным (по словам А.Я. Гуревича, «парадоксальным»³⁷) образом соединялось народное и «ученное», и лишь по мере обособления феодальных слоев стало происходить «размежевание» художественных подсистем — народного и профессионального искусства. Но «размежевание» происходило не по принципу возникновения каких-то перегородок, а «диффузно», то есть лежащие в основе художественной культуры (это очень важно запомнить!) собственно народные эстетика, образность, материалы и стилистика творчества в известной степени начали терять свою специфику в чистом виде и через разные промежуточные ступени входили в профессиональное искусство. Но это касается только отдельных 12 частей народного искусства, основной же его массив, или пласт, остаёт-

ся незыблемым, что и обеспечивает стабильность художественной культуры. Этот собственно народный пласт можно назвать базовым, он существует во всех культурах (исключая, может быть, некоторые современные суперурбанистические культуры). Носителем его в дореволюционной России было главным образом крестьянство, в среде которого хотя и рождались истинные художественные таланты, но творчество их выражало не индивидуальное, а общее, коллективное, или, как теперь принято говорить, родовое сознание³⁸.

Будучи постоянно воспроизводим из поколения в поколение, то есть «канонизируясь»³⁹, мир народной художественной образности (конечно, в его этническом преломлении) приобретает труднопередаваемую эстетическую спрессованность, благодаря чему как бы автоматически проявляется во всех других пластах искусства, являясь для них своего рода точкой отсчета. Этим самым закладывается основа системы художественной культуры, ее фундамент, на котором развиваются остальные подсистемы искусства.

Здесь самое время сказать о месте в системе художественной культуры так называемого «городского фольклора».

Рабочий класс, сосредоточенный главным образом в промышленности, выходит не откуда-нибудь, а из деревни. Конечно, с образованием городского пролетариата немалая часть рабочих стала выходить из городской среды, но связь с деревней все равно не порывалась. Она фактически не может порваться, так как никакие успехи промышленности не освобождают человека от земли, «природа есть его *тело*, с которым человек должен оставаться в процессе постоянного общения, чтобы не умереть»⁴⁰.

Таким образом, в лице рабочего класса народное искусство, выросшее на многовековой корневой крестьянской почве, самым естественным образом приходит в соприкосновение с городской художественной культурой, в которой корневые народные начала переработаны творчеством профессиональных художников. Но не следует забывать, что вместе с тем оно приходит в соприкосновение и с той немалой частью городской художественной культуры, которая сложилась в свое время (главным образом в XIX в.) в условиях компромисса (бытового, психологического, отчасти идеологического) между городским рабочим людом и работодателями, что породило так называемую «культуру мещанства». Если принять народную и профессиональную художественные культуры за основополагающие, то можем ли мы эту промежуточную культуру назвать «третьей культурой» и отнести за ее счет безоговорочно так называемый «городской фольклор», определив его как «народное искусство города»?⁴¹

Думаю, что этого делать никак нельзя. Каков же социальный статус «третьей культуры»? Если она мыслится промежуточной, то, следовательно, должна быть в какой-то степени демократической, а в какой-то степени мещанской. Вероятно, такой она и была в дореволюционной России. Но почему же мы должны называть ее народной? Здесь допускается глубочайшая методологическая ошибка, и прежде всего из-за невнимания к изучению культуры как системы.

Все искусство «третьей культуры» необходимо расчленить на ряд

пластов, часть которых будет ближе к народной традиции, а часть — к различным формам городского искусства вплоть до «мещанского». Таким образом, система художественной культуры значительно усложнится, но усложнение это пойдет на пользу изучению.

В связи с непонятным «бумом» вокруг «народного искусства города» возник своего рода ажиотаж и вокруг так называемого «примитива». В примитиве городского «фольклорного» творчества (творчества «третьей культуры») усматривается (опять же безоговорочно!) народное начало, точнее говоря — народное искусство, в которое, таким образом, попадают непрофессиональные обывательские портреты, базарные коврики, городские лавочные вывески и прочее. Совершенно недифференцированный подход к понятию «примитив» не позволяет выделить в искусстве «третьей культуры» ни действительный народный примитив, ни произведения самодельного творчества или талантливых самоучек, хотя все эти категории освещены в научной литературе. Более того. Мы не можем выделить в этой аморфной массе даже собственно антинародные произведения, поскольку они подчас рядятся в тогу народных... Таков негативный результат антисистемного подхода к русской художественной культуре.

Затронутый вопрос о соотношении народного и профессионального искусства, вернее — вопрос о месте народного искусства в системе художественной культуры приобретает принципиальное теоретическое значение при переходе к системе коммунальной (духовно цельной) культуры.

Казалось бы, здесь не должно быть никакой проблемы! Октябрьская революция открыла широкую дорогу всем тем народным талантам, которые капитализм «душил, подавлял»⁴². Однако в действительности это не так просто решается.

Дело в том, что невнимание к системному методу изучения культуры (в том числе и коммунальной культуры) в течение вот уже нескольких десятилетий способствовало распространению различных произвольных высказываний о судьбах народного искусства, часто носящих откровенно конъюнктурный характер. Появилось увлечение дизайном — народное искусство объявили провозвестником дизайна. Началось укрупнение сел и строительство новых сельских поселков — стали раздаваться голоса о конце деревни, а вместе с ней и традиционного народного искусства. Развилась художественная самодельность — она была объявлена современной формой народного творчества, традиционное же народное искусство стало квалифицироваться каким-то анахронизмом. С развитием народных художественных промыслов была сделана попытка лишить и их статуса народности...

Отмеченный выше ажиотаж вокруг некритически понятого «примитива» распространился и на современное советское искусство. Некоторые профессиональные художники стали работать «под примитив», считая, что приближаются к народному искусству (!). Традиционное народное искусство, верность заветам которого специально оговорена в Постановлении ЦК КПСС о народных художественных промыслах⁴³, стало каким-то жупелом для тех, кто усиленно старался выглядеть идущим в ногу с веком НТР.

Не буду касаться тех неисчислимых потерь, которые от всего этого понесло народное творчество. Остановлюсь на системном аспекте проблемы.

Предположим, нам требуется наглядно воспроизвести структуру системы коммунальной художественной культуры. Изучение системы ведь невозможно без выявления ее структуры. Какая же подсистема из всех известных нам будет в этой структуре основополагающей, базовой или, если угодно,— центральной? Подсистема профессионального искусства? Но мы уже знаем, что она сама зависит от многих предпосылок. Подсистема самодеятельного творчества? Но она еще менее фундаментальна, так как основана на принципе: творю «как хочу»⁴⁴. Даже народные художественные промыслы не могут быть взяты за основу...

Остается одна подсистема, питающая собой все остальные, — традиционное народное искусство, то есть коллективное творчество основной массы людей физического труда, производителей материальных благ общества. Примерно такая структура системы художественной культуры была предложена С.Б. Рождественской⁴⁵.

Проблема системности русской художественной культуры слишком нова и слишком сложна, чтобы ее можно было осветить даже в большой статье. Я затронул только некоторые ее аспекты, причем, скорее, в плане иллюстрации того, как системно-структурный подход может вывести из тупика решение некоторых важных, но «трудных» вопросов. Затронутая тема обязательно должна найти продолжение в работах искусствоведов.

¹ См.: История СССР. 1979. № 6. С. 95—150.

² См.: Там же, С. 120.

³ См.: Подобедова О.И. Состояние и задачи науки о древнерусской живописи // Состояние и задачи изучения древнерусского искусства: Тез. докл. науч. конф., 12 нояб, 1968 г. М., 1968. С. 9.

⁴ См.: Изучение истории культуры как системы. Новосибирск, 1983.

⁵ История СССР. 1979. № 6. С. 147.

⁶ Там же. С. 98.

⁷ См.: Соскин В.Л. Историческое изучение культуры как целостности и системный подход // Изучение истории культуры как системы. С. 33 и след.

⁸ См. также: Маркарян Э.С. Принципы исследования истории культуры как системы // Там же; Коган Л.Н. Народная культура в историческом развитии системы культуры // Там же; Каган М.С. Изучение художественной культуры как системы // Там же; Рождественская С.Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе. М., 1981. С. 22.

⁹ См.: Чурбанов В.Б. Культура социалистического общества как объект социального управления // Изучение истории культуры как системы. С. 29 и след.

¹⁰ См. подробно: Василенко В.М. Народное искусство: Избранные труды о народном творчестве X—XX веков. М., 1974. С. 66, 72, 92, 116, 134, 148; Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. М., 1983. С. 22 и след.

¹¹ См.: Вагнер Г.К. У истоков древнерусской монументальной архитектуры // Тр. Академии художеств СССР. 1987. Вып. 4. С. 208.

¹² Виолле ле Дюк Э. Беседы об архитектуре. М., 1937. Т. 1. С. 288.

¹³ См.: Воронин Н.Н. У истоков русского национального зодчества // Ежегодник Ин-та истории искусств АН СССР, 1952. М., 1952. С. 299 и след.

¹⁴ См.: Вагнер Г. К. Архитектура эпохи «Слова о полку Игореве» и ее заказчики//«Слово о полку Игореве» и его время. М., 1985.

¹⁵ См.: Лихачев Д.С. Исторический и политический кругозор автора «Слова о полку Игореве»//«Слово о полку Игореве»: Сб. ст./Под ред. В.П. Адриановой-Перетц. М.; Л., 1950. С. 31.

¹⁶ См.: Якобсон А.Л. Некоторые закономерные особенности средневековой архитектуры Балкан, Восточной Европы, Закавказья и Средней Азии // Византийский временник. 1972. Т. 33. С. 167—189; Асеев Ю. С. Зодчество Приднепровской Руси конца XII — первой половины XIII веков. Автореф. дис. ...д-ра архитектуры. М., 1971. С. 32 и след.

¹⁷ Одним из них был Петр Милонег, приближенный киевского князя Рюрика Ростиславича.

¹⁸ ПСРЛ. Т. 2. Стб. 703.

¹⁹ См.: Вагнер Г.К. Проблема жанров в архитектуре Древней Руси//Архитектурное наследство. 1988. Сб. 36.

²⁰ См.: Монгайт А.Л., Чернышев М.Б. Спасский собор в Старой Рязани//Новое в археологии. М., 1972. С. 210—216.

²¹ См.: Вагнер Г.К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Г. Юрьев-Польской. М., 1964; Столетов А.В. Георгиевский собор города Юрьева-Польского и его реконструкция//Из истории реставрации памятников культуры. М., 1974. С. 111—134.

²² См.: Раппопорт П.А. Русская архитектура X—XIII вв. Л., 1982, С. 108, № 187, табл. 10. Пятиглавие галичского собора проблематично.

²³ См.: Рыбаков Б.А. Древности Чернигова //МИД СССР. 1949. № 11. С. 60—93, рис. 45.

²⁴ См.: Воронин Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков. М., 1961. Т. 1. С. 354—377, рис. 159.

²⁵ См.: Рыбаков Б.А. Древности Чернигова. С. 90—93.

²⁶ В последнее время Н.Г. Логвин высказала аргументированное мнение, что Успенский собор Киево-Печерского монастыря, в постройке которого принимал участие Святослав Ярославич, был пятиглавым (см.: Логвин Н.Г. Церковь Спаса на Берестове в Киеве//Строительство и архитектура. 1983. № 7. С. 28).

²⁷ См.: Рыбаков Б.А. Древности Чернигова. С. 96.

²⁸ «Титулярным» считался митрополит не «всая Руси», а получивший это название независимо от должности. «Титулярными» были митрополит Ефрем Переяславский, Неофит Черниговский.

²⁹ См.: ПСРЛ. Т. 11. Стб. 706; Асеев Ю.С. Собор Апостолів у Білгороді, //Образотворче мистецтво. 1970. № 1. С. 33.

³⁰ См.: Вагнер Г.К., Шеляпина Н.С. Фрагменты раннемосковской скульптуры из находок в Московском Кремле//Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1975. М., 1976. С. 147—151.

³¹ См.: Вагнер Г.К. От символа к реальности. М., 1980. С. 10 и след.

³² См.: Лазарев В.Н. О некоторых проблемах в изучении древнерусского искусства//Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. М., 1970. С. 305.

³³ В последнее время интересную попытку рассмотрения росписи Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде под углом зрения заказа сделал В.А. Плугин (см.: Плугин В.А. Боярин Василий Данилович Машков и Феофан Грек//Древний Новгород. История, искусство, археология: Новые исследования. М., 1983).

³⁴ О том, что манера исполнения зависела не только от принадлежности к столичной или провинциальной «школе», но и от индивидуальных данных художников, свидетельствуют многие росписи.

³⁵ См.: Колпинский Ю.Д. Великое наследие античной Эллады и его значение для современности. М., 1977. С. 6—10.

³⁶ См.: Гачев Г. Жизнь художественного сознания. М., 1972. С. 106.

³⁷ Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 9.

³⁸ См.: Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года//Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1976. Т. 1. С. 143; Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. С. 286 и след.

³⁹ Там же. С. 234 и след.

⁴⁰ Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года. С. 142—143.

⁴¹ Ср.: Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового

и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах)// Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 6—28.

⁴² Ленин В.И. Итоги партийной недели в Москве и наши задачи// Полн. собр. соч. Т. 39. С. 235.

⁴³ См.: Постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» // Правда. 1975. 27 февр.

⁴⁴ См.: Некрасова М.А. Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального, традиции и новизны// Проблемы народного искусства. С. 30.

⁴⁵ См.: Рождественская С.Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе. М., 1981. С. 35, схем. 5.

Художественно-эстетическое сознание, с древних времен присущее человеку, на различных этапах истории по-разному реализует себя в системе материально-духовных феноменов культуры. Для европейского средневековья наиболее полное и глубокое воплощение оно получило в художественной практике, которая в свою очередь активно участвовала в формировании этого сознания. Культура Древней Руси не являлась в этом плане исключением. Самобытное искусство свидетельствует о высоком уровне художественно-эстетической культуры средневековой Руси. Отдавая должное этому искусству и посвящая его исследованию многочисленные научные труды, современная наука все еще мало внимания уделяет анализу другой формы реализации древнерусского художественно-эстетического сознания, которую, в отличие от искусства — художественной практики, можно было бы назвать теоретической.

Достаточно устойчивым и небезосновательным является мнение, что на Руси, до XVII в. по крайней мере, не существовало какой-либо достойной внимания теории искусства. Действительно, в поистине огромной и разнообразной древнерусской литературе XI—XVI вв. практически нет специальных сочинений об искусстве. Однако это еще отнюдь не доказывает отсутствия теоретического интереса к искусству в Древней Руси. Если внимательнее вчитаться в тексты произведений, принадлежащих к разнообразным жанрам древнерусской литературы, то с некоторым даже удивлением можно заметить, что древнерусского человека не только интересовало и волновало современное ему искусство (иначе и не могло быть), но в его сознании существовала целая система взглядов, освещавшая и освящавшая сущностные аспекты этого искусства: его назначение, роль в обществе, в системе познания первопричины, место в мировоззренческой системе своего времени, проблемы прекрасного и возвышенного, отношение образа к первообразу и тому подобное, то есть практически — целая философия искусства. Отдельные аспекты этой философии затрагивались в работах многих современных ученых¹, однако в целом она еще ждет своих исследователей. Данная статья, естественно, не может претендовать не только на какую бы то ни было полноту освещения этой проблемы, но даже и на полноту ее постановки. Ее автор ставит перед собой более скромную и посильную задачу — на ряде примеров показать, что древнерусская философия искусства не плод досужего воображения современного любителя старины, но реальный факт истории отечественной культуры, достойный самого пристального внимания современной науки.

Переходя к конкретному материалу, хотелось бы еще остановить внимание читателя на одном общеизвестном, но по-разному трактуемом факте. Древнерусская философия искусства, как и вообще вся эстетика

того времени, основывалась главным образом на двух источниках: духовной культуре восточных славян и философско-эстетических концепциях, воспринятых Русью от Византии в процессе постоянных контактов двух культур². В связи с тем, что многие проблемы искусства уже были сформулированы и отчасти решены в Византии задолго до того, как они стали актуальными на Руси, древнерусские книжники, вполне естественно, при решении их прежде всего обращались к византийскому материалу, часто даже неосознанно, так как хорошо знали его и рассматривали как свое собственное духовное достояние. Факт усвоения духовных достижений одной культуры другой является вполне закономерным, особенно когда речь идет о взаимоотношениях культуры древней с культурой более молодой. Поэтому исследователя древнерусской эстетики не должны ставить в тупик многочисленные реминисценции византийских идей, встречающиеся у русских авторов. Они отнюдь не свидетельствуют о неразвитости древнерусского теоретического сознания. Просто древнерусские книжники как полноправные представители средневековой культуры, высоко ценившей традицию, не стремились к изобретению уже изобретенного, а там, где их взгляды совпадали с хорошо известными им взглядами византийцев, использовали их формулировки как свои собственные. В этом плане, как справедливо отмечал еще Ю.Н. Дмитриев, «для наших целей история того или иного суждения не имеет особого значения. Важно в данном случае то, что суждения высказывались и, следовательно, разделялись русскими авторами»³, то есть воспринимались ими как их собственные. При этом, как мы увидим, далеко не все взгляды византийцев были восприняты на Руси буквально. Многие из них подверглись существенной переработке, усваивались в новой интерпретации, более приемлемой для русской культуры.

В качестве важной особенности понимания искусства на Руси следует отметить повышенную чуткость русских людей к восприятию его красоты. Знаменательным в этом плане является общеизвестное осмысление древнерусским летописцем, явно отражавшим распространенное в то время мнение, причин принятия Русью византийского православия, а не мусульманства или «немецкой» веры. Византийское богослужение, по его мнению, увлекло послов князя Владимира своей зрелищностью и красотой («несть бо на земли такога вида ли красоты такая», «не можем забыти красоты тоя») ⁴.

Встречаясь с произведениями искусства, прежде всего архитектуры и живописи, человек Древней Руси в первую очередь акцентировал свое внимание на их красоте. Его подход к искусству отличался ярко выраженной эстетической реакцией. Если византийцы, восхищаясь произведениями своих зодчих и живописцев, стремились, с одной стороны, осмыслить и описать техническую сторону рассматриваемых произведений, а с другой — дать часто развернутые толкования, как правило, духовно-символического характера ⁵, то древнерусский писатель, напротив, считал достойным внимания и восхищения в первую очередь собственно эстетические аспекты искусства, которые он пытался выразить такими оценками, как «велми красен», «счюдно велми», «дивно видение», и им подобными.

Ю.Н. Дмитриев в цитированной выше статье приводит подборку эстетических оценок искусства летописцами XIII в. Напомню некоторые из них: церковь Судомира была «велика и предивна сияюще красотою»; все приходящие в церковь архангела Михаила в Смоленске «дивитися изрядной красоте ея»; в ростовский собор, обновленный епископом Кириллом, многие приходили, «хотяще видети украшения святыя церкви... Бысть бо украшение ея чудно зело»⁶.

Попав в Константинополь, наполненный памятниками искусства, русский путешественник не уставал удивляться их красоте. Стефана Новгородца, автора «Хождения» в Царьград (середина XIV в.), восхищает и статуя Юстиниана («велми чуден»), и украшенные искусной резьбой колонны на площадях, и мраморная облицовка храмов, и красота монастырей. Вот характерный для того времени образец описания Стефаном Студийского монастыря: «Церковь же та велика велми и высока, полатою сведена, иконы в ней, аки солнце сияють, велми украшены златом, а дно церковное — много дивитися: аки женчюгом иссажена, и писцу тако не мощно исписати. Тако же и трапеза, иде же братия ядят. Велми чудно, паче инех монастырей, стоит на край, близ Златых врат»⁷. В монастыре Пантократора Стефана восхищает красота мозаик. Монастырь этот, по его словам, «велми красен, а церковь мусеею удивлена изовну, аки сияеть»⁸. Новгородского автора XIV в. в архитектуре и живописи привлекает в первую очередь их внешняя красота, которая сразу же возбуждает определенный эмоциональный отклик зрителя — в данном случае восхищение и удивление. Вполне понятно поэтому, что у него «удивлена» соответствует по смыслу современному термину «украшена», то есть акцент делается на эмоциональном аспекте воздействия искусства на зрителя.

Примечательно, что для древнерусского человека эмоциональный аспект выступает на первый план при столкновении практически с любыми эстетическими феноменами. Так, возвышенное достаточно часто описывается в древнерусской литературе по результату его воздействия на субъект восприятия, а для его обозначения средневековый писатель считает наиболее подходящим термин «ужасное», имевший в старославянском языке семантику, отличную от современной. В Житии Сергия Радонежского явление светозарного ангела описывается очевидцем как «ужасно бо видение и не исповедимо»⁹. Другой очевидец чудесного явления огня в алтаре, «сия зря, ужаса и трепета исполнь бяше и в себе дився»¹⁰. В том же плане воспринимает Сергей и явление ему Богоматери: «посещение чудно хочеть нам быти и ужасно»¹¹.

Свойственное человеку Древней Руси чуткое восприятие красоты искусства составляло важную часть его духовного мира. Рассказывая о пожаре Москвы, автор начала XV в. в первую очередь сожалеет о гибели московской архитектуры, придававшей «красоту и величие городу»: «Жалостно же бе зрети,— пишет он,— иже многолетними времени чудныя церкви съзидани бяхуть и высокими стоянми величества града украшаху, в един час в пламы въсходяща, также величество и красота граду и чудныя храмы огнем скончавающеса»¹².

Это неизменное и широко распространенное по всей Руси увлечение красотой искусства, поддерживаемое и официальной церковно-

сударственной эстетикой, достойно тем большего внимания, что оно соседствовало с резко негативным отношением к видимой красоте, активно пропагандируемым идеологами монастырской эстетики аскетизма¹³.

Главный вдохновитель «нестяжателей» Нил Сорский, продолжая традиции «эстетики отрицания» раннехристианских апологетов¹⁴ и византийских подвижников¹⁵, признавал только сугубо духовные ценности, с презрением относясь к видимой красоте «мира сего» как быстро преходящей: «Се бо зрим во гробы и видим созданную нашу красоту безобразну и бесславу, не имущу видения; и убо зрящи кости обнажены, речем в себе: кто есть царь или нищ, славный или неславный? Где красота и наслаждения мира сего? Не все ли есть злообразие и смрад?»¹⁶

В отношении видимой красоты солидарен с Нилом и Иосиф Волоцкий. Со ссылкой на постановления VII Вселенского собора и византийских подвижников он запрещает клирикам и инокам украшать себя «одежами красными и светлыми». При этом он указывает на древнюю традицию — первые иноки и священники, по свидетельству отцов церкви, «в смиренней и худей одежи жительствоваше», «рубища бо ветха и искропана ношаше». Этой невзрачной одеждой снискали они себе вечную славу на небесах, а красивой одеждой человек славится только среди людей¹⁷. Красота одежд, по мнению Иосифа, опирающегося в этом на Ефрема Сирина, знаменует наготу духовную («наг есть божественна одежда») ¹⁸, которой страшились древнерусские книжники и подвижники больше всего. Не пристало, полагал Иосиф, «краситесь ризами тлимыми», памятуя о страданиях и смерти Христа или размышляя о грядущем Страшном суде¹⁹.

Нил Сорский последовательно боролся против каких бы то ни было украшений быта и церковного культа, полагая красоту «дьявольским ухищрением», активно отвлекающим ум человека от «духовного делания». Опираясь на крайне ригористическую древнюю монастырскую традицию, он полемизирует с основной линией древнерусской эстетики, поощрявшей красоту искусства, утверждая, «яко не лепо чюдитися делом человеческих рук и о красоте здании своих величатися»²⁰. Эта ригористическая тенденция, пришедшая на Русь из монастырей Византии, не пользовалась популярностью ни в самой митрополии, ни тем более на Руси, хотя и поддерживалась постоянно определенной частью «черного» духовенства. Самим фактом своего существования и полемической заостренностью против основного направления древнерусской эстетики ригористическая тенденция только способствовала развитию и активизации этого направления.

Аскетические идеалы, особенно в сфере эстетического сознания, были по природе чужды древнерусскому человеку, сохранявшему на протяжении всего средневековья многие старославянские (дохристианские) обряды, праздники, обычаи с их яркой, насыщенной красочностью и зрелищностью. Поэтому и в христианском культовом искусстве его увлекала прежде всего внешняя красота, возбуждавшая непосредственную эмоциональную реакцию (удивление, восхищение, радость). Абстрактная, не облеченная в конкретно-чувственные формы

искусства христианская духовность плохо усваивалась человеком Древней Руси, поэтому он, может быть значительно чаще, чем византиец, обращался в поисках духовной пищи к искусству и наделял его красоту большей значимостью, чем это было принято в Византии. За внешней красотой искусства на Руси усматривали особую глубину, которую трудно было описать словами, но можно было хорошо почувствовать. Не случайно в народе художников почитали наряду с книжниками мудрецами, а в их искусстве видели проявление премудрости. В известном письме к Кириллу Тверскому Епифаний Премудрый почтительно именует Феофана Грека «преславным мудрецом» и «философом зело искусным»²¹. Дар мудрости считался необходимым и живописцу, и писателю²². Но если «книжная мудрость» была доступна на Руси только немногим, то «премудрость иконная» беспрепятственно вливалась в душу практически каждого древнерусского человека, сопровождая его и в храме, и дома. В его представлении любое настоящее искусство было неотделимо от красоты и мудрости. Художник почитался на Руси за то, что он мог на основе дара мудрости созидать красоту.

Древнерусское искусство действительно прекрасно своей софийностью, привлекающей к себе и человека XX столетия, но особенно остро ощущавшейся людьми средневековой Руси. Красоту культового искусства уже автор «Повести временных лет» непосредственно связывал с божеством. Неопишуемая красота храмового действия в Константинополе выступала в его глазах главным доказательством божественного присутствия («токмо то вемы, яко онъде бог с человеки пребываетъ»²³) и, соответственно, истинности византийской веры. Для средневекового человека эстетические ценности выступали важным гарантом ценностей религиозных, и в массовом сознании того времени они практически были слиты воедино.

Прекрасное в древнерусской эстетике практически нераздельно со светом и сиянием. Красота излучается как свет, настоящее произведение живописи, архитектуры и словесного искусства сияет красотой и в переносном, и в буквальном смысле слова. Как пишет инок Фома, все построенное тверским князем Борисом Александровичем «облиставает, и яко же некаа денница или яко некай венець благолепен»²⁴.

Кульٹ огня и света, присущий в той или иной форме всем народам древности и средневековья²⁵, был распространен среди славян еще до принятия ими христианства. Эта религия принесла с собой идею внутреннего, духовного света, которую активно подхватили и развили в своих сочинениях русские книжники и многие идеологи подвижнической жизни. Особое распространение на Руси световая эстетика и метафизика получили с XIV в., после проникновения в русскую культуру паламитской концепции «Фаворского света» — нетварного сияния божественной энергии, превосходящего всякий ум и всякое чувство, но доступного восприятию даже чувственным зрением при помощи божественной благодати.

Русскому средневековому массовому сознанию, мало изощренному в идеалистических тонкостях греческой богословской мысли и всегда прочно стоявшему на материалистической основе, импонировал в паламизме как раз момент возможности конкретно-чувственного восприя-

тия «духовного света», его узрения обычными глазами, а не каким-то мало понятным «духом».

Древнерусского человека восхищает и доставляет ему эстетическое наслаждение прежде всего видимое проявление «духовного света». Наряду с верой в духовные сущности, воспринятой от византийцев, он страстно верит и в их материализацию, доступную конкретно-чувственному восприятию. Эта вера ярко выражена в Послании Василия Новгородского к Федору Тверскому. Новгородцы XIV в. верили, как известно, не только в духовный рай, но и в земной, до которого, как они считали, добирались их отважные земляки. Главной характеристикой этого рая выступал видимый свет в его предельной яркости — «светлость неизреченная»: «И свет бысть в месте том самосиянен, яко не мочи человеку исповедати», «свет бысть многочасътный, светлуяся паче солнца»²⁶. Он и доставлял неземную радость удостоившимся видеть его, но практически был недоступен живым людям.

Согласно агиографу, Богоматерь является Сергию Радонежскому в ослепительном сиянии: «И се свет велий осени святого зело, паче солнца сияюща; и абие зрит пречистую с двема апостолама, Петром же и Иоанном, в неизреченной светлости облистающа»²⁷.

Об идеальном грядущем царстве света страстно мечтал древнерусский человек, «егда вся земля просвещена будетъ светом неизреченным, исполнена радости и веселия»²⁸.

Представления о чувственно воспринимаемых материализациях «духовного света» были широко распространены в средневековой Руси, оказывая сильное влияние на художественную практику, в частности на архитектуру и живопись. Любой внимательный зритель обращает внимание на до тонкостей продуманную организацию световой среды в древнерусских храмах и на повышенную светоносность древнерусской иконописи периода ее расцвета.

Важной опорой для древнерусских мастеров, без сомнения, служила философско-религиозная мысль того времени, которая достаточно часто обращалась к метафизике света. Конечно, здесь речь шла в первую очередь о свете «умопостигаемом», но тем не менее — о свете, и каждый художник стремился выразить этот свет доступными ему средствами архитектуры или живописи, то есть «перевести» его на чувственно воспринимаемый язык своего вида искусства.

Излагая во втором «Слове» против новгородских иконоборцев тринитарный догмат, Иосиф Волоцкий, по сути дела, указывает на одну из возможных художественных реализаций темы «Троицы» в живописи. В своем изложении догмата он делает сильный акцент на световом начале триединого Бога. Из одиннадцати эпитетов в одном из развернутых определений Бога Иосиф четырежды подчеркивает его световую природу: он «трипросветлен... трисолнечен... трисианен, трисветен...» (347)²⁹. Описание каждой из ипостасей «Троицы» Иосиф также начинает с обозначения светового начала: «И первый великий истинный свет есть отец бог...»; «Свет же сын, яко же рече сам: «Аз есмь свет миру». Свет истинен от света истинна...» (347). Сын родился от Отца, как луч от солнца, и в нем постоянно пребывает, «яко же луча от солнца исходяща»³⁰ и в солнци пребывающа, и мир просвещающа, и от

солнца неразлучающаяся...» (там же). «Свет же,— по Иосифу,— и дух снятый...» (348). Читая эти определения, невольно вспоминаешь «Троицу» Андрея Рублева, живопись которого Иосиф хорошо знал и высоко ценил. Так и кажется, что тонко сгармонизированные чистые, светоносные цвета этой иконы побудили волоколамского книжника, выступавшего в защиту икон, осветить традиционный «символ веры» новым, почерпнутым не в последнюю очередь и от живописи художественным сиянием.

Световая эстетика Древней Руси была той сферой, в которой теснейшим образом слились, взаимно обогащая друг друга, философско-эстетическая мысль и художественная практика. Совершенно ясно, что приведенная выше интерпретация тринитарного догмата Иосифом Волоцким или световые теории древнерусских последователей исихазма оказывали сильное влияние на художественную практику, что неоднократно отмечали искусствоведы и что имеет важнейшее значение для правильного понимания путей развития русской художественной культуры. Не менее важным, однако, представляется и обратное влияние художественной практики — «философии», возникшей и сформировавшейся на языке красок и форм, а если брать шире, то на художественном языке всех видов древнерусского искусства, на философско-эстетическую мысль русского средневековья. Если под «философией» понимать не только некую формально-логическую систему закономерностей, но и, что более подходит для средних веков, некую «мудрость культуры» того или иного исторического периода, то в Древней Руси эта «философия» чаще в своем более полном виде выступала в художественной форме, чем в вербальных текстах. Скажем, в «Троице» Рублева традиционной тринитарной проблеме с помощью художественных средств придано такое высокое общечеловеческое философское звучание, до которого ее не удавалось поднять не только русским, но, пожалуй, и византийским мыслителям. Поэтому вполне закономерной представляется постановка вопроса о влиянии философии, воплощенной в древнерусском искусстве, на теоретическую мысль того времени, однако здесь не место останавливаться на этой проблеме подробнее. Возвращаясь непосредственно к проблематике данной статьи, следует еще раз отметить, что свет как одна из главных модификаций прекрасного играл важную роль и в эстетических представлениях, и в художественной культуре средневековой Руси.

Восхищаясь красотой храмов, древнерусские писатели не забывали указать на живопись, и прежде всего на иконы, как на важнейший элемент этой красоты. Живопись на Руси, пожалуй, еще в большей мере, чем в Византии, выполняла функцию «книги для неграмотных». Наглядность и яркая красочность икон давали душе русского человека значительно больше, чем не всегда понятные библейские тексты, звучавшие в храмах. Однако древнерусская культура не ограничилась только этим уровнем восприятия иконописи. На основе византийских теорий образа и изображения³¹ древнерусские мыслители разработали теорию иконы, которая на протяжении всего средневековья определяла практику использования на Руси религиозных изображений. Наиболее подробно она была изложена только в конце XV — начале XVI в. в из-

вестных «Словах» об иконах Иосифа Волоцкого, направленных против иконоборцев, однако анализ древнерусской художественной культуры ясно показывает, что руководствовались ею на Руси задолго до ее словесного оформления Иосифом. Остановимся кратко на основных положениях этой теории, занимающей видное место в древнерусской эстетике и помогающей понять особую любовь и уважение средневекового славянина к изображениям.

Для древнерусского мыслителя создание изображения освящено божественным авторитетом. Иосиф напоминает предание о «нерукотворном» образе, повествующее о том, что Иисус сам «па плащаници вьобрази пречистый свои образ единемь точию прикосновением» и послал это изображение больному царю Авгару. Увидев это, ученики Христа стали писать его изображения и завещали поступать так и потомкам (336). После смерти Христа апостолы, пишет Иосиф, повелели евангелисту Луке «написать на иконе пречистый его образ» и поклоняться ему. Лукой, по преданию, была написана и первая икона Богородицы (334). С тех времен укрепилась традиция писания икон, и христиане должны ее неуклонно поддерживать, считает Иосиф. Идея традиции, предания, лежавшая в основе любой средневековой культуры, служила древнерусским мыслителям важным аргументом в защиту религиозных изображений. Апостолы, отцы и учителя церкви, пишет Иосиф, «предаша нам в святых церквах, и на северной и на западной и на всех стенах живописати всечестныа и святыа образы бога же и владыкы и святых его, и поклонятися и почитати» (343).

Из многочисленных функций, выполнявшихся изображением в восточнохристианских культурах и подробно проанализированных византийскими авторами еще в VIII—IX вв., Иосиф выдвигает на первый план поклонную. Для него религиозное изображение прежде всего объект поклонения и почитания. Поклонение же в средневековой Руси служило главным выражением высокой степени достоинства объекта поклонения, его святости.

Акт поклонения изображению неразрывно связывается Иосифом с созерцанием иконы, результатом которого должно стать «мысленное» узрение духовного архетипа, то есть доступное человеку постижение его. Соответственно и поклонение, по устойчивой, идущей от патристики традиции, направлено в конечном счете не на само изображение, а на первообраз.

В иконах, «иже в честь и в славу божию сътворены», пишет Иосиф, мы поклоняемся «ни злату, ни шаром, ниже древесем и иным вещем, но Христу и святым его» (332). «Се бо почесть иконнаа,— пишет он далее,— на пръвообразное въсходит, и в иконах и иконами почитается и поклоняется истинна» (337)³².

Поклонная, то есть культовая, функция изображения у Иосифа теснейшим образом связана с религиозно-гносеологической. Поклонение в идеале может и должно привести к некоему контакту с духовным абсолютном, к его иррациональному постижению. Икона осмысливается как важнейший посредник между человеком и Богом, с ее помощью ум верующего, по убеждению Иосифа, от видимого изображения возводится к первообразу: «И от вещнаго сего зрака възлетаеть ум наш

и мысль к божественному желанию и любви, не вещь чтуще, но вид и зрак красоты божественнаго оного изображения» (336)³³. Показательно, что древнерусский мыслитель вспоминает здесь о красоте изображения, хорошо, видимо, сознавая, что она играет отнюдь не последнюю роль в реализации апагогической функции изображения.

В сознании древнерусского человека икона выступала одним из важных путей к абсолюту. При этом на Руси высоко ценилась не только направленность этого пути снизу вверх (от человека к «горнему миру»), но и обратная — от Бога к человеку. Бог же понимался средневековым русским сознанием как средоточие всех позитивных, доведенных до предела идеализации свойств человека, то есть выступал идеалом, предельно удаленным от человеческого земного бытия. Среди главных его характеристик, как мы уже отчасти убедились из приведенных выше цитат, чаще всего фигурируют святость, «честность» и чистота — главные ценности, на которых основывается религия. Икона, по мнению Иосифа, отличается от идола своим первообразом: «божественных бо икон и пръвообразное свято есть и честно, идольскае же пръвообразное сквернейша суть и нечиста...» (333). Идеальные свойства первообраза, по представлениям средневековых людей, передавались, хотя и далеко не в полной мере, и образу, поэтому иконы на Руси воспринимались также как «пречистые» и святые.

На Руси всегда помнили о высокой нравственности искусства, о чем убедительно свидетельствуют в первую очередь сами памятники древнерусского искусства (живописи, архитектуры, словесных искусств). Соответственно и создавать такое искусство, по убеждению человека Древней Руси, могли только люди, обладавшие высокой чистотой душевной. По мнению Епифания Премудрого, никто не достоин браться за перо, «неочищену имея мысль вьнутрягю человека»³⁴. Поэтому любой древнерусский книжник, зодчий или живописец не приступал к работе, не помолившись об очищении души своей, просвещении сердца и даровании разума.

С душевным трепетом брался древнерусский иконописец за работу, ибо был глубоко убежден, что спустя какое-то время творение его рук наполнится божественной энергией, которая через им написанное изображение будет переходить к людям, творить чудеса. Отстаивая почитание икон, Иосиф Волоцкий неоднократно утверждает, что «благодать божиа» приходит через них и творит «неизреченнаа чюдеса и исцеления» (334, ср.: 333, 336—337).

Призывая поклоняться иконе Богородицы, «яко же самой оной, а не иной», Иосиф рассказывает какое-то апокрифическое предание, согласно которому евангелист Лука, написав икону Богоматери, принес ее показать ей, «она же очи свои възложившу на ту и глагола благоговейне и с властью: благодать моя с тою. И бысть слово дело, и чюдеса и знамена и тмы чюдотворения быша от пречистыа иконы от того часа и до ныне, идеже аще вьобразитсыя пречистый ея образ, тамо и благодать ея приходит пречестно сдействующи иконе божиа матере» (337).

Столь сильное внимание на Руси к харизматической и, соответственно, чудодейственной функциям иконы, вплоть до утверждения нераз-

дельности «божества» и иконного изображения, возникло, несомненно, в результате сильнейшей трансформации христианства на Руси под влиянием восточнославянского, дохристианского мировоззрения, продолжавшего существовать в русской культуре на протяжении всего средневековья. Факт этот необходимо постоянно иметь в виду исследователям древнерусской духовной культуры и искусства.

Возвращаясь к «Словам» Иосифа Волоцкого об иконах, следует, наконец, отметить, что в них намечена целая сюжетно-иконографическая программа для живописцев. Хорошо зная древнерусское изобразительное искусство и опираясь на его богатый опыт, Иосиф рекомендует художникам сюжеты для изображения с кратким напоминанием значимости каждого из них, то есть практически с изложением их содержательной стороны. Основное внимание он уделяет изображению «Троицы» как особо важному, самому сложному в содержательно-смысловом плане сюжету, раскрывая целую философию этого образа.

Изложив в «световом ключе» тринитарный догмат, на что уже обращалось внимание выше, Иосиф многократно подчеркивает его суть — одновременную тройственность в единстве и единство в тройственности этого образа: «...едино божество в трех съставех, едино существо в трех собьствех, едино естество в трех лицах». И далее: «Троица присно бог именуется, аще и три съставы и три лица, но едино существо, и едино естество, и едино божество, едина премудрость, и едина сила, и едино хотение» (347). В сущности своей это триединство непостижимо и неопишимо, хотя Иосиф и приводит далее некоторые отличительные характеристики всех лиц Троицы, особо подчеркивая, что Сын — «подобие и образ божества», содержащая все премудрость, «състав и сила творителнаа всей твари» (347), что Христос тождествен со вторым лицом (Сыном) и имеет две природы — божественную и человеческую, а Дух Святой обладает свойством «нахождения» только от Отца, а не от Сына, «яко же латынскаа мудръствующей еретици глаголють» (348). Живописцам же надлежит изображать «Троицу» «в человечьстем подобии», как она явилась Аврааму, согласно библейскому преданию (336).

Известно, что вокруг антиномичного по своей природе тринитарного догмата³⁵, как, соответственно, и вокруг изображений «Троицы», на Руси постоянно возникали споры. Иосиф не остается в стороне от них, стараясь дать свою интерпретацию этого сюжета. В основе она восходит к концепции, в совершеннейшей форме выраженной Андреем Рублевым в его «Троице», и является как бы ее теоретическим подтверждением. Суть ее сводится к тому, что триединое божество должно быть изображено в виде трех ангелов, во всем равных друг другу, хотя и имеющих некоторые отличительные признаки, и художественно объединенных в один целостный образ.

В библейском тексте сказано, что Авраама посетили три путника, а художники обычно изображают трех крылатых ангелов. Иосиф дает смысловое разъяснение этой традиционной иконографии.

При посещении Авраама Бог, по его мнению, претерпел двойное преобразование — сначала в ангелов, а затем, так как ангелы тоже невидимы, они приняли человеческий облик: «...бог преобразися в аггелы, а аггели в человечьский образ явися Аврааму»³⁶. Таким образом, в яв-

лении Аврааму Троица имела человеческий образ, ангельское «существо» и «действие божественно». Чтобы нагляднее выразить это, живописцы изображают гостей Авраама не буквально, но символически — в виде ангелов с крыльями и в нимбах. Эту традицию закрепило и отеческое предание. И хотя «в подобии человечестве явися тогда Аврааму святаа троица,— пишет Иосиф,— святии же и божествнии отци предаша нам писати на святых иконах в божественном и царском и аггельском подобии, того ради убо тако предаша, яко хотяще множайшого честь и славу приложити божественным онем изображением» (372). И далее Иосиф разъясняет символику главных иконографических элементов «Троицы». Престол, на котором восседают ангелы, означает их царское, господствующее положение. Нимбы вокруг голов знаменуют их божественность, ибо круг, не имеющий ни начала, ни конца, является «образом» Бога: «...круг убо образ носить всех виновнаго бога, яко же бо круг ни начала ниже конца имат, сице и бог безначален и безконечен» (372). К подобному пониманию символики круга восходит и круговая композиция «Троицы» Рублева, и вообще преобладание мотива «круга» в его живописи. Крылья же у изображенных фигур указывают на их непричастность всему земному, на их легкость, на «гореносную», «самодвижную» и «возводительную» природу. Скипетры в руках указывают на силу, власть и действенность. Все это «являеть божественное подобие, царское и аггелское», в таком виде и приличествует изображать «Троицу» (372—373).

Затем Иосиф переходит к изображениям Христа и Богоматери. Кратко излагает христологический догмат, подчеркивая, что первое изображение своего лика сделал сам Иисус, положив тем самым начало иконописной традиции, и что изображается на иконах только его человеческая природа, а не божественная («яко се есть образ его по человечеству» — 337).

Далее Иосиф перечисляет основных персонажей «священной истории», чьи изображения достойны почитания в порядке убывания их значимости. На первом месте он называет Иоанна Крестителя, «пръваго царствию Христову проповедника»; затем следуют изображения архангелов Михаила и Гавриила и прочих небесных чинов как заступников за людей перед Богом, которые в день кончины человека возносят его душу на небо. Они хотя и бесплотны и неопикуемы по природе, но являлись, по библейскому преданию, многим людям в видимых образах; в них-то и следует их изображать (340—341). Достойны кисти иконописца и святые пророки, предсказавшие словами и делами пришествие Христово и ведшие, как правило, жизнь, полную тягот и лишений.

Необходимо изображать и праведных отцов, патриархов, библейских царей и судий, и в первую очередь среди них — Иоакима и Анну как родителей Богоматери. С почитанием следует изображать и апостолов как братьев, свидетелей и помощников Христа, «сии бо обтекоша всю землю не даюгце покоя своима ногама, ни сна своими очима, ни угодна плотем своим, но гоними, биими, уничижаеми, укоряеми, распинаеми, умръщевляеми. Сего ради кто есть им точен, кто ли боли их, сии бо весь мир спасоша и спасают» (341). Достойны изображения 28 жены-мироносицы, святые и мученики как воины Христовы, оставившие

ради него все земное и пролившие за него свою кровь; также — чудотворцы, архиереи и святители. Подобно этому следует изображать и «святых мучениц и преподобных жен, иже немощь женскую в мужество преложивших». С помощью всех этих изображений верующие, по убеждению средневековых идеологов, постоянно вспоминали об изображенных и стремились подражать им, по мере возможности, в своей жизни.

Итак, храмовые живописные изображения в Древней Руси должны были представить взорам средневековых людей систему духовных ценностей и галерею идеальных образов, с ориентацией на которые им необходимо было строить свою жизнь.

Проанализированный в данной статье небольшой материал уже позволяет сделать некоторые предварительные выводы. Во-первых, представляется возможным утверждать, что книжники и мыслители средневековой Руси активно ставили и пытались разрабатывать целую систему сущностных проблем искусства, которая может быть осмыслена современной наукой как его своеобразная средневековая философия. Ее систематическое изучение, несомненно, будет способствовать более полному пониманию целого ряда проблем древнерусской культуры и искусства. Во-вторых, приведенные материалы дают основание для того, чтобы отметить своеобразие эстетического сознания древнерусского человека. Оно более предметно, конкретно, материалистично, подчеркнута эмоционально, тяготея к прекрасному как в жизни, так и в искусстве, и более реалистично, чем эстетическое сознание византийцев, на которое оно во многом ориентировалось.

¹ Достаточно сослаться хотя бы на исследования Д.С. Лихачева, Г.М. Прохорова, А.Н. Робинсона, А.С. Демина, А.М. Панченко, на специальные работы Ю.Н. Дмитриева (см., например: Дмитриев Ю.Н. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности Древней Руси//ТОДРЛ. 1953, Т. 9) и С. Матхаузеровой (см.: Матхаузерова С. Древнерусские теории слова. Прага, 1976).

² Подробнее см.: Бычков В.В. К вопросу о древнерусской эстетике (Методологические заметки) //Старобългарска литература. София, 1984. Кн. 16.

³ Дмитриев Ю.Н, Теория искусства и взгляды на искусство в письменности Древней Руси. С. 111.

⁴ Повесть временных лет//Памятники литературы Древней Руси. XI — начало XII века, М., 1978. С. 122—123. Далее: ПЛДР.

⁵ Подробнее см.: Бичков В. Проблемы на изкуството в ранновизантийската естетика//Проблемы на изкуството. София, 1984. Л» 1. С. 41—44.

⁶ Цит. по: Дмитриев Ю.Н. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности Древней Руси. С. 113—114.

⁷ ПЛДР. XIV — середина XV века. М., 1981. С. 36.

⁸ Там же. С. 38.

⁹ Там же. С. 384.

¹⁰ Там же. С. 402.

¹¹ Там же. С. 394.

¹² Там же. С. 250, 252.

¹³ О ее византийских истоках см.: Бычков В. Важный аспект ранневизантийской эстетики//Зборник радова Византолошког института. 1984. Књ. 23. С. 31—47.

¹⁴ Подробнее о ней см.: Бычков В.В. Эстетика поздней античности. II—III века. М., 1981. С. 166 и далее.

¹⁵ См.: Бычков В.В. Формирование основных принципов византийской эстетики //Культура Византии. IV—первая половина VII в. М., 1984. С. 530—532.

¹⁶ Нила Сорского Предание и Устав. [Спб.], 1912. С. 66.

- ¹⁷ Послания Иосифа Волоцкого. М. — Л., 1959. С. 306.
- ¹⁸ Там же. С. 306—307.
- ¹⁹ Там же. С. 307.
- ²⁰ Нила Сорского Предание и Устав, С. 8.
- ²¹ ПЛДР. XIV — середина XV века. С. 445.
- ²² См. там же. С. 260.
- ²³ ПЛДР. XI — начало XII века. С. 124.
- ²⁴ ПЛДР. Вторая половина XV века. М., 1982. С. 300.
- ²⁵ См. подробнее: Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь. М., 1983. С. 569—607.
- ²⁶ ПЛДР. XIV — середина XV века. С. 46.
- ²⁷ Там же. С. 394.
- ²⁸ Там же. С. 48.
- ²⁹ «Слова» о почитании икон Иосифа Волоцкого цит. по кн.: Казакова Н.А., Лурье Я.С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI века. М.; Л., 1955. Приложение № 17 (с указанием в скобках страниц этого издания).
- ³⁰ Византийские богословы упрекнули бы Иосифа за некорректное использование этого термина применительно к Сыну. «Исхождение», по византийской догматике,— атрибут только Святого Духа.
- ³¹ Подробнее о них см.: Бычков В. В. Византийская эстетика. М., 1977. С. 108—143; Vyskov V.V. Die philosophisch-ästhetischen Aspekte des byzantinischen Bilderstreites //Der byzantinische Bilderstreit. Leipzig, 1980. S. 58—72; Бычков В. В. Эстетика //Культура Византии. Вторая половина VII—XII в. М., 1989. С. 401—426.
- ³² Ср. в другом месте: «почесть иконная на первообразное преходит» (336).
- ³³ Эта же мысль дословно повторяется и в другом «Слове» (373).
- ³⁴ ПЛДР. XIV — середина XV века. С. 406.
- ³⁵ Подробнее об антиномичности христианских догматов см.: Бычков В.В. Византийская эстетика. С. 32.
- ³⁶ Послания Иосифа Волоцкого. С. 143.

Л.А. ЩЕННИКОВА

МОСКОВСКАЯ ШКОЛА ЖИВОПИСИ XIV —НАЧАЛА XV ВЕКА В ТРУДАХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ И ЗАРУБЕЖНЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

Среди многообразия тем и направлений в изучении русского средневекового художественного наследия едва ли не самыми сложными и актуальными в настоящее время являются проблемы, связанные с исследованием московской школы живописи. Особое значение московских памятников для изучения произведений других художественных центров определяется тем, что уже в XIV в. Москва стала играть главенствующую роль в процессе сложения национально-русского стиля, явившегося основой для искусства последующего столетия. Выявление истоков, процесса формирования и развития московской художественной школы, характеристика одного из ее этапов (конец XIV —начало XV в.), определение роли Андрея Рублева в дальнейшей эволюции русской живописи — все эти вопросы имеют важнейшее значение. В последние годы интерес к ним возрос и обострился.

В связи с этим ощущается настоятельная необходимость в осмыслении существующей научной литературы, так или иначе затрагивающей проблемы искусства великокняжеской Москвы. Между тем специальной работы по эту тему не было сделано. Настоящая статья в какой-то мере восполняет этот пробел, хотя в силу обзорного характера касается далеко не всех публикаций.

Московская школа живописи как особое художественное явление XIV—XV вв. стала предметом научного исследования лишь в советское время. В XIX — начале XX в. крупнейшим, если не единственным, художественным центром Древней Руси считался Великий Новгород, «Вопрос же о древнейших московских письмах естественно теряет значение, — писал П.П. Муратов в 1915 г. — В эпоху Рублева и в эпоху непосредственно следовавшую за ней, на Руси не было другой живописной школы, кроме новгородской»¹. «Новгородцами» считались тогда и Андрей Рублев и Дионисий. Это мнение являлось господствующим². Лишь немногие высказывали догадки о существовании других художественных школ. Так, по мысли Н.П. Сычева, «с разгромом татар окончательно рухнули преграды художественных взаимоотношений между Новгородом и Владимиро-Суздалем и Москвой. Уже в начале XV века Андрей Рублев, прямой наследник новгородского декоративного искусства, расписывает храмы в Москве и во Владимире. В этот же период в Новгороде с особой любовью пишут иконы Богоматери Владимирской...»³. Не давая какой-либо существенной характеристики владими́ро-суздальской живописи, он относил к ней несколько икон (в основном те, которые происходили из суздальских монастырей).

Самостоятельная роль московского искусства XIV в. была впервые отмечена В.Н. Щепкиным, попытавшимся связать процесс сложения и развития московской живописи «с историей постепенного политического роста Москвы». Несмотря на почти полное отсутствие раскрытых памятников, В.Н. Щепкину удалось правильно почувствовать специ-

фику московского искусства XIV в., в котором, по его мнению, греческие влияния не прекращались и после деятельности греков митрополита Феогноста, оценить роль творчества Андрея Рублева, увидеть близость «Троицы» к фрескам Успенского собора во Владимире, уловить их «моральный пафос»⁴. Так же понимал искусство Москвы и А.И. Некрасов. Уже в 1917 г. в кратком «Конспекте курса древнерусского искусства» он высказал несколько важных замечаний: «Фрески центральной Руси не менее, если не более значительны, к сожалению, от них осталось немного... Москву надо считать тем центром, где на русской почве италянизированная Византия пустила глубокие корни... Андрей Рублев оставил целую школу, которая на основе того же лирического изящества с особой любовью культивировала композицию Умиления»⁵. Однако точка зрения этих двух исследователей была тогда исключением, а их высказывания о значении Москвы и ее искусства имели, по существу, умозрительный характер.

Новый период в изучении древнерусской культуры начался после Октябрьской революции, в 1918 г., когда появилась возможность обследовать памятники, хранившиеся в действующих церквях и монастырях. Благодаря деятельности организованной и возглавленной И.Э. Грабарем Комиссии по сохранению и раскрытию памятников живописи в России было обнаружено и расчищено из-под записей значительное число икон и фрагментов стенописей во многих землях Северо-Восточной Руси, в том числе на территории Владимиро-Суздальского княжества. «Таким образом, — писал Г.В. Жидков, — создались возможности для сложения новой, «художественной географии», в которой видное место предстояло занять среднерусским областям»⁶.

Систематизировав результаты сделанных открытий, И.Э. Грабарь уже в 1919 г. убедительно показал, что художественная жизнь в этом крае в XII—XIII вв. была не менее богатой и своеобразной, чем в Новгороде. Одним из первых он сделал ряд тонких наблюдений и замечаний об искусстве великокняжеской Москвы. Однако, преувеличивая роль владими́ро-суздальских традиций, И.Э. Грабарь считал живопись Москвы (так же, как и ее архитектуру) «сколком» с суздальской: «Идя дальше по пути эволюции суздальской живописи, мы должны следовать за нею в Москву XIV и XV веков, ибо сюда устремилась в это время вся суздальская культура, создавшая себе на Москве некий областной рассадник, как бы пригород стольного Владимира»⁷. По мнению И.Э. Грабаря, собственно московское искусство начиналось в конце XIV—первом десятилетии XV в. и ничем не отличалось от суздальского: «...ранняя Москва была еще вполне суздальской, даже, может быть, более суздальской, чем сам Суздаль, ранние московские памятники мы вправе рассматривать как поздние суздальские»⁸. Поэтому Андрей Рублев, в чьем творчестве раньше видели типично новгородское искусство, стал теперь «либо суздальцем, либо москвичом, впитавшим суздальские идеалы с молоком матери»⁹.

Однако в те же годы благодаря изучению открытых и расчищенных в Комиссии памятников, происходящих из Москвы и зависимых от нее центров, трудами М.В. Алпатова и Г.В. Жидкова было создано то представление о московском искусстве XIV—начала XV в., которое

в главных чертах не изменилось до сегодняшнего дня. В их работах впервые во всей полноте применялись новые методы исследования древнерусского искусства — последовательный сравнительный анализ не только иконографии (типов), но и стиля. В ранних статьях М.В. Алпатова, посвященных в основном памятникам конца XIV-начала XV в. (эпохе Феофана Грека и Андрея Рублева), при помощи этого метода были выявлены истоки московской живописи: утонченный стиль Владимиро-Суздальской Руси и «новые царьградские веяния», а также определены национальное значение и местная специфика московской живописи этого периода¹⁰. Характеризуя очерк М.В. Алпатова об иконописи, опубликованный им совместно с О. Вульфом в 1925 г.¹¹, Г.В. Жидков подчеркивал: «В данной работе новые знания сочетались с также отмеченными новизной методологическими подходами, в результате чего явилась широкая историко-художественная концепция, которой долгое время предстоит определять направление частных исследований»¹². В вышедшей в 1928 г. монографии Г.В. Жидкова «Московская живопись середины XIV века», представляющей собой такое же методологически новое исследование, наглядно показано сложение нового стиля московской живописи, выработанного в процессе творческого соединения старой местной традиции с достижениями палеологовского искусства Византии. Подчеркивая «кардинальную историческую линию развития» московского искусства XIV в., Г.В. Жидков отмечал, что от нового художественного языка иконы «Спас Ярое Око» — «прямой путь к отчетливой объемности фигур, компактности моделировки, замечательному колориту одежд ангелов и исключительной роли, совсем не по-новгородски понимаемой, линии в „Троице" Рублева»¹³.

В 1920—1930-х гг. о значении и передовом характере искусства Москвы писали не только М.В. Алпатов и Г.В. Жидков, но также А.И. Некрасов (в работах 1924, 1929 гг. и особенно в содержательной, богатой фактическим материалом книге 1937 г.), А.И. Анисимов и Д.В. Анналов¹⁴. По сравнению с этими работами фундаментальный труд Н.П. Кондакова «Русская икона», изданный в Праге в 1928—1933 гг. уже после смерти ученого, по своим концепциям и структуре представляет собой сочинение, созданное целиком в традициях XIX в. В отличие от П.П. Муратова и других историков искусства, считавших Рублева новгородским художником, Н.П. Кондаков придавал преувеличенное значение суздальской иконописи, «цветом и главой» которой, по его мнению, был Андрей Рублев, относимый «еще в старину» (по причине потери самостоятельности Суздаля и 1392 г.) к «московской иконописи»¹⁵. Результаты изучения произведений и осмысления процесса формирования московской школы живописи нашли отражение в большой обобщающей работе 1930-х гг. — «Истории древнерусского искусства» М.В. Алпатова и Н.И. Брунова¹⁶.

Итак, в довоенные годы трудами замечательной плеяды молодых исследователей, благодаря использованию ими нового метода сравнительного стилистического анализа художественных форм, были не только заложены основы в изучении московской школы живописи, но

сделан ряд важнейших выводов, высказано много новых мыслей по кардинальным проблемам и частным вопросам. Именно тогда, в начальный период советского искусствознания, были выявлены два главных истока московской живописи, определены ее основные особенности и отличительные черты; становление художественной культуры великокняжеской Москвы связано с влиянием константинопольского искусства эпохи Палеологов, а ее дальнейшее развитие в XIV — начале XV в. соотносено с общей эволюцией византийского искусства.

Из трудов по древнерусской живописи, изданных в начале 1940-х гг., для нашей темы имеет значение интересная по своим широким историко-культурным концепциям книга Б.В. Михайловского и Б.И. Пуришева «Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в.», вышедшая в 1941 г. По оценке московской живописи она полностью примыкает еще к этапу 1930-х гг. Отмечая ориентацию московской живописи «на константинопольское искусство Палеологов», Б.В. Михайловский писал: «Московская живопись была новым искусством, отразившим новый этап культурного развития. Обращение к Константинополю и культивирование собственно эллинистических традиций имело в московском искусстве более глубокие основания, чем использование опыта византийских церемониалов»¹⁷.

В период Великой Отечественной войны и трудные послевоенные годы изучение древнерусского искусства не прекратилось. Несмотря на крайне тяжелые условия, раскрывались иконы из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, над описанием и изучением которых работали Н.А. Демина, Ю.А. Лебедева и В.Н. Лазарев¹⁸. В 1943 г. Н.А. Демина прочитала свой замечательный поэтический очерк о «Троице» Андрея Рублева, открывший новую эпоху в изучении искусства великого русского художника¹⁹. В том же году вышла брошюра М.В. Алпатова о Рублеве, а в 1947 г. была опубликована только что расчищенная из-под записей храмовая икона Архангельского собора Московского Кремля «Архангел Михаил, с деяниями»²⁰.

Патриотический подъем военных и послевоенных лет, невозвратимые потери погибших памятников, возросшая ответственность за судьбы русской национальной культуры и осознание ее непреходящей ценности наложили отпечаток на изучение отечественного искусства, и в частности произведений московской живописи, что отчетливо проявилось в работах 1950-х гг.

В этот период расширяется, уточняется понимание московской школы живописи, однако основной акцент ставится на выявлении ее владими́ро-суздальских корней, подчеркивается национальная основа, собственно русская специфика московского искусства, главным представителем которого единодушно признается Андрей Рублев. Не случайно, что в те годы изучались прежде всего произведения Андрея Рублева и мастеров его круга. Другие московские памятники XIV—XV вв. также рассматривались главным образом с точки зрения их соотношения с искусством Рублева. Наиболее значительные исследования в этом направлении были сделаны Н.А. Деминой, в 1951 и 1956 гг. выступившей с докладами «Историческая действительность

XIV—XV вв. в искусстве Андрея Рублева и художников его круга» и «Национальные истоки творчества Андрея Рублева»²¹.

В первое послевоенное десятилетие вновь появляются обобщающие труды. В вышедшем в 1955 г. третьем томе «Всеобщей истории искусств» М.В. Алпатова большое место занимает раздел, посвященный искусству Москвы XIV — начала XV в. Характеристика московской живописи основана на прежних исследованиях ученого. Но здесь отчетливее проведена мысль о зависимости московского искусства от владимиро-суздальского. Сложение самостоятельной художественной школы в Москве, по мнению М. В. Алпатова, произошло не ранее второй половины XIV — начала XV в.: «Произведения начала и середины XIV века еще носят на себе печать несложности замысла и неумелости выполнения. Они отличаются разнохарактерностью, в них не заметно стилевого единства. К концу XIV — началу XV века искусство Москвы поднимается на большую высоту художественную совершенства»²². В этом очерке также много важных высказываний и замечаний о специфике московского искусства: «Существенная черта московской эстетики— это символика, иносказание, стремление в традиционном иконописном образе передать глубокое философское содержание. На развитие этих эстетических воззрений оказали воздействие древние византийские авторы, которых тогда в Москве переводили и усердно читали»²³.

Одновременно с очерком о московском искусстве М.В. Алпатова появился аналогичный очерк В.Н. Лазарева, помещенный в третьем томе «Истории русского искусства». На основе известных тогда памятников В.Н. Лазарев изложил историю московской школы живописи XIV—XV вв., особо подчеркнув значение художественной традиции среднерусских земель. В отличие от М.В. Алпатова В.Н. Лазарев считал, что «истоки московского искусства теряются в XIII веке» и только отсутствие ранних памятников, значительная часть которых, по его мнению, погибла при нашествии Тохтамыша в 1382 г., не позволяет восстановить его начальный период. Этими же причинами он объяснял невозможность выявления целостной картины развития московского искусства до последней четверти XIV столетия. Отмечая плодотворное влияние на живопись великокняжеской Москвы «передового по тому времени искусства так называемого «палеологовского Возрождения»», В.Н. Лазарев вместе с тем делает вывод, «что в Москве XIV века создавались в большом количестве такие иконы, стиль которых глубоко коренился в местных традициях»²⁴. Творчество Андрея Рублева и мастеров его «школы» в очерке В.Н. Лазарева выделено в особую главу, по объему и фактическому материалу втрое превосходящую ту часть, которая посвящена живописи XIV в. В.Н. Лазарев справедливо замечает, что «и до Рублева, и одновременно с ним, и после него как в Москве, так и в провинции работало немало выдающихся мастеров, нередко сохранявших по отношению к Рублеву полную самостоятельность»²⁵, однако характеристика «нерублевской живописи» первой половины XV в., по существу, сводится к упоминанию «Сошествия во ад» из Коломны (конец XIV — начало XV в.) и еще нескольких случайных разновременных икон. Анализ же такого уникального произведения,

как храмовая икона Архангельского собора Московского Кремля «Архангел Михаил, с деяниями», датированная В.Н. Лазаревым 1420-ми гг., а не концом XIV в., как считают в настоящее время большинство исследователей, не обходится без указания на то, что ее автор «отправляется от достижений Рублева». Такова была общая тенденция в изучении московских памятников XIV — начала XV в.

В следующее десятилетие это направление не только сохранилось, но и достигло своего апогея, чему способствовал шестисотлетний юбилей Андрея Рублева, отмечавшийся в 1960 г. В 1960-е гг. было опубликовано несколько монографических исследований, специальных статей и множество популярных очерков и заметок о творчестве Андрея Рублева и связываемых с его именем памятниках²⁶.

Это десятилетие было ознаменовано еще двумя важными событиями в области изучения древнерусского искусства. В 1963 г. появился первый научный каталог произведений древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи, где в разделе «Московская школа живописи» впервые были собраны и систематизированы важнейшие московские памятники XIV—XV вв.²⁷. В 1966—1967 гг. в Государственной Третьяковской галерее была устроена обширная выставка, носившая название «Ростово-суздальская школа живописи». На выставке было представлено большое число разных икон, значительная часть которых происходила из земель Северо-Восточной Руси. Этот обильный материал, накопленный за послевоенные десятилетия благодаря экспедициям и реставрационным открытиям, требовал осмысления и систематизации. В.И. Антонова, главный инициатор мероприятия и автор каталога выставки, предлагала понимать под ростово-суздальской школой искусство тех земель, которые находились в ведении ростовской епархии; при этом она склонна была преувеличивать значение ростовской культуры в сложении московского искусства: «Мастера, рассеянные по необъятной территории ростовской архиепископии, работали в строгой „академической“ манере, связанной с византийским наследием. Ростовская живопись послужила основой для раннего московского искусства. Ростовские иконники славились и в пору расцвета московской школы»²⁸. С критикой понятия «ростово-суздальская школа» и относящихся к ней концепций выступили В.Н. Лазарев и Г.И. Вздорнов, считавшие, что «не может быть никакого стилистического родства между памятниками, отделенными друг от друга тысячами километров»²⁹. Обсуждение выставки оказалось полезным и важным делом как для ее организаторов, так и для широкого круга историков искусства. Однако сколько-нибудь существенных положений и замечаний относительно московской школы в вышедших тогда статьях не появилось.

В 1970 г. была издана книга трех авторов — С.В. Ямщикова, Н.К. Голейзовского и А.Н. Овчинникова — «Сокровища Суздаля». Если В.И. Антонова ставила возникновение и развитие московской школы живописи в зависимость от Ростова, то авторы названного сочинения решающую роль отводили Суздалю. «Данные, которыми располагает сегодня история русского искусства, — пишет Н.К. Голейзовский, — позволяют утверждать, что в основу зрелого стиля москов-

ской школы, начинающего определяться уже в первые десятилетия XV века, легли традиции древнего владими́ро-суздальского искусства, верным хранителем которых в эту эпоху был «консервативный» Суздаль»³⁰. А.Н. Овчинников высказывается еще более определенно: «...можно смело утверждать, что владими́ро-суздальское искусство продолжало развиваться и оказывать влияние на многие русские художественные школы. Мнение И. Грабаря о решающем влиянии Суздаля на московскую школу уже нельзя считать гипотезой. Рублев и Дионисий не только обогатили сокровищницу суздальской живописи, но сами черпали из нее полной мерой»³¹.

Концепции этих авторов по существу примыкают к тому пониманию московского искусства, которое содержится в работах И.Э. Грабаря к в посмертном издании труда Н.П. Кондакова о древнерусской иконе. Однако подобные выводы и утверждения не опираются на результаты сравнительного исследования конкретных произведений, поставленных в связь с другими памятниками.

Таким образом, в 1950—1960-е гг. своеобразие московской живописи, не получило четкого определения: с одной стороны, московское искусство в том виде, как оно предстает в работах этих лет, как бы растворяется во владими́ро-суздальском (или ростово-суздальском); с другой стороны, творчество Андрея Рублева рассматривается как явление, которым исчерпывается характеристика московской школы конца XIV — начала XV в. и определяются ее художественные особенности.

Однако уже в конце 1960-х — начале 1970-х гг. многие исследователи по-иному подходили к московским памятникам, пытаясь понять их специфику и своеобразие из анализа самих произведений. К таким работам относятся материалы сборника «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв.», вышедшего в 1970 г. В 1971 г. в «Очерках русской культуры» появилась обзорная статья Г.И. Вздорнова о древнерусской живописи, в которой наметилась тенденция к новому осмыслению памятников, традиционно относимых к владими́ро-суздальской школе: в частности, к московской школе кроме тех произведений, которые определил В. Н. Лазарев и другие исследователи, он отнес маленькую вкладную икону Богоматери из Покровского монастыря в Суздале, считавшуюся памятником суздальской живописи³². В том же году издана прекрасно иллюстрированная «Московская школа иконописи» В.Н. Лазарева, в основном повторяющая концепции его очерка в «Истории русского искусства». К этому периоду принадлежит и стоящая несколько особняком книга М.А. Ильина «Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева» (М., 1976), Следует также упомянуть книги М. В. Алпатова по древнерусской иконописи, в которых хотя и не дается принципиально новых определений по сравнению с его работами предшествующего времени, но содержится немало интересных замечаний о специфике московских икон XIV—XV вв.³³.

В 1979 г. в четвертом томе «*Russia Medievales*» (München) была опубликована статья В.Г. Пуцко «Новые направления в русском искусстве XIV века». К сожалению, эта важная тема здесь раскры-

та не полно, главные художественные явления не вычленены из второстепенных, московская школа живописи XIV в. кратко упомянута лишь в связи с работами греков митрополита Феоноста в 1340-е гг. и произведениями Феофана Грека (деисус Благовещенского собора). В очерке В.Г. Пуцко не отражено состояние науки о древнерусском искусстве 1970-х гг.³⁴. Это тем более досадно, что постоянно появляющиеся в иностранных периодических изданиях статьи В.Г. Пуцко служат одним из главных источников для ознакомления зарубежных историков искусства с проблемами советского искусствознания и новыми исследованиями по древнерусским памятникам.

Для правильного понимания процессов становления московской школы живописи XIV в. большое значение имело то обстоятельство, что в послевоенные десятилетия зарубежными учеными было издано много новых публикаций византийских и сербских памятников, а также специальных научных исследований, посвященных искусству стран Балканского полуострова палеологовского времени, его периодам, интернациональному характеру и национальной специфике. Эти работы значительно расширили знания исследователей древнерусского искусства о живописи XIV—XV вв., что способствовало появлению качественно новых работ, в которых большое внимание уделялось как национально русским особенностям произведений, так и выявлению их общевизантийских стилистических черт.

Так, в 1975 г. вышла монография О.С. Поповой о древнерусской миниатюре: здесь впервые было показано обилие стилистических тенденций в московской живописи XIV в., их связь с ведущими направлениями в византийской и южнославянской культуре, своеобразие соотношения различных вариантов интернационального палеологовского искусства с местной русской основой, кристаллизация нового самостоятельного стиля московской живописи начала XV в.³⁵. В другой монографии О.С. Поповой, посвященной искусству первой половины XIV в. и его связям с Византией, тонко и дифференцированно рассмотрен начальный период московской живописи, наиболее «темный» и недостаточно изученный по причине малочисленности сохранившихся произведений³⁶. В эти годы были изданы также фундаментальные работы Г.И. Вздорнова по древнерусской миниатюре, наглядно показавшие разнообразие художественной жизни Москвы XIV в. и тем самым существенно обогатившие представление о процессе формирования московской школы живописи³⁷.

Изучение московских памятников в 1970-е гг. активизировалось во многом благодаря широко развернувшейся работе над сводным каталогом «Центры художественной культуры средневековой Руси» и каталогизации музейных собраний³⁸. Стало ясно, что без углубленного, всестороннего изучения сохранившихся комплексов и отдельных памятников искусства Москвы — центра, ставшего «очагом формирования общерусского искусства»³⁹, трудно понять и правильно решить многие вопросы, относящиеся к художественной культуре других русских городов.

Новейшие исследования и суждения о московской живописи XIV — начала XV в. принадлежат прежде всего Э.С. Смирновой. В ее книге

«Московская икона XIV—XVII веков» (Л., 1988) дана систематизация московских произведений, определены ведущие направления, выявлены различные тенденции, кратко, но очень емко и содержательно охарактеризовано своеобразие каждой иконы. В связи с подготовкой очередного тома каталога, посвященного живописи Москвы и среднерусских художественных центров XIV в., ею проводится углубленное исследование всех основных произведений иконописи, изучаются книжные миниатюры. В работах Э.С. Смирновой московская школа живописи XIV—XV вв. предстает как сложное многоликое явление, с одной стороны тесно связанное с развитием позднепалеологовской живописи Византии, с другой — наиболее полно и глубоко, по сравнению с другими локальными школами, отражающее становление национально-русских художественных, духовных и морально-нравственных идеалов.

Много новых оригинальных наблюдений и определений стиля конца XIV — начала XV в. сделано Е.Я. Остащенко. «Художественный образ произведений этого стиля, отразившего поздний этап утонченной византийской культуры, — пишет она в одной из статей, — строится так, что позволяет угадывать за каждым изображением глубокий пласт сложных умозрительных представлений, ассоциаций, лежащих внутри философской, литературной традиции»⁴⁰.

В 1983 г. вышла подготовленная к печати Г.И. Вздорновым книга В.Н. Лазарева «Русская икона. От истоков до начала XVI века», над которой ученый работал в последние годы жизни. В.Н. Лазарев принадлежал к тому типу исследователей, которые, как правило, твердо придерживались своих первых определений. Поэтому характеристика московской живописи, изложенная в этой работе, по существу совпадает с его предшествующими высказываниями; датировки большинства икон также оставлены прежними.

Таким образом, отечественной наукой о древнерусском искусстве пройден большой и плодотворный путь в изучении процесса формирования художественной школы Москвы XIV — начала XV в., выявлены его основные этапы, определены их главные черты и особенности. К раннемосковскому искусству ныне относят памятники первой половины XIV столетия, а не конца XIV — начала XV в., как это делали И. Э. Грабарь и М.В. Алпатов. Само формирование московского искусства понимается теперь иначе, чем прежде, с учетом нескольких разных периодов этого процесса. Сейчас уже выяснено, что на рубеже XIV—XV вв. начался качественно новый этап в становлении московской живописи: период сложения самостоятельного искусства, принципиально отличного от искусства XIV в., нового стиля московской живописи XV столетия. Своеобразие этого периода, его роль в дальнейшей эволюции древнерусской живописи были верно подмечены многими исследователями еще в годы становления советской науки о древнерусском искусстве и развиты впоследствии. «Пафос национального самосознания... вдохновлял московское искусство на протяжении XV века. В этих условиях в конце XIV — начале XV века формировалась живопись московской школы во главе с Рублевым, на основе которой ко второй половине XV века сложилось единое русское искусство, обозна-

чавшее новую фазу художественного развития древней Руси и существенно отличное от новгородского искусства XIV века. Замечательное по художественной силе завершение этот этап получил в последние десятилетия XV века в живописи... Дионисия и его школы», — писал Б.В. Михайловский в 1941 г.⁴¹.

Итак, главная фигура в русском искусстве конца XIV — начала XV в. — Андрей Рублев. Выявление его произведений, определение своеобразия его творчества, его роли в сложении московской школы являются важнейшими проблемами. Изучение творчества Рублева стало отдельным самостоятельным направлением науки о древнерусском искусстве, имеющим давнюю традицию и обширную историографию. Поэтому данная тема требует специального рассмотрения, мы ее касаться не будем.

В заключение остановимся вкратце на зарубежных публикациях по интересующей нас теме. И. Е. Данилова в своей историографической статье отмечала, что многие западные исследователи, несмотря на общий интерес к древнерусскому искусству, имеют о нем поверхностное, а часто просто неверное представление⁴². Из огромного наследия древнерусской живописи они знают, как правило, только искусство Андрея Рублева, которое обычно ограничивают «Троицей». Далеко не все работы советских авторов известны за рубежом. Долгое время главными источниками по древнерусской живописи для них являлись давно устаревшие книги П.П. Муратова, сочинения Н.П. Кондакова и Д.В. Айналова, хотя уже в 1920—1930-е гг. в зарубежных изданиях появились статьи М.В. Алпатова и его работы в соавторстве с О. Вульфом и Н. Бруновым⁴³. В конце 1950-х гг. в Дрездене вышли первых три тома немецкого издания «Истории русского искусства» с очерком В.Н. Лазарева о московской школе живописи, а годом ранее — книга М.В. Алпатова о древнерусской иконописи⁴⁴. В 1960—1970-е гг. вышло несколько переводных работ В.И. Лазарева и упомянутое выше сочинение М.В. Алпатова⁴⁵.

Надо сказать, что в работах зарубежных исследователей древнерусского искусства проблема формирования и развития московской школы живописи специально никогда не рассматривалась, так как для иностранных авторов, пишущих об искусстве Древней Руси, но нередко имеющих о нем лишь общее представление, эта тема является, с одной стороны, слишком частной, с другой — не разработанной в нашей отечественной литературе. Те замечания и суждения о московской школе живописи в целом, о творчестве Андрея Рублева и об отдельных московских памятниках, которые встречаются в зарубежных публикациях, в основном заимствованы (и по-своему интерпретированы) у русских и советских историков искусства. Переводная и оригинальная специальная литература часто используется некритически: давно устаревшие работы наряду с новыми сочинениями.

О московской живописи наиболее полно, со ссылками на новейшую для того времени литературу (работы М.В. Алпатова и Г.В. Жидкова) написано в «Истории русской средневековой живописи» Ф. Швейнфурта (1930), по-немецки фундаментальной и обстоятельной. Здесь затронут вопрос о соотношении двух ведущих художественных школ

XIV—XV вв. — новгородской и московской, отмечено, что Москва явилась наследницей владими́ро-суздальского искусства, а в XIV в. испытала сильные константинопольские влияния (греки митрополита Феоноста, Феофан Грек). Ф. Швейнфурт предполагает, что начало московской живописи уходит в XIII в., но сохранившиеся памятники относятся в основном к эпохе Феофана Грека и Андрея Рублева, который считается главой московской школы⁴⁶.

В изданной в 1972 г. «Истории русской иконописи» В. Феличетти-Либенфельса мало нового, хотя она написана на четыре десятилетия позднее. В характеристике московской школы живописи XIV — начала XV в. он опирается в основном на упомянутое немецкое издание «Истории русского искусства» и сочинение Ф. Швейнфурта, ссылается на работы И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева, Ю.А. Лебедевой, известные ему по немецким переводам, широко использует старую русскую литературу. По своей структуре эта книга очень архаична, в ее основе лежит иконографически-типологический метод систематизации материала, попытка охватить все вопросы, относящиеся к древнерусской иконописи, что привело к большой схематизации в изложении проблем и в целом к упрощенной и устаревшей их трактовке⁴⁷.

В других работах зарубежных исследователей московская школа живописи как самостоятельное художественное явление не рассматривается, эта проблема и московские памятники XIV в. упоминаются вскользь, основной акцент ставится на творчестве Андрея Рублева. К таким работам принадлежат популярные сочинения и иконографически-теологические штудии К. Онаша, научно-популярные работы Д. и Т. Талбот Райс, Ж. Бланкофа, Дж. Стюарта⁴⁸.

Надо надеяться, что изданная главным образом для зарубежного читателя упомянутая выше книга Э.С. Смирновой о московской иконе поможет западноевропейским историкам искусства составить более определенное и ясное представление о своеобразии и художественной специфике живописи Москвы XIV — начала XV в.

¹ Муратов П. Русская живопись до середины XVII века//История русского искусства / Под ред. И.Э. Грабаря. М., [1915]. Т. 6. С. 237.

² См., например, следующие работы: Муратов П. Древнерусская иконопись в собрании И.С. Остроухова. М., 1914. С. 7—36; Пунин Н. Заметки об иконах из собрания Н.П. Лихачева//Русская икона. Спб., 1914. Вып. 1. С. 21—47; Грищенко А. Русская икона как искусство живописи. М., 1917. (Вопросы живописи; Вып. 3); Щекотов Н. Троица Рублева//Щекотов Н.М. Статьи, выступления, речи, заметки. М., 1963. С. 36—43 (статья написана в 1919—1920 гг.)

³ Сычев Н. Древлехранилище Русского музея императора Александра III //Старые годы. 1916. Янв.—февр. С. 20; см. также: Он же. Икона архангела Михаила из собрания Рябушинского//Русская икона. Спб., 1914. Вып. 2. С. 105—106.

⁴ Щепкин В. Московская иконопись//Москва в ее прошлом и настоящем. М., [1911]. Т. 4, ч. 2. С. 225—230. Однако московские памятники XV в. остались неизвестны В.Н. Щепкину, а иконопись XVI в. он считал находящейся «под сильнейшим влиянием новгородской школы» (там же. С. 231).

⁵ Некрасов А. И. Конспект курса истории древнерусского искусства. М., 1917. С. 26, 30—31.

⁶ Жидков Г.В. Московская живопись середины XIV века. М., 1928. С. 7.

⁷ Грабарь И. Э. В поисках древнерусской живописи//Грабарь И. О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 43.

⁸ Грабарь И.Э. Андрей Рублев//Там же. С. 166.

⁹ Там же. С. 167.

¹⁰ См.: Alpatov M. Russisch-byzantinische Malerei // *Belvedere*. 1925. Bd. 8. H. 1—6; Idem. *La Trinite dans l'art byzantin et l'icone de Roublev*//*Echos d'Orient*. 1927. N 146. P. 150—186; Алпатов М. [Рецензия] // *Известия на Българския Археологически Институт*. София, 1926—1927. Вып. 4. С. 348—351. Рец. на кн.: Muratov P. *La pittura russa antica*. Praha; Roma, 1925; Он же. *Икона времени Андрея Рублева*//Алпатов М.В. *Этюды по истории русского искусства*. М., 1967. Т. 1. С. 99—102 (статья впервые опубликована в 1926 г.).

¹¹ См.: Wulff O., Alpatov M. *Denkmaler der Ikonenmalerei in Kunstgeschichtlicher Folge*. Hellerau bei Dresden, 1925.

¹² Жидков Г.В. *Московская живопись середины XIV века*. С. 3. Следует сказать, что в этой работе дан исчерпывающий обзор литературы о древнерусской живописи с целью выявления суждений о московской школе, охватывающий период с XIX в. по 1920-е гг. Г.В. Жидков высоко оценивал ранние работы М.В. Алпатова, считая, что его трудами «был воссоздан образ той московской школы, о которой досей поры, в лучшем случае, высказывались лишь некоторые „теоретические“ соображения» (там же. С. 113).

¹³ Там же. С. 123.

¹⁴ Некрасов А.И. *Византийское и русское искусство*. М., 1924. С. 107; Он же. *Возникновение московского искусства*. М., 1929. С. 116; Он же. *Древнерусское изобразительное искусство*. М., 1937. С. 230—249; Anisimov A.I. *Russian Icon-Painting: Its Bloom, Over-Refinement and Decay*//*Masterpieces of Russian Painting*. London, 1930. P. 61—91; Ainalov D. *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grobfurstentums Moslcaw*. Berlin; Leipzig, 1933-

¹⁵ Кондаков Н.П. *Русская икона*. Прага, 1933. Т. 4, ч. 2. С. 210. Краткий вариант этого сочинения см.: Kondakov N.P. *The Russian Icon*. Oxford, 1927.

¹⁶ См.: Alpatov M., Brunov N. *Geschichte der altrussischen Kunst*. Augsburg, 1932. S. 303—323.

¹⁷ Михайловский Б.В., Пуришев Б.И. *Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в.* М.; Л., 1941. С. 34.

¹⁸ Описания икон праздничного ряда Троицкого иконостаса были сделаны Н.А. Деминой в 1944—1946 гг. (опубликованы в кн.: Демина Н.А. *Андрей Рублев и художники его круга*. М., 1972. С. 82—165). Результаты работы Ю.А. Лебедевой отражены в кандидатской диссертации, защищенной в 1947 г., и опубликованы в более поздних статьях и монографиях (см.: Лебедева Ю.А. *Андрей Рублев*. Л., 1959; Lebedewa J. *Andrej Rubljow und seine Zeitgenossen*. Dresden, 1962; Она же. *Андрей Рублев и живопись XV века // Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники*. М., 1968. С. 77—94). В 1946 г. В. Н. Лазаревым была написана статья «О методе работы в рублевской мастерской», отражающая результаты изучения икон Троицкого иконостаса (опубликована в кн.: *Доклады и сообщения филологического факультета МГУ*. М., 1946. Вып. 1. С. 60—64; переиздана в кн.: Лазарев В. Н. *Византийское и древнерусское искусство*. М., 1978. С. 205—210).

¹⁹ См.: Демина Н.А. *Троица Андрея Рублева*. М., 1963; То же//Демина Н. А. *Андрей Рублев и художники его круга*. С. 45—81.

²⁰ См.: Гордеев Н., Мнева Н. *Памятник русской живописи XV века*//*Искусство*. 1947. № 3. С. 87—88.

²¹ См.: Демина Н.А. *Историческая действительность XIV—XV вв. в искусстве Андрея Рублева и художников его круга*//*ТОДРЛ*. 1955. Т. 12. С. 311—324; То же//Демина Н.А. *Андрей Рублев и художники его круга*. С. 25—44; Она же. *Национальные истоки творчества Андрея Рублева*//Там же. С. 9—24 (см. также расширенный вариант этой работы: Она же. *О связях Андрея Рублева и мастеров его круга с искусством и культурой Киевской и Владимиро-Суздальской Руси / Андрей Рублев и его эпоха*. М, 1971. С. 125—141.

²² Алпатов М.В. *Всеобщая история искусств*. М., 1955. Т. 3. С. 171—172.

²³ Там же. С. 172.

²⁴ См.: Лазарев В.Н. *Живопись и скульптура великокняжеской Москвы*//*История русского искусства*. М., 1955. Т. 3. С. 76.

²⁵ Там же. С. 190.

²⁶ В ГТГ и ГИМ были устроены выставки, см.: Выставка, посвященная шестисотлетию юбилею Андрея Рублева. [Каталог.] М., 1960; Искусство Руси эпохи Рублева (XIV — начало XV в.). Выставка. Гос. Исторический музей, Москва, 1960: Каталог. М., 1960. В Академии художеств СССР была проведена научная сессия, по материалам которой подготовлен сборник статей «Андрей Рублев и его эпоха» (М., 1971). В этом сборнике помещен обширный историографический очерк И. Е. Даниловой «Андрей Рублев в русской и зарубежной искусствоведческой литературе» (С. 17—61) и дана исчерпывающая библиография работ о Рублеве по 1966 г. включительно (С. 274—280).

²⁷ См.: Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. 1. Датировки некоторых икон (в том числе и московских) вызвали возражение В.Н. Лазарева (см. рец.: Лазарев В.Н., О принципах научного каталога//Искусство. 1965. № 9. С. 66—71; см. также: Алпатов М. В. Вопросы изучения и истолкования древнерусского искусства//Там же. 1967. № 1. С. 64—70).

²⁸ Антонова В.И. Заметки о ростово-суздальской школе живописи//Ростово-суздальская школа живописи: Каталог выставки. М., 1967. С. 8.

²⁹ Лазарев В.Н. О некоторых проблемах в изучении древнерусского искусства//Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. М., 1970. С. 309; см. также: Вздорнов Г.И. О живописи Северо-Восточной Руси XII—XV веков//Искусство. 1969. № 10. С. 55—62; Реформатская М. А. Выставка «Ростово-суздальская школа живописи». 1966—1967 годы//ГТГ. Очерки по русскому и советскому искусству. М., 1974. С. 357—368.

³⁰ Голейзовский Н.О. Суздальской живописи // Сокровища Суздаля / Сост. С. Ямщиков. М., 1970. С. ПО.

³¹ Овчинников А. Икона «Покров» — классический образец суздальской живописи//Там же. С. 172.

³² См.: Вздорнов Г.И. Живопись//Очерки русской культуры XIII—XV веков. М., 1970, Ч. 2. С. 329—333.

³³ См.: Алпатов М.В. Сокровища русского искусства XI—XVI веков (живопись). Л., 1971; Он же. Краски древнерусской живописи. М., 1974; Он же. Древнерусская иконопись. М., 1974; То же. 2-е изд. 1978; То же. 3-е изд. 1984; Alpatov M. Le icone russe. Problemi di storia e d'interpretazioni artistica. Torino, 1976.

³⁴ В очерке даются ссылки в основном на труды В.Н. Лазарева. Создается впечатление, что новые работы по древнерусской живописи, в частности «Живопись Великого Новгорода» Э.С. Смирновой (М., 1976), не были известны автору.

³⁵ См.: Popova O. Les miniatures russes du XI-e au XV-e siecle. Leningrad, 1975. Русский текст см.: Попова О.С. Русская книжная миниатюра XI—XV вв. //Древнерусское искусство. Рукописная книга. М., 1983. Сб. 3. С. 9—74; см. также: Попова О.С. Миниатюры московского Евангелия начала XV в. //Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1977. М., 1977. С. 206—214; Popova O. Russian Illuminated Manuscripts of the 11th to the Early 16th Centuries. Leningrad, 1984.

³⁶ См.: Попова О.С. Искусство Москвы и Новгорода первой половины XIV века. Его связи с Византией. М., 1980; см. также рец.: Смирнова Э.С. //Советское искусствознание' 81. М., 1982. Вып. 1. С. 329—333.

³⁷ См.: Вздорнов Г.И. Исследование о Киевской Псалтири. М., 1978; Он же. Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII—начала XV веков. М., 1980.

³⁸ Сектором истории древнерусского искусства ВНИИ искусствознания уже издано три тома сводного каталога: Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М., 1976; Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1979; Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV—XV века. М., 1982. Работа над каталогами икон ведется в ГТГ, ГРМ, ЦМиАР и в Музеях Кремля.

³⁹ Подобедова О.И. От редактора//Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. С. 7.

⁴⁰ Осташенко Е.Я. Пространственные решения в некоторых памятниках московской живописи как отражение развития стиля в конце XIV — первой трети XV в.//Древнерусское искусство XIV—XV вв. М., 1984. С. 65; см. также: Она же. Византийская икона «Распятие» из Успенского собора Московского Кремля//Русско-балканские культурные связи в эпоху средневековья. София, 1982. С. 313—328.

⁴¹ Михайловский Б.В., Пуришев Б.И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи... С. 34.

⁴² См.: Данилова И.Е. Андрей Рублев в русской и зарубежной искусствоведческой литературе//Андрей Рублев и его эпоха. С. 56—59; см. также: Троица Андрея Рублева. Антология / Сост. Г.И. Вздорнов. М., 1981. С. 127—130.

⁴³ См.: Mouratow P. L'anciennc peinture russe. Roma, 1925; Muratov P. Lapittura russa antica. Roma, 1925; Muratov P. Les icones russes. Paris, [1927];см. также примеч. 10, 11, 14, 16.

⁴⁴ См.: Lasarew W.N. Die Malerei und die Skulptur im gross fürstlichen Moskau //Geschichte der russischen Kunst. Dresden, 1959. Bd. 3; Alpatow M. Altrussische Ikonienmalerei. Dresden, 1958.

⁴⁵ См., например: Lazareff V. Russian Icons from the Twelfth to the Fifteenth Century. New York; Milano, 1962; Lazarev V. Andrey Rublev. Milano, 1966; Lazarew V.N. Ikonen der Moskauer Schule. Berlin, 1977; Alpatov M. Le icone russe,

⁴⁶ См.; Schweinfurth Ph. Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter. Haag, 1930. S. 198—324; см. также более позднюю работу этого автора; Idem. Icones russes. Paris, 1953; Idem. Russian Icons. Oxford, 1953.

⁴⁷ См.: Pelicetti-Liebenfels W. Geschichte der russischen Ikonenmalerei in den Grundzügen dargestellt. Graz, 1972.

⁴⁸ См., например: Onasch K. Ikonen. Berlin, 1961; Idem. Zum Problem der Asthetik in der altrussischen Ikonenmalerei // Byzantinische Beitrage. Berlin, 1964, S. 413—427; Idem. Die Ikonenmalerei. Grundzuge einer systematischen Darstellung. Leipzig, 1968; TalbotRice D. Russian Icons London, 1947; Talbot Rice D. and T. Icons and Their Dating. A Comprehensive Study of Their Chronology and Provenance. London, 1974; Blankoff J. L'art de la Russie Ancienne. Bruxelles, 1963; Stuart J. Ikonen. London, 1975.

Э.П. САЛИКОВА
ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКИХ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКИХ
РЕАЛИЙ В ИКОНОГРАФИИ ИКОНЫ ПОСЛЕДНЕЙ
ЧЕТВЕРТИ XIV ВЕКА
«ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ С АКАФИСТОМ»

В палеологовскую эпоху в византийском искусстве мы встречаемся с использованием новых художественных средств, которые существенно меняют стиль живописи. Выражением этого нового направления являются и расширение тематики церковных росписей, возникновение новых сюжетов и обогащение ранее известных композиций новым духовным содержанием. Появляется стремление иллюстрировать известные литургические песнопения, до тех пор не привлекавшие внимания живописцев, такие, как Акафист Богородицы и Рождественская стихира. При этом новизна заключается не только в желании художников претворить поэтический текст в живописную картину, выразить в художественном образе основные молитвы литургии, но и в стремлении «осовременить» его изображением самой службы, во время которой эти гимны исполнялись. Отсюда появление в иконографических композициях элементов реального церемониала с реалистическими подробностями, введение в композиции исторических персонажей—современников художника¹.

В последнее время в научной литературе неоднократно указывалось на отражение пышных константинопольских церковных и придворных церемоний в живописи эпохи Палеологов². Это явление представляет определенный интерес и для исследователей русской художественной культуры, поскольку в XIV и XV вв. на русской почве появились произведения, в иконографии которых можно отметить такое же влияние константинопольского церемониала. К подобным памятникам относится икона «Похвала Богородицы с Акафистом», вероятно выполненная греческим мастером в 80—90-х гг. XIV в. для московского Успенского собора, где она находится до сего времени (ил. I)³. Из двадцати пяти клейм иконы, иллюстрирующих Акафист, нас интересуют четыре: «Взбранной воеводе...» (кондак 1), «Пенис всякое побеждается...» (кондак 11), «Поюще твое рождество...» (икос 12), «О всепетая Мати...» (кондак 13)⁴.

Акафистный гимн, созданный в начале VI в. Романом Сладкопевцем, в 626 г. получил новый «зачин» — вступление в честь чудесного спасения Константинополя от осады персов и аваров, как полагали византийцы, заступничеством Богородицы. В русских богослужебных книгах и на иконах этот «зачин» обозначался как кондак 1. Литургическая традиция Постной триоди связывает установление торжественной службы с пением и чтением Акафиста именно с событием 626 г. Впоследствии к этой памяти были присоединены воспоминания о чудесном спасении столицы от арабов при императоре Константине Поганате и от осады в 717 г. при императоре Льве Исавре, когда по стенам города носили «честной крест» и чудотворную икону Богородицы Одигитрии⁵. В греческом оригинале этот вводный кондак представляет собой «победную» песнь, в которой византийская столица благодарит Богородицу за помощь в защите от врагов и молит огра-



1. Похвала Богоматери с Акафистом. Икона. Византия
Последняя четверть XIV в. Успенский собор

дить ее от всех будущих бед⁶. На кремлевской иконе в композиции к кондаку 1 (ил. 2), который вообще исключительно редко иллюстрировался за пределами Руси⁷, в центре на высоком древке под маленьким цветным защитным зонтиком утверждён образ Богоматери Оди-гитрии⁸. Его окружают духовенство и народ, среди присутствующих — царь и царица. Древко, на котором высится икона, закреплено на подставке в виде колодца, в чем, вероятно, нашло отражение поэтическое уподобление Богородицы источнику жизни, часто встречаемое в литургических текстах. Сцена представляет один из моментов, начальный или заключительный, торжественной процессии с иконой Богоматери, которые были столь популярны в византийской столице.

Возникает вопрос: какой из византийских императоров мог быть здесь изображён? Это мог быть и Ираклий — современник события 626 г. Могли быть Михаил III и его мать Феодора — восстановители иконопочитания в 843 г. (тогда сцена представляет праздник Торжества Православия). Мог быть и Иоанн II Комнин (1118—1143), особенно чтивший икону Одигитрии, сделавший ее палладиумом империи и установивший еженедельную процессию с этой иконой к погребальной капелле своей семьи⁹. Мог быть и Михаил VIII Палеолог, взявший икону из монастыря Пантократора, где ее хранили крестоносцы, для своего триумфального возвращения в освобожденную от латинян столицу 15 августа 1261 г.¹⁰ Возможно, здесь представлены абстрактные образы императора и императрицы, которые должны были участвовать в подобных церемониях, а сама композиция является схемой, возникшей на основе константинопольского придворного церемониала.

Текст кондака 11 (ил. 3)¹¹ содержит отвлеченное рассуждение о вечном и неоплатном долге человечества перед щедростью божества. Он обычно иллюстрируется изображением Христа в центре композиции и двумя группами воспевающих его. Так, во фресках Маркова монастыря Христа прославляют ангелы и архиереи, среди которых выделяются Василий Великий, Иоанн Златоуст и Григорий Богослов¹²; в церкви Перивлепты в Охриде мы видим апостолов, предводительствуемых Петром¹³. В остальных примерах вокруг Христа изображаются архиереи, монахи и монахини, певчие, знать и народ¹⁴. В иллюстрации из Синодальной рукописи Г.М. Прохоров видит современников создания рукописи — экс-императора Иоанна Кантакузина (в монашестве Иоасафа), патриарха Каллиста и заказчика рукописи — знаменитого гимнографа Филофея Коккина¹⁵.

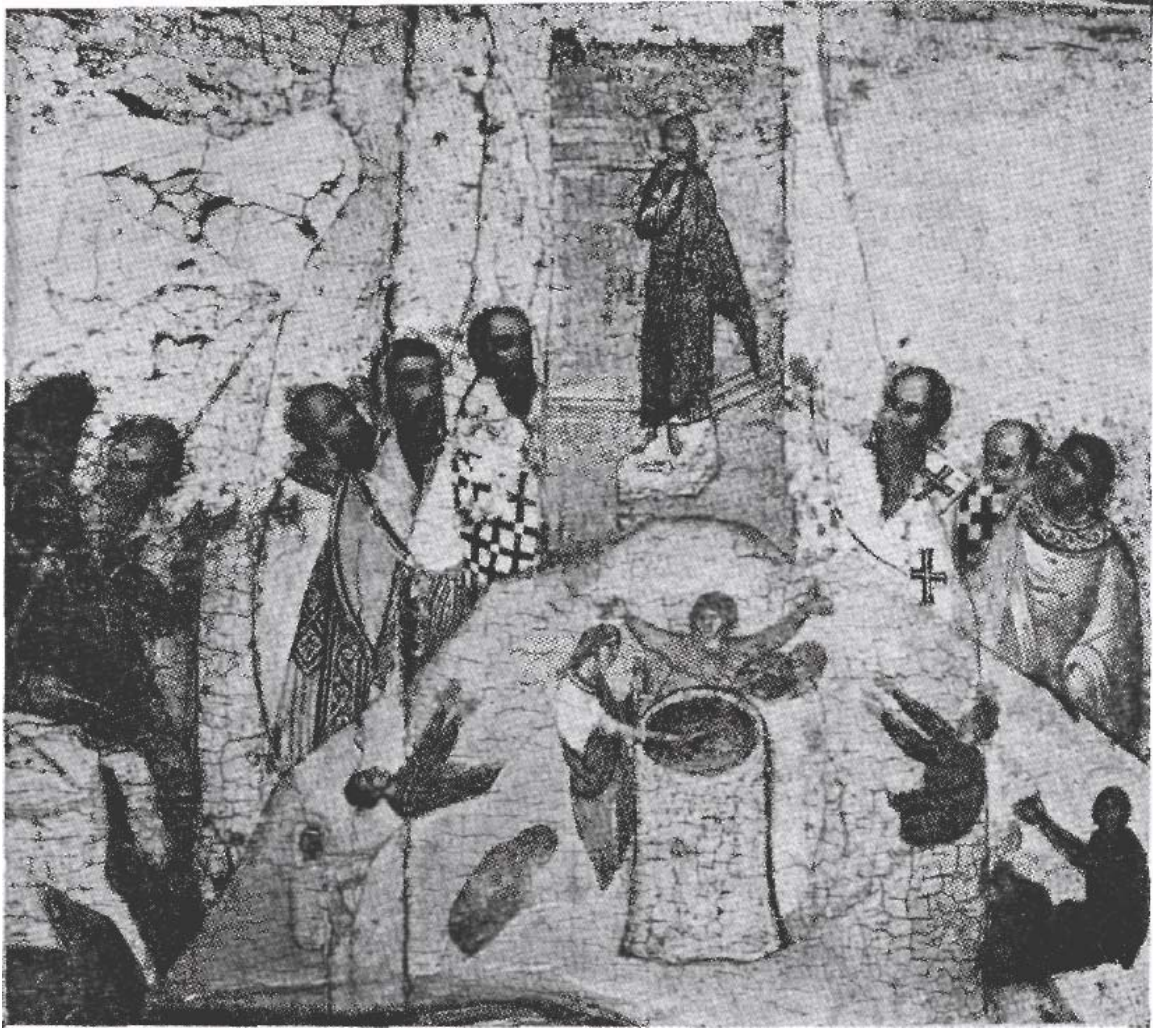
В верхней части композиции на кремлевской иконе мы также видим Христа и представителей духовенства. Авторская живопись ликов архиереев почти не сохранилась, но можно предположить, что в левой группе здесь представлены отцы-литургисты — Иоанн Златоуст и Василий Великий (крайний слева). Нижнюю половину сцены занимает огромный песчаный холм с колодцем и фигурами стоящих, сидящих и лежащих людей; в самом низу виден берег моря. Бросается в глаза явная конкретизация метафоры текста: «...равночисленные бо песка песни аще приносим ти, Царю снятый». Привлекают внимание сидящие и лежащие фигурки людей, как бы зарывшихся в песок и отчаянно взывающих к Христу. Понять смысл этой композиции помогают нам опи-



2. «Взбранной воеводе...» (кондак 1).

Клеймо иконы «Похвала Богоматери с Акафистом»

сания памятников и святынь Царьграда русскими паломниками, посетившими византийскую столицу в XIV и XV вв. Иеродиакон Зосима в 1420 г. пишет: «...близ Святой Софии стоит монастырь женский: Христос Милостивый, и есть ту вода святая в нем под церковью; и ту в песок ноги копающие прокажении приходят, и ту болящий исцеления приемлют безчисленное»¹⁶. Диакон Игнатий в 1389 г. упоминает: «Идохом вскрай моря, идеже есть целебный песок, и над ним церковь Святой Спас, в ней же есть Святой чудотворный образ Господень...»¹⁷. Об этом же пишет и Стефан Новгородец, посетивший Царьград в середине XIV в. (1345—1349 гг.): «И тут за стеною над морем явился сам Христос, и тут церковь, называемая «Христос стоит», здесь пребы-



3. «Пение всякое побеждается...» (кондак 11).
Клеймо иконы «Похвала Богоматери с Акафистом»

вает множество больных, которых и из других городов привозят, и получают они исцеление... Это место похоже на Силоамскую купель, которая находится в Иерусалиме»¹⁸. Во всех этих описаниях речь идет о церкви царьградского монастыря Христа Милостивого (Филантропу), основанного Ириной Дукой и возобновленного в 1312 г. Ириной Палеологиней Ласкариной, в монашестве Евлогией, которая и была игуменьей монастыря в течение пятидесяти лет. При ней монастырь был очень модным и насчитывал более ста монахинь. По субботам и воскресеньям Евлогия устраивала в обители богословские диспуты, чем привлекала к монастырю большое внимание во время паламитских споров. Церковь монастыря находилась на укреплениях, идущих вдоль

4 Зак. № 63.

моря, или около них на той же высоте. В период турецкого завоевания монастырь был разрушен, но паломничества к чудотворному источнику монастыря продолжались до середины XIX в., пока он не был погребен под насыпью железной дороги, построенной в 1878 г.¹⁹.

Именно для иллюстрации к тексту кондака 11, говорящего о бесчисленных милостях божества, картина чудесных исцелений подходила как нельзя лучше, а изображение конкретных царьградских реалий придавало ей характер безусловной истинности. Необычное изображение Христа на этом клейме, стоящего на подножии и как бы парящего в воздухе на фоне плоской башни, возможно, является отголоском легенды, о которой упоминает Стефан Новгородец: «И тут за стеною над морем явился сам Христос». Возможно также, мы видим здесь изображение чудотворного образа Спаса, о котором упоминает диакон Игнатий (см. выше)²⁰.

Для иллюстрации икоса 12²¹ в XIV в. применялись различные иконографические схемы. Иногда изображалась Богоматерь на троне с младенцем в окружении священнослужителей и певчих (Псалтирь Томича, Дечаны, Охрид); иногда стоящую Марию прославляют епископы и прихожане (Матейч и Мюнхенская псалтирь); на других иллюстрациях фигура Богоматери заменяется изображением ее иконы. В росписях монастыря Козиа на композиции к икосу 12 византийский император, сопровождаемый своими архонтами и священниками, молится перед выносной иконой Богоматери Одигитрии, контуры которой на иконе выделены жемчугом. Пелена под иконой украшена изображением также молящегося императора. Г. Бабич в исследовании акафистного цикла в монастыре Козиа детально разбирает эту сцену и приходит к выводу, что в пей отчетливо проявляются светские черты и в обычаях, и в костюмах предстоящих²². Так, вельможи изображены в одеждах, принятых лишь при константинопольском дворе. Известно, что византийские полководцы и императоры перед выступлением в поход испрашивали покровительства у Богородицы, молясь перед знаменитой иконой Одигитрии²³. Культ Богоматери, помогающей в борьбе с врагами, очень рано был связан с этой константинопольской святыней. Важная роль отводилась ей и в дворцовых церемониях. В четверг пятой недели Великого поста икону торжественно переносили во дворец, где она и пребывала до пасхального понедельника; она находилась там и во время торжественной пасхальной службы. Изображение в Козий, считает Г. Бабич, так же как и его константинопольский прототип, не отражает определенную реальную службу, а только синтез ее главных моментов; это типичное изображение императорского моления перед почитаемой иконой. В этой сцене в Козий нет вмешательства со стороны местных иконографов, так как двор валашских господарей не имел в это время установившегося придворного церемониала. Весь акафистный цикл в Козий, считает Г. Бабич, был скопирован с образца, который отражал обычаи константинопольского двора, когда Константинополь был еще почитаемым художественным центром²⁴.

Подобную по смыслу композицию, но с иным идеологическим акцентом, мы видим в Марковом монастыре. Здесь также изображена тор-

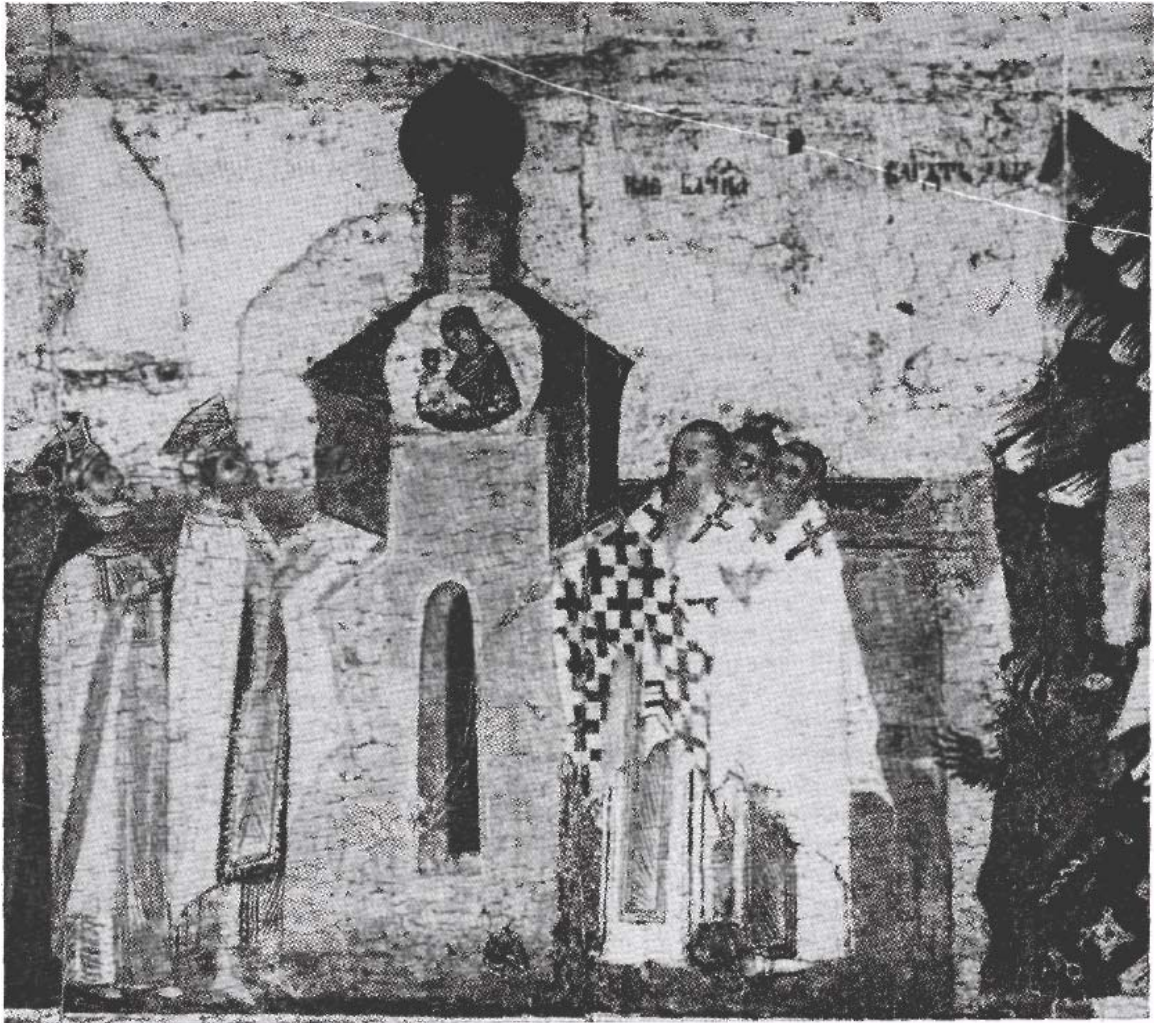
жественная процессия с выносной иконой Богородицы, в данном случае Елеусы, в которой участвуют император, высшее духовенство и монахи. Но здесь уже представлен сербский двор и сербский король Урош V со всеми инсигниями императорской власти; он не молится, а стоит в торжественной фронтальной позе рядом с иконой²⁵.

Таким образом, иконографический анализ иллюстраций к икосу 12 в Козий и особенно в Марковом монастыре, так же как и к кондаку 11 в Синодальной рукописи, констатирует важный факт: в XIV в. некоторые композиции Акафиста отражают общественную среду, для которой они были созданы, а иногда изображают исторических деятелей — государей и представителей высшего духовенства, чаще всего современников выполнения художественных работ. Это стремление придать более современный характер иллюстрациям и священным текстам характерно для палеологовской эпохи²⁶. То же встречаем мы в XIV в. и в композициях Рождественской стихир в Жиче (1313 г.) и в Матейче (середина XIV в.), где в первом случае представлены король Стефан Урош Милутин и архиепископ Савва, а во втором — царь Душан и сербский патриарх Иоаникий²⁷.

В иллюстрации к икосу 12 (ил. 4)²⁸ автор кремлевской иконы, быть может, несколько прямолинейно следует тексту: «Поюще твое рождество, хвалим тя вси, яко одушевленный храм, Богородице...». Он изображает одноглавый храм с утвержденной на нем круглой иконой Богоматери с младенцем. Мария предстает здесь как символ земной церкви. Ей молятся царь с царицей и три святителя. Однако такая композиция иллюстрирует не только первые строки икоса, но и его славословия, обращенные к Богородице: «Честный венче царей благочестивых», «честная похвале иереев благоговейных», «царствия нерушимая стено», «ею же воздвигнутся победы». Несомненный интерес в этой композиции представляет иконография поясной иконы Богоматери, знаменующей собой какой-то из почитаемых царьградских богородичных храмов. Мария изображена повернувшейся к благословляющему младенцу, который сидит на ее мафории; левой рукой мать поддерживает сына за ножки, а правая ее рука покоится на его правом плече. Возможно, мы видим здесь воспроизведение одной из многочисленных константинопольских святынь.

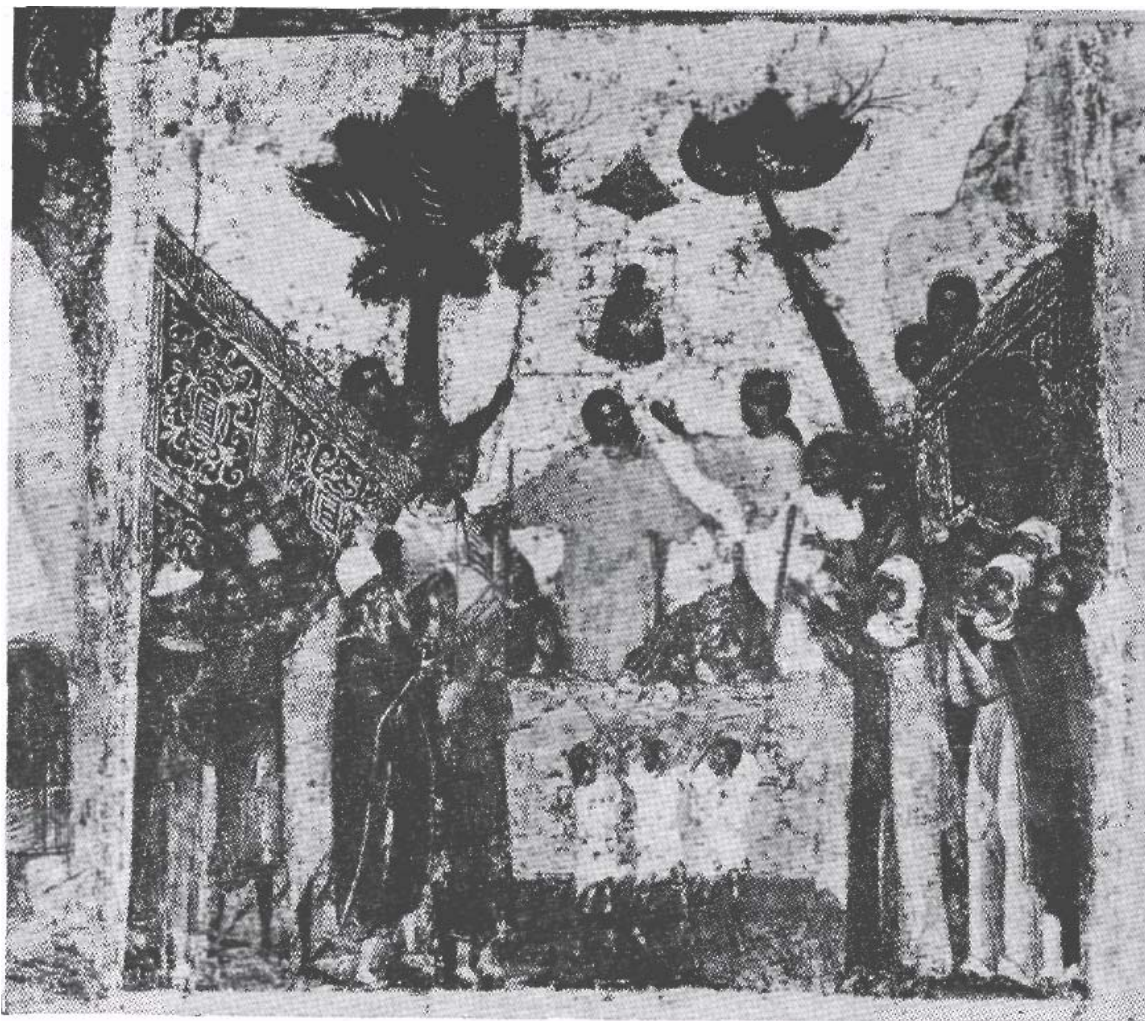
Последняя строфа Акафиста, кондак 13, представляет собой молитву, обращенную к Богоматери²⁴. Уже сам текст давал возможность иллюстрировать его изображением культового действия. На большинстве иллюстраций к Акафисту XIV в. показана торжественная процессия с выносной иконой Богоматери Одигитрии, прославляемой иереями, клириками и певчими. Исключение составляет композиция в Дечанах, где среди предстоящих находятся сербский король Душан с супругой Еленой и сыном Урошем, а также фрески в Охриде и в Козий, где икона заменяется изображением самой Марии.

На кремлевской иконе композиция к кондаку 13 (ил. 5)³⁰ делится на два плана высокими, уходящими вглубь кулисами, соединенными низкой поперечной стеной. За этой стеной возвышается фигура человека в красной одежде, несущего на шесте, как это было принято в Византии, икону Богоматери Одигитрии. Здесь же находятся двое



4. «Поюще твое Рождество...» (икона 12). Клеймо иконы
«Похвала Богоматери с Акафистом»

юношей также в красных одеждах; один из них (справа) протягивает к иконе руку, а другой (слева) овеивает ее рипидой. Два дьякона в белых ризах кадят перед иконой. За низкой стеной видны лица коленапреклоненных людей, с мольбой взирающих на чудотворный образ. На переднем плане представлена большая группа людей: слева мужчины, справа женщины, перед стеной три мальчика — все с мольбой простирают руки к иконе. Перед нами — многолюдная процессия со знаменитой царьградской святыней, но процессия несколько необычная: здесь нет четкой организованности, чинной ритуальности, даже путь несущему икону человеку преграждает низкая стена. Из описаний русских паломников и иностранных путешественников мы знаем о такой цере-



5. «О всепетая Мати...» (кондак 13). Клеймо иконы
«Похвала Богоматери с Акафистом»

монии, которая происходила в Константинополе в XIV и XV вв. каждый вторник. Стефан Новгородец так описывает ее: «...во вторник пошли мы к выходной иконе святой Богородицы... Ту икону в каждый вторник выносят. Удивительное это зрелище: тогда сходится весь народ, и из других городов приходят. Икона эта очень большая, искусно окованная, а певцы, идущие перед нею, красиво поют, а весь народ с плачем восклицает: «Господи помилуй!» Одному человеку поставят икону на плечи стоямя, а он руки распрострет, словно его распяли, и глаза у него закатятся, так что смотреть страшно, и по площади бросает его туда и сюда, и вертит его в разные стороны, а он даже не понимает, куда его икона носит. Потом другой подхватит ее, и с

тем бывает так же, а затем и третий, и четвертый подхватывают, и они поют с дьяконами пение великое, а народ с плачем взывает. «Господи помилуй!» Дивное зрелище: семь человек или восемь поставят икону на плечи одному человеку, а он, изволением Божиим ходит, будто ничем не нагруженный»³¹. Не является ли низкая стена, преграждающая путь человеку с иконой, той деталью, которая как бы призвана проиллюстрировать слова паломника: «...и по площади бросает его туда и сюда, и вертит его в разные стороны, а он даже не понимает, куда его икона носит»?

Испанский путешественник Перо Тафур, посетивший Константинополь в 1437—1438 гг., сообщает дополнительные любопытные подробности об этой процессии. Он пишет, что икона была написана на камне и с рамой и опорой была такой тяжелой, что «шесть человек не могли ее приподнять. Каждый вторник двадцать достойных граждан в одеждах из красного льна совершали эту церемонию. Они по одному представляли перед иконой, и тот, кто „сподобился“, поднимал ее так легко, будто она весила одну унцию. Он нес ее на плечах в сопровождении процессии с пением и пятьдесят раз обходил площадь. Затем то же делал другой человек, и так четыре — пять человек в течение дня»³². Здесь же, на площади, в этот день происходила большая торговля продуктами питания, собиралась огромная толпа, и священник касался иконы шариками из хлопка и раздавал их присутствующим. Затем икону уносили в церковь в такой же процессии³³. Многие из деталей этих описаний нашли отражение в нашей композиции.

Рассмотренные нами иллюстрации к Акафисту на кремлевской иконе свидетельствуют о прямом влиянии на них исторической действительности Константинополя, может быть идущем через выработанную там иконографию. Следует отметить, что вошедшие в эти изображения элементы реальности воспроизводили прежде всего культовые действия. Современность давала художникам для этого достаточный материал, особенно в византийской столице, «где грандиозные религиозные спектакли часто разворачивались за пределами храмов, перед глазами всего народа»³⁴.

В отличие от акафистных циклов в Дечанах, Марковом монастыре и в Козий в композициях на кремлевской иконе мы не видим влияния дворцового церемониала, не встречаем изображений современных исторических деятелей. Написанию иконы не придавалось такого значения, как росписям храма, где часто, хотя бы в «летописи» на стенах, увековечивалась память о заказчике и правителе. Да и пышный придворный церемониал, по образцу константинопольского, стал формироваться на Руси столетием позже, в конце XV в. От этого периода до нас дошел памятник, ярко характеризующий следование торжественным константинопольским обычаям. Снохой великого князя Ивана III Еленой Стефановной, дочерью молдо-влахийского господаря, было создано замечательное произведение лицевого шитья, отражающее один из этапов острой политической борьбы за престолонаследие, когда в феврале 1498 г. на великое княжение был венчан ее сын Дмитрий³⁵. На пелене изображен торжественный крестный ход с выносной иконой Богоматери Одигитрии на вербное воскресенье 1498 г. Среди народа здесь при-

сутствует и великокняжеская семья: Иван III и наследник Дмитрий-внук, выделенные нимбами, за ними стоит старший сын Ивана III Василий — будущий великий князь Василий III, изображены и великая княгиня София Палеолог, и две ее незамужние дочери Феодора и Евдокия, и исполнительница пелены, мать наследника княгиня Елена Стефановна, прозванная на Руси Волошанкой.

В многолюдных, исполненных страстной веры и надежды композициях кремлевской иконы, иллюстрирующих кондаки 1 и 13, несомненно нашла своеобразное отражение тревожная атмосфера жизни не только Византии, теснимой турками, но и Москвы после открытого «розмирия с тотары»³⁶. Уже одно то, что установление акафистной службы связывалось с памятью чудесных спасений от вражеских нашествий, должно было привлечь к ней в это время особое внимание. Иллюстрации к первой и последней строкам Акафиста на иконе должны были быть наиболее близки и понятны каждому.

¹ См.: Velmans T. Une illustration inedite de l'Acathiste et l'iconographie cleshimnes liturgiques a Byzance//Cahiers Archeologiques. Paris, 1972. 22. P. 133, 157, 164.

² См. ibid. 22. P. 133—134, 153, 156, 162—163; B a b i c G. L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge a Cozia. (Valachie)//Зборник радова Византолошког института. Београд, 1973. Кн. 14/15. P. 183—188; Grabar A.L'Hodigitria et l'Eleousa// Зборник за ликовне уметности. Нови-Сад, 1974. 10. P. 6—9, И.

³ Инв. № Ж—256; размер 198,0X153,0X2,5- 4,0 см. Икона прослеживается с древнейших сохранившихся описей Успенского собора (см.: Описи Московского Успенского собора, от начала XVII века по 1701 год включительно // РИБ. Спб., 1876. Т. 3. Стб. 297, 392, 626).

⁴ Древнейший из известных нам акафистных циклов встречается в росписях церкви св. Николая Орфаноса в Фессалониках, датированных началом второй четверти XIV в.; затем следуют росписи Дечанского монастыря в Сербии (между 1335—1350 гг.), монастыря Матейч {Македония, 1356—1360 гг.), церкви Богородицы Пернвлетпы в Охриде (Македония, 1364—1365 гг.), церкви св. Дмитрия в Марковом монастыре (Македония, 1376—1381 гг.) и монастыря Козиа (Валахия, конец XIV в.). Известны и четыре ранние лицевые рукописи: болгарская Псалтирь Томича (Москва, ГИМ, Муз. 2752, середина XIV в.), греческая рукопись из бывшей Синодальной библиотеки (Москва, ГИМ, Син. греч. 429, между 1335- 1363 гг.), рукопись в библиотеке Эскориала в Мадриде (Cod. 19/R. I, 19) рубежа XIV—XV вв., повторяющая по иконографии Синодальную рукопись и исполненная, видимо, в Венеции для заказчика-грека, и сербская Псалтирь из Мюнхенской библиотеки (Cod. SI. 4) также рубежа XIV—XV вв.

⁵ Постная триодь начала XV в. (ГБЛ, ф. 178: М. 3143, л. 235—236 об.), см. также : Карабинов И. Постная триодь. Спб., 1910. С. 39.

⁶ В переводе на славянский язык текст кондака 1 звучит так: «Взбранной воеводе победительная, яко избавльшеся от злых, благодарственная восписуем ти рабитвои, Богородице: но яко имущая державу непобедимую, от всяких нас бед свободи, да зовем ти: радуйся невесто невестная» (тексты Акафиста даются по кн.: Богослужбные каноны на греческом, славянском и русском языках. Спб., 1856. Кн. 3. С. 77—94).

⁷ Саликова Э.П. Сложение иконографии кондака «Взбранной воеводе» в древнерусской живописи. Доклад, прочитанный 28 мая 1983 г. на IV Международном симпозиуме по грузинскому искусству в Тбилиси.

⁸ Нижнее выделенное размером клеймо слева от средника иконы.

⁹ Grabar A. L'Hodigitria et l'Eleousa. P. 8; Yanin R. La Geographic ecclesiastique de l'Empire byzantini. Paris, 1953. P. I, t. 3. P. 212.

¹⁰ Ibid. P. 213.

¹¹ Пятая композиция во втором ряду клейм иконы. Текст кондака 11: «Пение

всякое побеждается, спростретися тшачесе ко множеству многих щедрот твоих: равночисленный бо песка песни аще приносим ти, Царю снятый, ничтоже совершаем достойно, яже дал еси нам, тебе вопшощым: Аллилуиа».

¹² Грозданов Ц. Новооткривене композиције Богородичног акатиста у Марковом манастиру // Зограф. Београд, 1978. 9. Сл. 4 на с. 39.

¹³ Он ж с. Охридското зидпо сликарство од XIV век. Охрид, 1980. Сл. 31.

¹⁴ В монастыре Козиа вместо Христа изображена Богоматерь (см.: B a b i c G. L'icono-graphic constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge a Cozia. (Valachie). P. 178, Нг. 3).

¹⁵ Прохоров Г.М. Иллюминированный греческий Акафист Богородице // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 170—173, ил. нас. 171.

¹⁶ Леонид, архим. Обозрение цареградских памятников и святых XIV и XV веков по русским паломникам//ЧОИДР. 1870. М., 1871. Окт. — дек. С. 38—39.

¹⁷ Там же. С. 38.

¹⁸ Памятники литературы Древней Руси. XIV — середина XV века. М., 1981. С. 33.

¹⁹ Yanin R. La Geographie ecclesiastique de l'Empire byzantin. P. 1, t. 3. P. 541 —543.

²⁰ Возможно, подобная композиция явилась прототипом другой, которая в XVII в. получила на Руси название «Происхождение честных древ креста», как, например, на иконе первой половины XVII в. московской школы из собрания И.С. Остроухова. См.: Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. 2. № 720.

²¹ Текст икоса 12 «Поюще твое рождество, хвалим тя вси, яко одушевленный храм, Богородице: во твоей бо вселився утробе, содержи вся рукою Господь, освяти, прослави, научи вопити тебе всех: Радуйся...»

²² Babic G. L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge a Cozia. (Valachie). P. 183, fig. 6.

²³ Yanin R. La Geographic ecclesiastique de l'Empire byzantin. P. 1, t. 3. P. 209, 212.

²⁴ Babic G. L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge a Cozia. (Valachie). P. 187—189.

²⁵ Ibid. P. 188, fig. 13, 14.

²⁶ Velmans T. Une illustration inedite de l'Acathiste et l'iconographie des himnes liturgiques a Byzance. P. 157.

²⁷ Джурич В.И. Портреты в изображениях рождественских стихир//Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М, 1973. С. 247—249.

²⁸ Четвертая композиция в верхнем ряду клейм иконы.

²⁹ Текст кондака 13: «О всепетая Мати, рождающая всех святых святейшее Слово: нынешнее приемши приношение, от всякия избави напасти всех, и будущия изми муки тебе вопиющих: Аллилуиа».

³⁰ Нижнее выделенное размером клеймо справа от средника иконы.

³¹ Памятники литературы Древней Руси. XIV — середина XV века. С. 33—35.

³² Цит. по: Vanin R. La Geographic ecclesiastique de l'Empire byzantin. P. 1, t. 3. P. 214.

³³ Ibid.

³⁴ Grabar A. L'Hodigitria et l'Eleousa. P. 14.

³⁵ Щепкина М.В. Изображение русских исторических лиц в шитье XV в. // Тр. ГИМ. 1954. Вып. 12; ил. в цвете: Маясова Н.А. Древнерусское шитье. М., 1971. С. 27; см. также ее статью в настоящем сборнике.

³⁶ ПСРЛ. Т. 15, вып. 1. Стб. 106.

О. В. ЗОЛОВА

К ВОПРОСУ О ПЕРВОНАЧАЛЬНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ УБРАНСТВЕ ПРЕДАЛТАРНОЙ СТЕНЫ МОСКОВСКОГО УСПЕНСКОГО СОБОРА

К настоящему времени большинство исследователей, которые в той или иной связи касаются росписи алтарной преграды московского Успенского собора, согласны между собой в том, что фресковая роспись преграды появилась в соборе одновременно с иконостасом, то есть в 1481 — 1482 гг. Первоначально она составляла одно художественное и смысловое целое с входившими в иконостас деисусом, праздниками и пророками, написанными Дионисием, Тимофеем, Ярцем и Коней.

Алтарная преграда Успенского собора находится в одной вертикальной плоскости с западной стороной четырехгранных алтарных столпов. К югу от юго-восточного столпа она переходит в стену, отделяющую юго-восточные приделы собора — Похвальский и Дмитриевский — от центральной части храма. Иконы деисусного, праздничного и пророческого рядов иконостаса 1481 — 1482 гг. стояли не на самой алтарной преграде, а опирались на тябла, которые в свою очередь лежали на капителях пилястр, выступающих из плоскости алтарной преграды¹. Иконостас, который начинался с деисусного ряда, располагался выше фресковых изображений полуфигур преподобных, написанных непосредственно на алтарной преграде, и как бы нависал над нею. Ниже ряда преподобных, частично закрывая их, располагались местные иконы в киотах².

Для того чтобы отчетливее представить себе место этой фресковой росписи в общей первоначальной композиции дионисиевского иконостаса, следует попытаться хотя бы в общих чертах реконструировать весь комплекс на основании сохранившихся описей Успенского собора, самая ранняя из которых относится к 1609—1611 гг., а последующие — к 1627 и 1638 гг.³.

Из описей начала XVII в. можно сделать вывод об украшении, дополнениях и частичных переделках иконостаса на протяжении XVI в., но не о замене его новым⁴. Иконостас счастливо уцелел во время пожаров. Так, 16 июля 1493 г. «зажже гром с молонью верх маковцы большие, тес под железом у соборныя церкви Успения Пречистые на Москве; а внутри церкви мало попала над царскими дверьми, да половина опоны сгорело на омбоне, да два болванца деревяных раздрозило под амбоном; а верх вскоре угасиша Божею милостию, а церкви не бысть пакости ничтоже»⁵. Во время грандиозного московского пожара 21 июня 1547 г. «загорелся в городе у соборные церкви Пречистые верх», однако «в соборней церкви деисус и вся сосуды церковныя сохранены быша»⁶, в то время как «по многим церквам каменным выгореша деисусы и образы, и сосуды церковныя, и животы многие людские»⁷. Видимо, в первой половине XVII в. иконостас Дионисия еще существовал.

Судя по описям, в нем насчитывалась 21 икона полнофигурного деисусного чина («деисус стоящий»), 25 икон праздничного чина,

15 — пророческого и 21 икона праотеческого чина. Между иконами праотеческого чина на разделявших их деревянных «столицах» были закреплены 43 херувима и серафима⁸. Описи первой половины XVII в. фиксируют на иконах иконостаса (кроме праотеческого ряда) серебряные оклады. Праотеческий ряд, так же как и деревянные тябла, имел оклад из «немецкого железа». Иное оформление праотеческого ряда по сравнению с ниже расположенными рядами свидетельствует о его более позднем происхождении⁹. Однако к началу XVII столетия и серебряные, и железные оклады обветшали, по-видимому, и те и другие находились на иконах уже не один десяток лет. Скорее всего, серебряные оклады на иконах 1481—1482 гг. появились в начале XVI в. Хотя летописи специально не отмечают этого факта, но подобные работы не раз предпринимались при Василии III. Так, в 1508 г. великокняжеский заказ по украшению соседнего Благовещенского собора включал и роспись стен интерьера, и украшение окладами икон деисусного, праздничного и пророческого рядов иконостаса собора¹⁰. В 1514 г. был устроен серебряный позолоченный киот для поновленной древней святыни, хранящейся в Успенском соборе, — иконы Владимирской Богоматери¹¹. В 1518 г. после поновления других древних икон, привезенных из Владимира, Василий III эти иконы «серебром и золотом обложил, и украси иконы, и пелени устрой»¹². Надо думать, именно к этому времени и относится украшение дионисиевского иконостаса серебряными позолоченными окладами. В 1652 г. обветшавшие оклады предшествующего столетия решено было заменить новыми¹³. В актах 1653 г. упоминается приказ «Соборного иконного окладного дела», который, видимо, и должен был заниматься этой работой¹⁴. Однако в марте 1653 г. был издан новый указ, по которому предписывалось заменить и сами иконы. Дионисиевский иконостас в Успенском соборе перестал существовать¹⁵. Политические и идеологические причины такой замены проанализированы И.Я. Качаловой¹⁶. Традиционный на Руси деисусный чин, включающий святителей, мучеников и преподобных, был заменен на апостольский чин, обычный для иконостасов Греции и других Балканских стран¹⁷. Эта замена целиком укладывается в рамки церковных реформ патриарха Пикона и совпадает с началом этих реформ по времени. Не исключено, что доски дионисиевского иконостаса были использованы в мастерских Кремля для написания новых икон в другие храмы, в которых деисусные ряды также меняли на насаждавшиеся Никоном апостольские чины. При этом, возможно, отдельные иконы могли попасть и во Владимир¹⁸.

При сооружении в 1653 г. нового иконостаса в него были поставлены иконы больших размеров, чем дионисиевские. В деисусном ряду вместо 21 иконы разместилось всего 17. Это 5 центральных фигур Деисуса: Спас, Богоматерь, Иоанн Предтеча, два архангела, а также — двенадцать изображений апостолов. Из-за укрупнения иконных досок иконостас стал выше, хотя общее количество икон в нем сократилось: в начале XVII в. в нем (с праотеческим рядом, но без местных икон) насчитывалось 82 иконы, в тех же рядах иконостаса 1653 г. стало 69 икон. Размещение новых, больших по размеру икон потребовало переустройства всей конструкции иконостаса, это было связано также и с

поднятием солеи собора¹⁹. Действительно, следы древних тябл, прослеживающиеся за нынешним иконостасом на западной поверхности северо-восточного алтарного столпа, не совпадают с расположением тябл современного шестнадцатиметрового иконостаса. След нижнего тяблового бруса отчетливо виден на алтарной преграде над изображениями преподобных. Он лежал на капителях выступающих из алтарной преграды пилястр. Расстояние между капителями пилястр алтарной преграды и следом от следующего тябла равняется 325,0 см²⁰. Следовательно, над фресковыми изображениями преподобных стояли иконы Деисуса. Высота икон деисусного ряда дионисиевского иконостаса была значительной — около 317,0 см (надо иметь в виду, что иконы заходили в паз нижнего тябла примерно на 4,0 см, а расстояние между следами от двух нижних тябл — 310,0 см). Таким образом, по высоте иконы деисусного ряда приближались к иконам Васильевского чина из Успенского собора во Владимире, высота которых колеблется в пределах 312,0—317,0 см²¹.

Как показывает след от третьего снизу тябла на том же северовосточном алтарном столпе московского Успенского собора, над Деисусом располагались праздники. Расстояние между следами от второго снизу и третьего тябл — 130,0 см. Высота праздничных икон Васильевского чина — 125,0 см²². Это значит, что по высоте иконы праздничного ряда дионисиевского иконостаса несколько превосходили Васильевские праздники, но не настолько, чтобы говорить о существенном отступлении Дионисия от образца—иконостаса Успенского собора во Владимире. Но может быть и другое объяснение: иконы праздничного ряда дионисиевского иконостаса совпадали по высоте досок с иконами праздничного ряда Васильевского чина, но поверхность тябловых брусьев дионисиевского иконостаса, примыкавшая к столпам, была уже их видимой поверхности. Иконы удерживались в иконостасе за счет более широкой внешней стороны тябла. След нижнего тяблового бруса, то есть его стороны, примыкавшей к стене, равен 23,0 см²³, верхние тябла были уже, ширина их следа—18,0—20,0 см. Следов тябла над пророческим рядом, который наряду с Деисусом и праздниками упоминается в летописях, обнаружить не удалось. По аналогии с другими рядами можно предположить, что размеры пророческих икон дионисиевского иконостаса приблизительно совпадали с размерами пророческих икон того же Васильевского чина, то есть около 165,0 см по высоте²⁴.

Совпадение размеров икон упомянутого летописями иконостаса Дионисия в московском Успенском соборе и икон Васильевского чина из Успенского собора во Владимире не случайно: московский Успенский собор в целом и его иконостас в частности были программно ориентированы на Успенский собор во Владимире. Иными словами, не только архитектура владимирского храма, но, в известной мере, и его внутреннее убранство послужили образцом для московского Успенского собора. На эту преемственность обратили внимание К.К. Романов в докладе 1929 г.²⁵ и позднее М.А. Ильин²⁶.

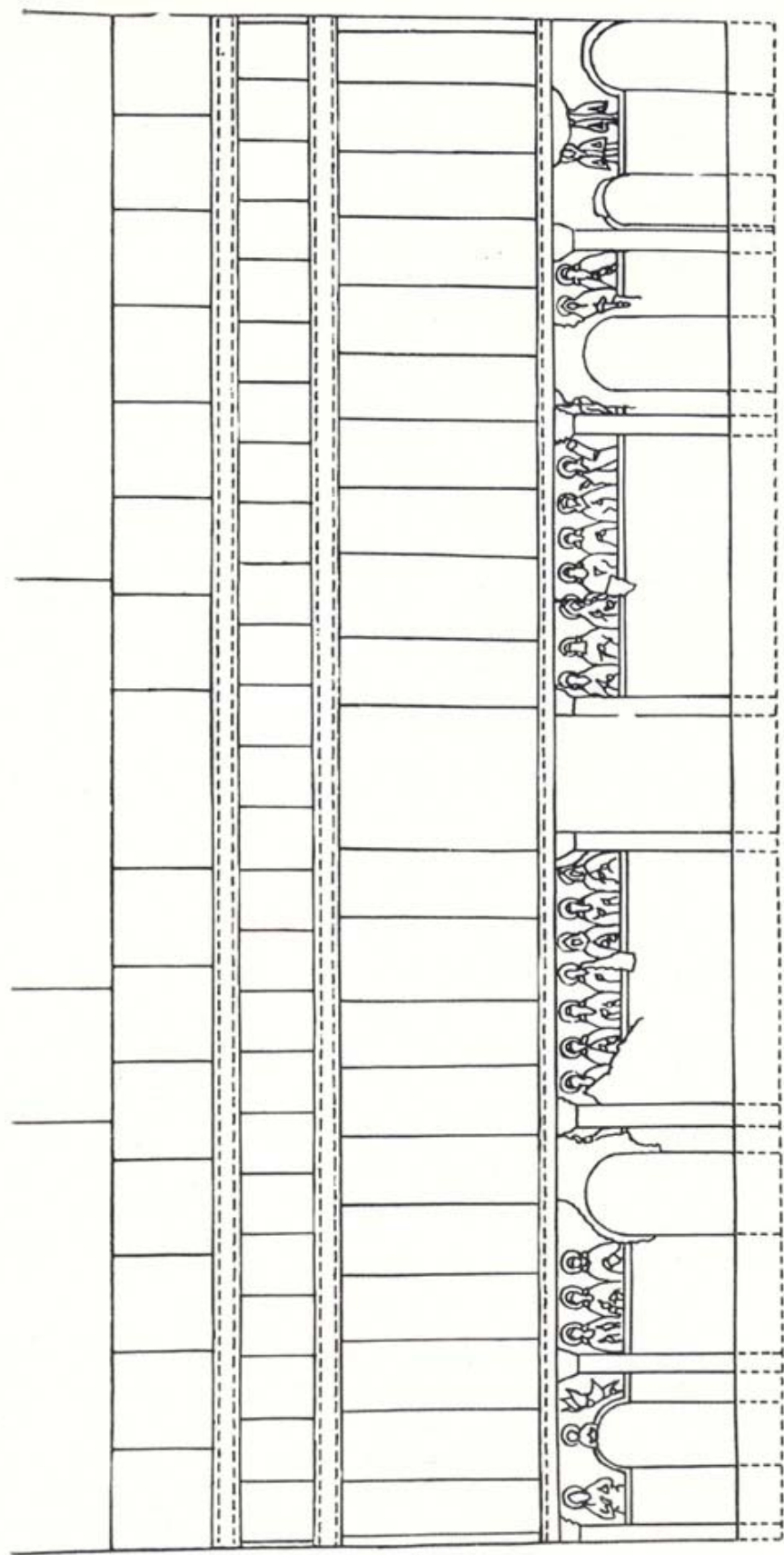
Действительно, Фиораванти в своей постройке воспроизвел основные сакральной точки зрения размеры владимирского Успенского

собора — ширину центральной апсиды, ширину главного продольного и поперечного нефов²⁷, сохранил традиционное для московской архитектуры членение алтарной преграды пилястрами, выступающими из ее плоскости²⁸, предназначая эти пилястры как конструктивную основу для предполагаемого иконостаса. Вполне вероятно поэтому, что и размеры икон были заданы Дионисию исходя из размеров икон иконостаса во Владимире.

Высота древнего иконостаса собора не превышала 950,0 см от современного уровня солеи, что можно проверить исходя из расположения тематических циклов настенной живописи 1643 г., которая выполнялась еще при иконостасе Дионисия²⁹. Сплошные регистры росписей, содержащих притчи, христологический и богородичный циклы, непрерывными лентами опоясывают стены центральной части храма и заходят на стены алтарного Петропавловского придела, расположенного в северо-восточной части здания. Эти три регистра до 1653 г., то есть до сооружения нового иконостаса, просматривались из центральной части храма, хотя и заканчивались в алтарном помещении. Ниже, в четвертом (сверху) регистре стенописей в центральной части, и в алтаре написаны свои особые циклы: в центральной части — Акафист Богоматери, в алтаре — Деяния апостольские. Напрашивается вывод, что эти циклы не воспринимались одновременно, что они были разделены иконостасом, который доходил до нижней разгранки третьего (сверху) регистра росписей, содержавшего единый богородичный цикл. Разгранка проходит на высоте 950,0 см от современной солеи собора. Деисусный, праздничный и пророческий ряды реконструируемого иконостаса Дионисия поднимались не выше этой отметки.

Опираясь на данные описей Успенского собора начала XVII в., содержащие в основном сведения о количественном составе икон дионисиевского иконостаса в отдельных его рядах, а также на размеры досок Васильевского чина, нетрудно вписать реконструируемый иконостас в существующую ширину собора — 23 м 80 см (ил. 1). При этом в деисусном ряду остаются небольшие зазоры. Не исключено, что доски деисусных икон Дионисия были чуть шире деисусных икон Васильевского чина. Праздники входят почти вплотную, и совершенно свободно — пятнадцать образов пророческого ряда. При этом, как показывают расчеты, центральная икона «Богоматерь Знамение» была написана на широкой доске, что характерно для конца XV в. В качестве иконографической аналогии можно назвать «Знамение» второй половины XV в. Вологодского музея, происходящее из Сосновецкого Глушицкого монастыря³⁰.

Представить себе первоначальный подбор изображений в иконостасе 1481—1482 гг. можно только гипотетически на основании аналогий. Прямые указания описей Успенского собора первой половины XVII в. в этом отношении чрезвычайно скудны. В деисусном ряду упомянуты только Леонтий Ростовский и столпники Даниил и Никита³¹. Однако отдельные иконографические особенности Деисуса дионисиевского иконостаса можно реконструировать с известной долей условности, опираясь на Лицевой летописный свод середины XVI в. Мы имеем в виду 50 миниатюру Царственной книги (ил. 2), изображающую интерьер Успен-



1. Схема иконостаса Успенского собора 1481 г.
Реконструкция Г. С. Батхеля



2. Интерьер Успенского собора.
Миниатюра
Царственной книги, л.
298 об.

ского собора Московского Кремля во время пожара 1547 г.³². Миниатюра передает текст летописи буквально: «...в соборной церкви деисус и вся сосуды церковный сохранены быша». Деисус обозначается тремя центральными иконами: Спаса, Богоматери и Иоанна Предтечи, сосуды — потирами и дискосами, стоящими на престоле. Все миниатюры Царственной книги выполнены графическим очерком без раскраски. Иконографические подробности изображенных икон читаются достаточно четко. По сравнению с реконструированными нами пропорциями икон дионисиевского иконостаса на миниатюре доски представлены более широкими, особенно доски икон Богоматери и Иоанна Предтечи. Эта условность закономерна, так как иначе очерк фигур местами неизбежно сливался бы с линией, обозначающей край доски, Богоматерь изображена почти так же, как и на иконе Васильевского чина, однако жест ее левой руки с подчеркнуто развернутой к Спасу ладонью очень близок к жесту Богоматери из деисусного чина, написанного Дионисием и его помощниками в 1502—1503 гг. для иконостаса Рождественского собора Ферапонтова монастыря. По сравнению с вы-

шеназванными иконами миниатюрист опустил такую деталь, как свисающий со спины острый край мафория. Иоанн Предтеча изображен на миниатюре в милоти и гиматии, как и на иконах из Владимира и Ферапонтова, но без свитка. Обе его руки выдвинуты вперед к Спасу, как на иконе из Троицкого иконостаса (1425—1427 гг.) и на иконе из Деисуса мастера Аарона (1438 г.) в Софийском соборе Новгорода. Миниатюрист воспроизводит здесь совершенно определенный тип Предтечи, но значительно менее распространенный в искусстве XV — XVI вв., чем тип Предтечи из Васильевского чина. Если бы миниатюрист отступил от оригинала, он, скорее, воспроизвел бы более распространенный в его время вариант. Еще более редкий иконографический тип дан в центральном изображении Спаса на престоле. Христос, изображенный миниатюристом, отвел правую руку с благословляющим жестом в сторону, левой поддерживает поставленный на колено закрытый кодекс. С.О. Шмидт, анализируя миниатюры Царственной книги, относящиеся к событиям 1547 г., отметил, что миниатюрист особенно внимателен к Успенскому собору и его святыням³³. Поэтому есть основания предполагать, что он не допустил неточности и при воспроизведении Деисуса Дионисия³⁴. Пока это лишь гипотеза, которую едва ли возможно аргументировать более основательно без выяснения общих принципов передачи в миниатюрах Лицевого свода внешнего вида произведений живописи, что составляет самостоятельную тему исследования.

Не исключено, что в Деисусе Дионисия была удержана иконография трех центральных икон более древнего Деисуса, стоявшего в Успенском соборе до 1481 г. и отличавшегося от «Спаса в силах» Васильевского чина. В последующем своем творчестве Дионисий в иконах к этой иконографии Деисуса, насколько известно, не возвращался, хотя во фресках собора Ферапонтова монастыря есть нечто очень близкое к успенскому Спасу, каким зафиксировал его миниатюрист Царственной книги. Речь идет об образе Христа в Деисусе порталной фрески Рождественского собора Ферапонтова монастыря. Эта фреска почти безоговорочно атрибутируется исследователями как работа самого Дионисия³⁵. Спас на престоле здесь представлен с отведенной в сторону правой рукой и раскрытым кодексом³⁶. Фреска выполнена Дионисием двадцать лет спустя после создания иконостаса для Успенского собора Московского Кремля. Видимо, иконографический извод средника деисусного чина, который воспроизвел художник Царственной книги, изображая интерьер Успенского собора, был столь же обычен для Дионисия, как и «Спас в силах» традиционного типа.

¹ Во время ремонтных работ 80-х гг. XIX в., когда был разобран иконостас Успенского собора, архитектор Д. Чичагов выполнил схематический рисунок алтарной преграды. Рисунок неточен в деталях, но в целом он дает представление об архитектурном виде предалтарной стены Успенского собора. Рисунок Чичагова опубликован в статье К.К. Романова, написанной в 1929 г. и вышедшей из печати в 1955 г. (Романов К.К. О формах московского Успенского собора 1326 и 1472 гг. // МИА. 1955. № 44. С. 10, рис. 2). См. также реконструкцию алтарной преграды В.И. Федорова (Федоров В.И. Успенский собор: исследование и проблемы сохранения памятника // Успенский собор Московского Кремля. М., 1985. С. 61).

² См.: Зонава О.В. Стенопись Успенского собора Московского Кремля//Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964. С. 116—118: Она же. Первая роспись Успенского собора Московского Кремля. Л., 1971 (Публикация одного памятника; 6). Вопросы соотношения фресковых и иконных изображений в живописном ансамбле предалтарной стены Успенского собора см.: Она же. О ранних алтарных фресках Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля. С. 69—79.

³ Описи московского Успенского собора, от начала XVII века по 1701 год включительно//РИБ. Спб., 1876. Т. 3. Стб. 295—372. В издании самая ранняя опись значится как Опись начала XVII в. Уточнение датировки принадлежит Т.С. Борисовой (см.: Борисова Т.С. О датировке древнейшей из сохранившихся описей Успенского собора//Успенский собор Московского Кремля. С. 246—259).

⁴ См.: Толстая Т.В. Успенский собор Московского Кремля. М., 1979. С. 36—37.

⁵ ПСРЛ. Т. 20, первая половина. С. 359.

⁶ Там же. Т. 29. С. 52.

⁷ Там же. Т. 13, первая половина. С. 153.

⁸ Описи московского Успенского собора, от начала XVII века по 1701 год включительно. Стб. 308—309, 413—414.

⁹ М.А. Ильин пришел к выводу о наличии праотеческого ряда уже в иконостасе Андрея Рублева 1408 г. в Успенском соборе во Владимире (см.: Ильин М.А. Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева//Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970. С. 32). С ним соглашается Л.В. Бетин (см. его статью «Исторические основы древнерусского высокого иконостаса» в той же книге, с. 71). М.А. Ильину возразил В.Н. Лазарев, категорически отвергавший возможность появления праотеческого ряда в иконостасе 1408 г. Праотеческий ряд в первоначальном иконостасе московского Успенского собора Лазарев считал поздним добавлением (см.: Лазарев В.Н. Заметки о методологии изучения древнерусского искусства//Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. М., 1978. С. 308). По мнению В.А. Плугина, в московском Успенском соборе «Праотеческий ряд не принадлежал... к первоначальному комплексу» и добавлен «при реконструкции иконостаса» (см.: Плугин В.А. Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974. С. 103). Т.В. Толстая полагает, что это могло произойти в XVI в. при Иване Грозном (см.: Толстая Т.В. Успенский собор Московского Кремля- С. 29, примеч. 13).

¹⁰ ПСРЛ. Т. 13, первая половина. С. 9; Т. 20, первая половина. С. 380.

¹¹ См.: Софийский временник или Русская летопись с 862 по 1534 год. М., 1821. Ч 2 С 295

¹² ПСРЛ. Т. 20, первая половина. С. 394—395,

¹³ См.: Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII в.//ЗапискиИмп. Московского Археологического института. М., 1913. Т. 32. С.117.

¹⁴ См.: Малицкий Г.Л. К истории Оружейной палаты Московского Кремля// Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1954. С- 532.

¹⁵ Мнение о том, что иконостас Дионисия не дошел до нас, разделяется не всеми. Н.К. Голейзовский и В.В. Дергачев полагают, что знаменитый Васильевский чин—это не произведение мастерской Рублева, предназначенное для Успенского собора во Владимире, а произведение артели Дионисия, созданное в 1481—1482 гг. для Успенского собора в Московском Кремле. Одним из их аргументов служит то обстоятельство, что Васильевский чин по своим размерам идеально подходит к московскому Успенскому собору, в то время как в реконструкции его размещения в интерьере Успенского собора во Владимире возникают определенные затруднения (см.: Голейзовский Н.К., Дергачев В.В. Новые данные об иконостасе 1481 года из Успенского собора Московского Кремля // Советское искусствознание. 1986. Вып.20. С. 445—470).

¹⁶ См.: Качалова И.Я. К истории ныне существующего иконостаса Успенского собора //Материалы и исследования / Гос. музеи Моск. Кремля. М., 1976. 2. С. 104—108.

¹⁷ Однако не следует думать, что на Руси не был известен апостольский чин до реформ Никона. См., например, икону «Походная церковь» третьей четверти XVI в. из Калининской областной картинной галереи (Антонова В.И. Станковая живопись средневековой России // Триста веков искусства. Искусство Европейской части СССР. М., 1976. С. 186, датируется «около 1564 г.»; с датировкой «третья четверть XVI века» воспроизводится Г.В. Поповым, см.: Попов Г.В. Иконопись//

Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV—XVI века. М., 1979. С. 236, ил. на с. 235). Помимо Спаса в силах, Богородицы, Предтечи и двух архангелов здесь представлены восемь (!) апостолов: Петр и Павел, Иоанн Богослов и Марк, Матфей и Лука, Фома и Филипп.

¹⁸ Учитывая это, может быть, удастся разгадать загадку четырех архангелов на четырех иконах, две из которых служили дверями в иконостас Успенского собора во Владимире. И.Э. Грабарь, В.И. Антонова, М.А. Ильин полагали, что в деисусный чин владимирского Успенского собора первоначально входили «широкие» (128,0 см) иконы архангелов, в начале XVIII в. их использовали в качестве северных и южных дверей алтаря (Грабарь И.Э., Андрей Рублев//Грабарь И.О. Древнерусское искусство. М., 1966. С. 176; Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. 1. С. 273; Ильин М.А. Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева. С. 29). В.А. Плугин возражает своим предшественникам, считая, что в рублевский деисусный чин первоначально входили «узкие» иконы архангелов, переписанные на тех же досках в XVIII в. (Плугин В.А. Мировоззрение Андрея Рублева. С. 104).

¹⁹ См.; Забелин И.Е. Материалы для истории, археологии и статистики г. Москвы. М., 1884. Т. 1. Стб. 27.

²⁰ Промеры алтарной преграды и расстояний между следами от древних тябл на западной грани северо-восточного столпа московского Успенского собора производились автором данной работы совместно с реставратором Г.С. Багхелем во время реставрационных работ 1966—1967 гг. и совместно с хранителем Успенского собора Т.В. Толстой во время реставрационных работ 1978—1979 гг. Данные опубликованы (см.: Попов Г.В. Иконопись С. 291, примеч. 6; Он же. Иконостас Дионисия 1481 года: опыт исследования комплекса по письменным источникам // Успенский собор Московского Кремля. С. 136)

²¹ См.: Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. Т. 1. С. 268—272.

²² Там же С. 274—275.

²³ Те же данные в отношении нижнего тябла московского Успенского собора приводит И.М. Гудков (см.: Гудков И.М. Реконструкция интерьера XVI в. Спасо-Преображенского собора в Ярославле//Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 180).

²⁴ См.: Ильин М.А. Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева. С. 33.

²⁵ См.; Романов К.К. О формах московского Успенского собора 1326 и 1472 гг. С. 7—19.

²⁶ См.: Ильин М.А. Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева. С. 29—40.

²⁷ См.: Романов К.К. О формах московского Успенского собора 1326 и 1472 гг. С. 17.

²⁸ Исследования 1970 гг. позволяют говорить о традиционности для конца XV в. этого приема оформления алтарной преграды, поскольку следы пилястр (лопаток) с капителями обнаружены в памятнике раннемосковской архитектуры—соборе Саввино-Сторожевского монастыря под Звенигородом (см.: Бетин Л.В., Шередега В.И. Алтарная преграда Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря//Реставрация и исследования памятников культуры. Вып. 2. С. 52, обмерный чертеж с. 54, рис. 3).

²⁹ См.: Зонова О.В. Стенопись Успенского собора Московского Кремля. С. 126—128.

³⁰ См.: Живопись вологодских земель XIV—XVIII веков Каталог выставки. М., 1976. № 13, с. 20, ил. с. 21. Не права О.В. Лелекова, считая, что поскольку икона «Знамение» не упомянута в описях, то ее и не было в пророческом ряду московского Успенского собора (Лелекова О.В. Иконостас 1497 г. из Кирилло-Белозерского монастыря//Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1976- М., 1977. С. 186)

³¹ Описи московского Успенского собора, от начала XVII века по 1701 год включительно. Стб. 308—309, 413—414. Их отмечает, со ссылкой на описи, И.Я. Качалова (см.: Качалова И.Я. К истории ныне существующего иконостаса Успенского собора. С. 104) и Г.В. Попов (см.: Попов Г.В. Иконостас Дионисия 1481 года, опыт исследования комплекса по письменным источникам. С. 137).

³² Царственная книга. Л. 298 об. (ГИМ, Синодальное собрание, № 149). Миниатюра опубликована (см.: Шмидт С.О. Первое упоминание об Оружейной палате и миниатюры Царственной книги // Материалы и исследования / Гос. музеи Моск. Кремля. М, 1976. 2. С. 13, ил. 5).

³³ Там же. С. 15, 18.

³⁴ Н.К. Голейзовский объясняет особенности иконографии изображения Спаса на данной миниатюре волей миниатюриста, подчеркнувшего таким образом покровительство Христа дому Богородицы, чудесным образом избавленному от уничтожения в пожаре 1547 г. Нам такое истолкование изображения представляется натяжкой.

³⁵ См.: Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески XI—XV вв. М., 1973. Текст к ил. 431; Орлова М.А. Некоторые замечания о творчестве Дионисия // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 338—339; Гусев П.В. О росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI—XVII вв. М., 1960. С. 319; Серебрякова М.С. О взаимосвязи наружных и внутренних росписей собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник М., 1985 Вып. 1. С. 169—173.

³⁶ См.: Данилова И.Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М, 1970. Ил. 2, 8—15.

Т.В. ТОЛСТАЯ
ХРАМОВАЯ ИКОНА УСПЕНСКОГО СОБОРА
МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ
(К ПРОБЛЕМЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО ТИПА)

«Успение Богоматери» — храмовая икона Успенского собора Московского Кремля¹—давно и прочно вошла в научный оборот как один из выдающихся памятников, возникших на московской почве (ил. 1). Ее широкая известность и почитание как одной из главных святынь древнего кафедрального храма Москвы, по-видимому, породили легенду о том, что она была написана митрополитом Петром. Эта легенда нашла отражение у исследователей XVIII—XIX вв., начиная с А.Г. Левшина². После раскрытия иконы в 1918—1920 гг. в Центральных государственных реставрационных мастерских она неоднократно упоминалась в научной литературе как памятник московской живописи конца или, точнее, последней трети XV в.³ Более подробное освещение она получила в работах Г.В. Попова⁴, который останавливается на проблемах, связанных с уточнением атрибуции и датировки (около 1479 г.), и вместе с тем отмечает ряд особенностей ее иконографии, справедливо указывая на аналогии с некоторыми иконографическими вариантами, характерными для византийского и южнославянского искусства XIII—XIV вв. Оба аспекта изучения еще не до конца раскрыты, однако в настоящей работе мы ограничимся только вопросом о генезисе иконографии иконы, что поможет определить место и значение этого замечательного памятника в русском, и в частности московском, искусстве XV—XVI вв.

Иконографический извод кремлевского «Успения» отличается особенной полнотой и разработанностью составляющих его элементов⁵. Он как бы вбирает в себя все предшествующие этапы развития этой темы, дополняет подробностями и приводит к образованию качественно нового варианта.

Как известно, источником иконографии «Успения Богородицы» в Византии, на Балканах и на Руси были широко распространенные апокрифические сказания: «Слово Иоанна Богослова на Успение Богородицы», известное в русских списках XII, XIV и XV—XVII вв., и составленное на его основе, но значительно отличающееся от него «Слово... Иоанна архиепископа Солунского», древнейший известный русский список которого относится к XIV в., а также «Слова» Андрея Критского, Германа, патриарха Константинопольского, и три «Слова» Иоанна Дамаскина (все — VIII в.)⁶. Содержание этих «Слов» отразилось в Канонах на Успение Косьмы Маюмского и Иоанна Дамаскина (VIII в.) и стало вместе с ними литературной основой для проложного сказания об Успении Богородицы, которое читалось во время службы на этот праздник⁷ и вошло во многие сборники — Прологи⁸, Синаксари, Торжественники, Хронографы, Минеи Четий. С середины XV в. появляется славянский перевод «Акафиста Успению Богородицы», приписываемого константинопольскому патриарху Исидору Бухиру (1347—1350 гг.), который также был включен в текст службы. По-



1. Успение Богоматери. Икона. Москва,
Около 1479 г. Успенский собор

видимому, эта ее обобщенная редакция и стала литературной основой для иконографии кремлевской иконы, представляющей тип «облачного Успения».

Иконографический извод «облачного Успения» возникает в Византии и на Балканах еще в конце XI—XII вв. в связи с развитием культа Богородицы. В конце XIII — первой половине XIV в. эта тема получила широкое распространение, особенно на южнославянской почве, в памятниках монументальной живописи так называемого «нарративного стиля», где чувствуется тесная связь с текстом названных сказаний. В русском искусстве изображение «облачного Успения» впервые встречается в иконе XII — начала XIII в. из церкви Рождества Богородицы Десятинного монастыря близ Новгорода⁹. В XIV — первой половине XV в., судя по немногим сохранившимся памятникам, этот иконографический извод не был широко распространен на Руси. Он известен нам лишь по росписям Рождественского собора Снетогорского монастыря (1313 г.)¹⁰ и церкви Успения на Волотовом поле (около 1380 г.)¹¹. Что же касается русской иконописи этого периода, то композиции на тему Успения Богородицы вообще отличаются лаконизмом и простотой. Кроме апостолов, стоящих вокруг ложа, обычно изображаются два-три святителя, иногда несколько жен (как, например, на иконе из Благовещенского иконостаса начала XV в.), скромные архитектурные кулисы, обозначающие место действия (дом Марии на горе Сион в Иерусалиме). Но зато разрабатываются главные символические элементы: масштабно выделенная фигура Христа с душой Богородицы на руках, слава, окружающая его фигуру, огненный серафим над ней или свеча перед ложем (икона «Успение» на обороте «Донской Богородицы» конца XIV в., икона из с. Курицко около 1390 г., храмовая икона начала XV в. из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря)¹². При этом краткость иконографического извода способствовала усилению символического звучания всей композиции в целом и отдельных ее элементов, помогала выработать специфические иконные приемы ее организации, отобрать лишь самые необходимые для создания эмоционально насыщенного образа детали. Можно полагать, что эти иконы создавались под значительным влиянием монашеской среды, связанной с исихастскими идеями, попадавшими на Русь главным образом через Афон.

Во второй половине и особенно последней третью XV в. распространяются развитые иконографические изводы «облачного Успения», характерные в основном для местных икон и памятников лицевого шитья. Примеры тому — так называемое «Голубое Успение»¹³, пелена из Успенского собора Княгинина монастыря¹⁴, кремлевская икона, иконы из Успенских соборов г. Дмитрова¹⁵, Великого Устюга¹⁶ и Кирилло-Белозерского монастыря¹⁷. Особенно популярной такая иконография становится в XVI столетии. Эту тенденцию можно, по-видимому, связывать с оживлением строительства в последней четверти XV в. больших каменных храмов, соборных и монастырских, посвященных, как и московский кафедральный собор, празднику Успения Богородицы. Что же касается чиновных икон, то они обогащаются такими иконографическими элементами, как жены и «чудо с Авфонией»¹⁸.

На иконе из московского Успенского собора изображены не только апостолы, приносимые ангелами со всех концов земли к смертному одру Богоматери, но и сцены Вознесения Богоматери «во плоти» и передачи ею пояса апостолу Фоме. Эти сюжеты отсутствуют в более древнем «Слове» Иоанна Богослова, но имеются в «Слове» Иоанна Солунского, правда, и здесь упоминается только опустевший гроб, открытый апостолами после прибытия опоздавшего на погребение Фомы. А «телесное» Вознесение встречается лишь в латинских сказаниях Мелитона, епископа Сардийского, и в сочинении Иосифа Аримафейского. Причем в последнем есть эпизод с передачей пояса Фоме во время Вознесения Богоматери. И хотя эти тексты до XVII в. не были распространены на Руси, их содержание нашло отражение во второй гомилии на Успение Богоматери, в Каноне Иоанна Дамаскина, а также в Каноне Косьмы Маюмского и вошло в службу Успению¹⁹. Вознесение Богоматери «во плоти» среди памятников византийского региона впервые встречается на Руси в суздальских «Златых вратах» (1230 г.)²⁰, а позже — в снетогорских фресках. Прежде, в памятниках X—XII вв., в том числе и в иконе из Десятинного монастыря, изображалось вознесение души, и реминисценции этого сюжета сохранялись еще в XIV в. в изображениях ангелов, слетающих за душой, или ангелов, готовых принять душу Богоматери из рук Христа. В балканских, преимущественно сербских, памятниках сцена Вознесения Богоматери «во плоти» известна повсеместно на протяжении всего XIV в. и нередко сопровождалась эпизодом с передачей пояса Фоме²¹. В русской иконописи оба этих сюжета распространяются со второй половины XV в. в связи с развитием темы «облачного Успения». Исключение составляет лишь икона из Дмитрова, где сцена передачи пояса апостолу Фоме отсутствует.

В композициях «облачного Успения» с Вознесением Богоматери часто изображаются и распахнутые врата рая, где ее ожидают «силы небесные», что соответствует текстам службы, в том числе тропарю из Канона Косьмы Маюмского: «взяшася двери небесные ангели воспеша...» Этот мотив буквально и чрезвычайно подробно иллюстрируется в многочисленных южнославянских росписях XIV в. Встречается он и в русских памятниках XIV в., например в снетогорской фреске, где у распахнутых райских врат, за которыми виден «Престол уготованный», стоят два лоратных ангела, или на пластине Васильевских врат, где изображены престол и три полуфигуры ангелов, готовых принять вознесшуюся на небо Богоматерь²². Со второй половины XV в. в русском искусстве этот иконографический элемент трактуется очень сдержанно—в виде сегмента неба с распахнутыми вратами, в которых иногда видны монохромные изображения ангелов (кремлевская икона, пелена из Княгинина монастыря).

В нижней, земной зоне разворачиваются главные эпизоды, иллюстрирующие собственно «Успение». Они традиционно составляют основу этой иконографии и известны в различных вариантах еще с X—XII вв. В памятниках балканской монументальной живописи XIII — середины XIV в. «нарративного стиля» сцена «Успение Богоматери» часто заменяется сценой «Перенесения тела Богоматери ко гробу»²³. На русской



2. Успение Богоматери. Фреска. 1360—1370-е гг.
Церковь св. Николая в Куртя де Арджеш (Румыния)

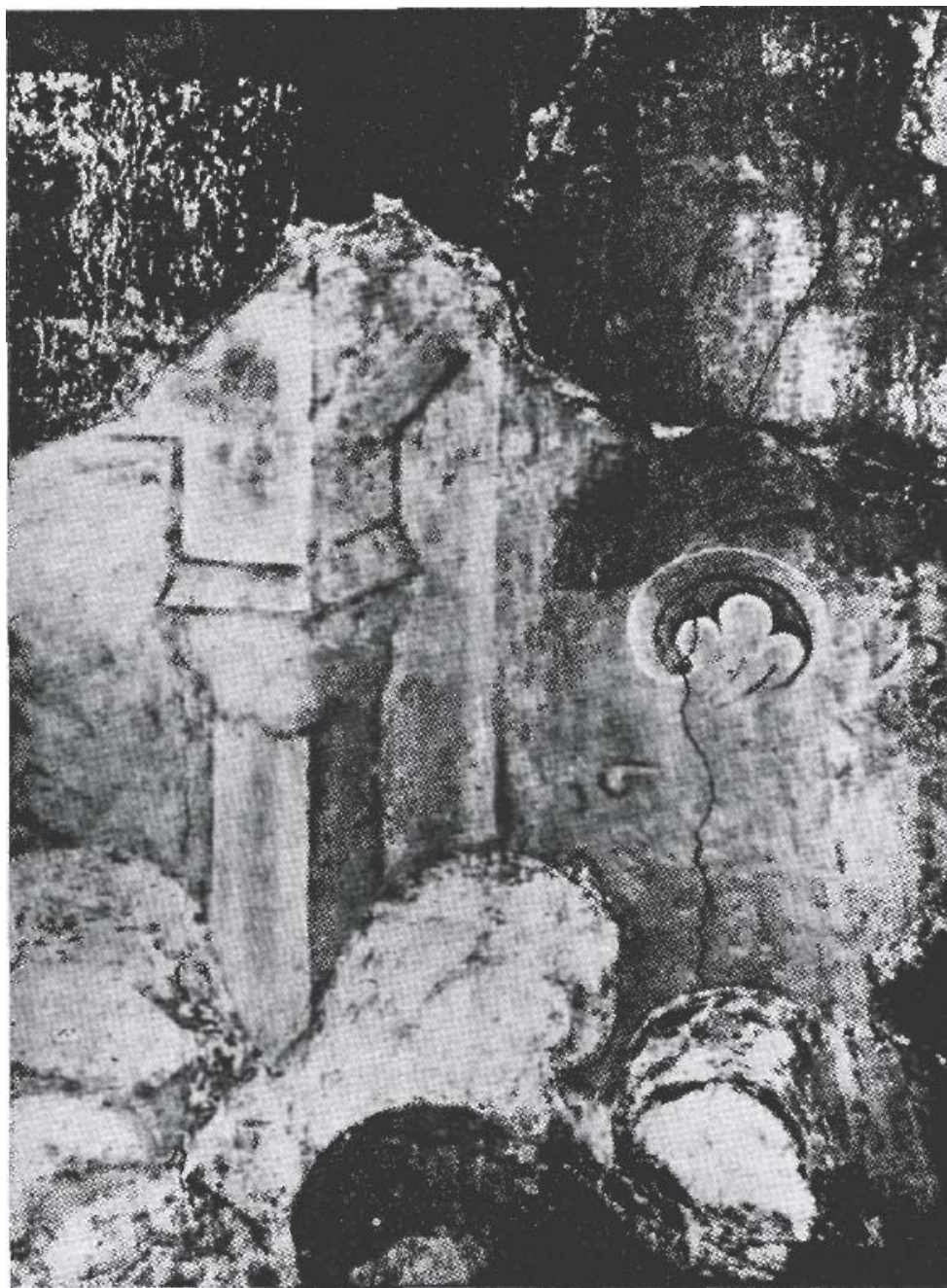
почве этот иконографический вариант не получил развития. Как отдельный эпизод из цикла, иллюстрирующего сказания об «Успении», он встречается лишь на пластине суздальских «Златых врат». Однако развитые композиции «Успения» в балканской и русской живописи второй половины XIV и XV в. нередко включают в себя и эпизоды, относящиеся, согласно текстам сказаний, к сцене «Перенесения тела Богоматери», в том числе «чудо с Авфонией».

Расположение апостолов на кремлевской иконе в целом традиционно. Слева перед ложем помещен Петр с кадилом, за ним — Иоанн, припадающий к изголовью ложа, слева от Иоанна — обращенные друг к другу Марк и Филипп. Справа перед ложем — склоняющийся Павел с протянутыми вперед руками, скрытыми складками гиматия. За ложем изображены приникший к нему Матфей и склоненные фигуры Андрея и Иакова, причем последний лицом обращен к Фоме. В правой группе находятся также Симон, Варфоломей и помещенный на первом плане Лука²⁴. Помимо апостолов на иконе изображены и многочисленные жены, расположенные в двух группах по краям композиции. Это «жены иерусалимские» или «девы», к которым, согласно «Слову» Иоанна Солунского, апостол Петр обращался с проповедью²⁵. Вплоть до XIV в. жены, оплакивающие Богоматерь, обычно помещались в зданиях, фланкирующих композицию и символизирующих дом Марии. С XIV в. они изображаются в виде отдельных групп, которые либо



3. Ангел. Фреска.
Около 1400 г.
Церковь Успения на Городке
в Звенигороде
4. Жены. Фреска.
Около 1400 г.
Церковь Успения на Городке
в Звенигороде. Деталь

принимают участие в процессии (в «Перенесении тела Богоматери»²⁶), либо стоят по сторонам от апостолов (в «Успении»²⁷). Последний вариант становится обычным в русской иконописи XV в.²⁸ и находит отражение в кремлевской иконе. Среди присутствующих при Успении Богоматери упоминаются также четыре святителя²⁹, изображенные здесь по сторонам от мандорлы Христа: слева — Иерофей Афинский и Тимофей Эфесский, справа — Дионисий Ареопагит и Иаков Иерусалимский (брат Божий). В композициях «Успения» они постоянно встречаются уже в X—XII вв. (фреска в Атени X в., мозаика в Дафни конца XI в., а в русском искусстве — фреска Мирожского монастыря во Пскове. 1155—1156 гг. и икона из Десятинного монастыря), но присут-



ствие всех четырех святителей отмечается в некоторых памятниках только с XIV в.³⁰ и повсеместно встречается уже со второй половины XV в. (за исключением «Голубого Успения» и иконы 1497 г. из собора Кирилло-Белозерского монастыря).

В центре композиции кремлевского «Успения» за ложем Богоматери по традиции изображен Христос, сошедший на землю за ее душой. Окружающее его сияние со множеством ангелов, заключенных в сферу, огненный серафим иллюстрируют текст «Слова» Иоанна Богослова: «явися бесчисленное множество ангел с ним» и «виде славу на нем ее же уста человеческие не могут исповедати ни разумети», «и серафими окрест стояху»³¹. Однако иконография этого сюжета оформилась так-

жене сразу, претерпев на протяжении веков ряд изменений³². В памятниках XI—XII вв. Христос обычно представлен с высоко поднятой на руках душой Богоматери, изображенной в виде спеленатого младенца, за которой слетают с неба один или два ангела. При этом ореол вокруг Христа если и встречается, лишен каких-либо изображений. Во фресках Мирожского монастыря (1155—1156 гг.), церкви Св. Бессребреников в Касгории (XII в.), а затем в Снетогорском монастыре, Леснове в Македонии (1347—1348 гг.), церкви Федора Стратилата в Новгороде по сторонам от Христа изображаются ангелы в лоратных одеяниях (в снетогорской росписи они поддерживают мандорлу Христа), что соответствует тексту четвертой стихире: «Радовахуся, всепетая, превыше же пресвятыя и старейшыя ангельскыя силы»³³. В XIII—XIV вв. преобладают изображения больших групп ангелов, окружающих мандорлу Христа. Многие из них держат светильники, а некоторые готовятся принять «покровенными руками» душу Богоматери³⁴, что является отголоском темы Вознесения души, хотя в тех же композициях нередко присутствует и эпизод Вознесения Богоматери «во плоти». Иконографический вариант, представленный кремлевским «Успением», впервые встречается в мозаике Кахрие-Джами и получает широкое распространение в памятниках второй половины XIV — XV в.³⁵. Вписанные в ореол Христа и слитые с ним ангелы иллюстрируют текст второго «Слова на Успение» Иоанна Дамаскина: «Ангелы же невестественно и невидимо окружают его...»³⁶. Помимо ангелов, окружающих Христа в мандорле, на нашей иконе изображены еще две группы ангелов в коротких туниках и гиматиях, с нимбами, стоящих в позах адорации по сторонам от апостолов. Эти изображения соответствуют текстам службы: «Всечестный лик премудрых апостол собрался чудно, погребсти славное тело твое... с ними же воспеша и ангел множество»; «Ангельская воинства, слетевше, со страхом обстояху, Твое, честная Владычице, преставление зряще»³⁷. Подобный тип ангелов-воинов появляется в южнославянской монументальной живописи XIV в. в памятниках «нарративного стиля» и часто связан с темой «Перенесения тела Богоматери» (Кральева церковь в Студенице, церковь Георгия в Старо-Нагоричине). Такие же группы ангельского воинства, стоящие в позах адорации, подобно тому, что мы видели в кремлевской иконе, встречаются и в развитых композициях «Успения Богоматери», которые зачастую являются только центральной частью развернутых циклов на тему сказаний об Успении (ил. 2). Такой иконографический вариант довольно хорошо известен по балканским памятникам XIV и особенно XV в.³⁸. В русской живописи наиболее близкой и ранней аналогией иконографическому типу кремлевской иконы является фреска в церкви Успения на Городке (ил. 3, 4). Именно она, по всей вероятности, послужила прототипом для мастера кремлевской иконы. Недаром даже поза ангела, изображенного на иконе в правой группе, жесты его рук, диагонально перекинутый через его плечо край гиматия, открывающего парадное оплечье, а также позы стоящих за ним жен имеют столь близкое сходство с указанной фреской, что кажутся заимствованными из нее. Вероятно, развитый иконографический тип «Успения Богоматери», характерный для памятников, возникших на территории Морав-



5. Чудо с Авфонией. Деталь иконы «Успение Богоматери», Москва. Около 1479 г. Успенский собор

ской Сербии, Морейского деспотата, Валахии, с которыми Московская Русь поддерживала активные политические и культурные отношения на протяжении конца XIV—XV в., мог появиться на московской почве прежде всего в памятниках монументальной живописи и затем, уже во второй половине XV в., в больших храмовых образах.

На этом, однако, не исчерпываются иконографические особенности кремлевского «Успения». Так, здесь на первом плане, перед ложем Богоматери, изображается «Чудо отсечения рук нечестивого Лвфопии»³⁹ (ил. 5). Этот сюжет впервые появляется на фреске церкви Панагии Мавриотиссы в Кастории (рубеж XII—XIII вв.), где маленькие фигурки Авфонии и ангела помещаются перед ложем⁴⁰, а в русской живописи — во фресках Снеогогорского монастыря, церкви Успения на Волотовом поле и церкви Федора Стратилата. Другой иконографический извод связан с изображением этого чуда в сцене «Перенесения тела Богоматери», что более точно соответствует текстам обоих сказаний. Именно этот, второй извод известен нам по композиции на суздальских

вратах и многочисленным южнославянским памятникам «нарративного стиля»⁴¹. В русской живописи этот второй вариант не получил распространения, так же как и свойственные «нарративному стилю» подробная повествовательность и перенасыщенность композиций персонажами, оттенок визионерства, как бы вовлечение зрителя в круговорот свершающихся в его присутствии мистических явлений. Однако даже в рамках принятой в русском искусстве иконографии кремлевское «Успение» в трактовке и этого сюжета обладает некоторыми характерными особенностями. Маленькая фигурка Авфонии здесь изображена в самом центре композиции перед ложем и без ангела, который обычно расположен симметрично по отношению к нему. Здесь же ангел изображен большим и помещен позади Павла, так что Авфония обращен лицом не к нему, а к апостолу. Эту иконографическую деталь можно было бы посчитать случайной, продиктованной непониманием художником иконографического образца, ставшего традиционным со второй половины XV в., если бы она не была затем точно повторена в целом ряде икон I первой половины и середины XVI в. Попытка найти прямое объяснение этой особенности кремлевской иконы в текстах дает мало результатов. Согласно сказаниям, главная роль в этом эпизоде отводится апостолу Петру. Именно он советует Авфонии, руки которого были «отсечены от локту и остате висяще на одре» ангелом или «невидимую силою мечем огненным»⁴², помолиться Богородице и уверовать в божественную сущность Христа, после чего руки Авфонии приросли на место. И вообще, в текстах «Слов на Успение», за исключением армянского сказания Моисея Хоренского (конец IV — начало V в.) и более позднего «Повествования» Дмитрия Ростовского⁴³, очень мало говорится о Павле. В «Слове» Иоанна Богослова он назван вместе с Фомой и другими апостолами, которые «охватиша честней нозе» Богородицы при ее Успении, чем, вероятно, продиктован обычай изображать его в изножье⁴⁴. Зато в «Слове» Иоанна Солунского, которое вообще отличается выделением Петра как одного из главных действующих лиц, что, по мнению его публикатора И.Я. Порфирьева, свидетельствует о латинском происхождении и ориентации этого текста, есть упоминание о споре Петра и Павла, кому начинать молитву: «Рече Петр Павлу: брате Павле, воставь, помолись преже мене, понеже радостию неизреченною обрадовася яко бе в вере христове. И отвеща (Павел) отдан же ми отче Петре, яко новопросвещен есть и несъм достоин»⁴⁵. Этот диалог дает некоторое представление о той роли, которая могла отводиться апостолу Павлу в программе храмовой иконы московского кафедрального собора. Как известно из посланий Псевдо-Дионисия Ареопагита, изложенных, в частности, в «Слове на Успение» Андрея Критского, Павел, до своего обращения в христианство — яростный гонитель на христиан, был обращен молитвами самой Марии, а став апостолом, обратил в христианство и был учителем Дионисия Ареопагита и Иерофея - двух епископов Афинских, а также Тимофея Эфесского, которые, как уже упоминалось, присутствовали при Успении Богородицы⁴⁶. С Павлом связано и широко известное апокрифическое «Слово о видении апостола Павла», сходное по своему эсхатологическому содержанию и роли в нем апостола в качестве заступника за че-

ловеческий род с не менее знаменитым и распространенным апокрифическим «Хождением Богородицы по мукам»⁴⁷. Об этом, в частности, повествуется в службе апостолам Петру и Павлу, в акафисте патриарха Константинопольского Германа и в стихире Андрея Иерусалимита: «Павле уста Господне, основание учений... Темже неизглаголенная видел еси, мудре, даже до третияго небесе возшед, и зывал еси: придите со мною и благих не лишимся»⁴⁸. Из сказанного очевидно, что изображение апостола Павла тесно переплетается здесь с мариологической тематикой самой иконы. Помимо апостола Андрея Павел также считался просветителем славян, которые приняли христианство в результате его проповеди в Илирикс (или Паннонии) и получили поставленного им в епископы ученика и апостола «из числа семидесяти» Андроника⁴⁹. «Обращение... к идее о принятии христианства славянами (а, следовательно, и Русью) от апостола Павла (а таким образом древность ее и достоинство равны западной)... поддерживали претензии русской церкви на автокефалию»⁵⁰. Если приведенная выше мысль справедлива для Киевской Руси, то в еще большей степени актуальной эта идея становится в эпоху, когда после падения Византии именно Москва начинает осмыслять себя в качестве ее преемницы в восточном православии — «третьего Рима», что играло немаловажную роль в государственной идеологии нарождающегося единогодержавия. Недаром именно в XV в. создаются такие грандиозные компилятивные труды, как Еллинский и Римский летописец, Русский Хронограф, в которых, вслед за «Повестью временных лет», но уже в новых исторических условиях, появляется не только стремление увидеть русскую историю как составную часть мировой, но и представить Россию в роли мирового центра православия, законной преемницы византийского наследия⁵¹.

Возвращаясь к рассматриваемой иконе, можно, таким образом, считать, что названная иконографическая деталь оказалась далеко не случайной. В ней наряду с общей «соборной» идеей покровительства и заступничества Богоматери по отношению к своему «уделу», «царствующему граду Москве», которая находит отражение в иконографии иконы в целом, присутствует четко выраженная программа, отражающая актуальные вопросы идеологии Московского государства как раз в тот период, когда бракосочетанием Ивана III с Софией Палеолог укрепляется его престиж в странах не только восточного православия, но и католического Запада⁵². Неслучайность и программная заданность трактовки эпизода с Авфонией в кремлевской иконе подчеркиваются еще одной, также уникальной, деталью (ил. 6). На занесенном над головой ангела мече сохранились остатки первоначальной надписи, которая (хотя пока и не прочитана из-за фрагментарной ее сохранности) позволяет думать, что это текст краткой молитвы (в три-четыре коротких слова), обращения или, возможно, определения чудесной силы божественного возмездия. Она начинается с большой буквы «Г», за которой через интервал следует «И», и оканчивается лучше других сохранившимся словом, которое можно прочесть как «божие». Сам по себе факт появления надписи не ктиторской и не связанной с именем художника, да еще помещенной на мече, в самой изобразительной канве памятника, является исключительным в русской иконописи. Мы встречаем



б. Надпись па мече. Деталь иконы «Успение Богоматери».
Москва. Около 1479 г. Успенский собор

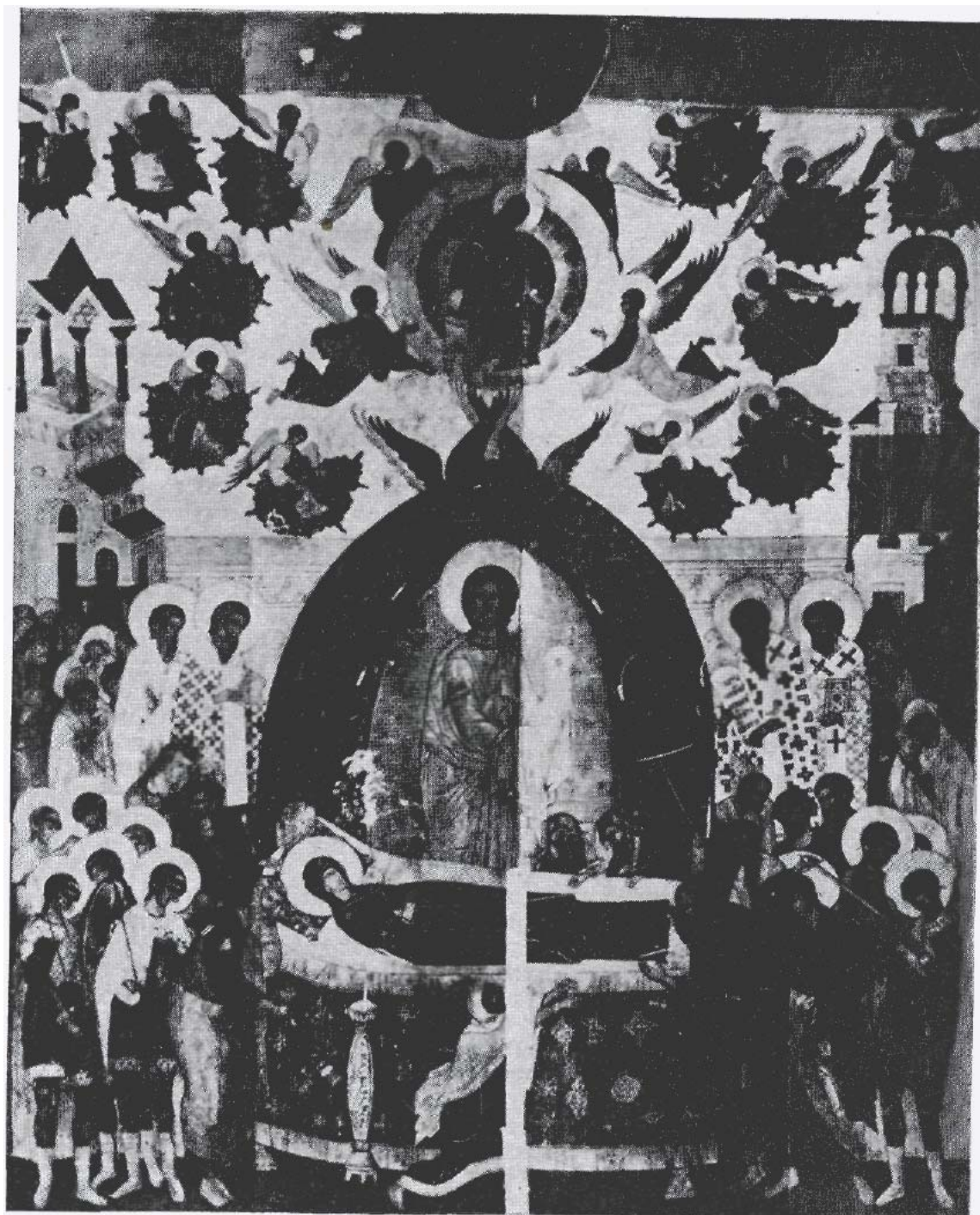
такие надписи на мечах с именем художника в македонских памятниках конца XIII — начала XIV в., например в изображениях Меркуря в церкви Перивлепты в Охриде, где стоит подпись Михаила Астрала, или архангела в сцене «Покаяния Давидова» в Святой Софии в Охриде (середина XIV в.), где указано имя другого художника — Иоанна Теорианоса⁵³. Встречается также приближающийся к буквенному орнаменту на мече в росписи церкви Святых Апостолов в Печи (3309— 1316 гг.)⁵⁴, но нигде мы не находим столь развернутого молитвенного текста, как в кремлевской иконе. Это в еще большей мере подчеркивает тщательно отобранную и продуманную до мельчайших деталей идейную программу произведения, связанную с основными идейными установками придворного окружения Ивана III.

Можно предположить, что храмовая икона была специально заказана к возведению и освящению нового кафедрального собора Московского государства, и остается только гадать, какого именно — того ли, который был возведен в 1479 г. Аристотелем Фиораванти, или его неудачливого предшественника, потерпевшего катастрофу в 1474 г.

зя упускать из виду то обстоятельство, что даже в период строительства Успенский собор продолжал играть роль главного кафедрального храма России и что именно в нем, вернее в деревянной временной церкви, поставленной в алтаре строящегося нового собора, в ноябре 1472 г. состоялась торжественная церемония бракосочетания Ивана III с византийской принцессой Софией Палеолог. Примечательно, что с этим браком латинский Запад связывал свои тщетные надежды на политический альянс с Россией против Турции и на усиление влияния католичества на русскую православную церковь. Не могли ли эти обстоятельства послужить поводом для расстановки некоторых, отмеченных нами ранее акцентов в иконографии храмовой иконы Успенского собора, которая, безусловно, должна была стать в нем одной из наиболее почитаемых святынь?

Как бы там ни было, эта икона послужила, очевидно, импульсом, а иногда и прямым образцом для создания в последней четверти XV и на протяжении XVI—XVII столетий целого ряда больших храмовых образов в тяготеющих к Москве центрах. Большинство таких икон отличается развернутой иконографией, присутствием почти всех сюжетных элементов, присущих исследуемому памятнику, особой пространственностью и как бы панорамностью композиции, в которой ощущаются отголоски монументальных росписей. Таковы уже упоминавшиеся иконы из Успенских соборов городов Дмитрова и Великого Устюга (около 1496 г.), Кирилло-Белозерского монастыря (1497 г.) и пелены из собора Княгинина монастыря, рязанского Успенского собора и московского Успенского собора (1640—1642 гг.), которые, несомненно, подвешивались к храмовым образам той же иконографии. Тем не менее каждый из этих памятников имеет различные иконографические нюансы, определяющие в конечном итоге их содержание и образный строй. Так, например, подчеркнута символическая, литургическая тема присуща дмитровской иконе, где выделены святители, ангельское воинство трансформировалось в участвующих в общем песнопении ангелов, на которых — традиционные хитоны и гиматии, а возносящаяся на радуге, облаченная в сияющие светом «седмицею паче солнца» одеяния Богоматерь уже не передает свой пояс Фоме.

Совсем другой тип, прямо и непосредственно ориентирующийся на кремлевскую икону как на образец, встречаем в ряде памятников первой половины — середины XVI в. Самой близкой к кремлевской иконе, буквально копирующей все особенности ее иконографии, в том числе и эпизод с Авфонией и особенности архитектуры, является икона из Воскресенского собора г. Кашина⁵⁵ (ил. 7), раскрытая только частично и, так же как и остальные иконы из так называемого «Кашинского чина», имеющая, по-видимому, не местное происхождение⁵⁶. Тот же вариант встречается в большой резной по кости иконе из Парголова (первая половина XVI в.)⁵⁷. Однако здесь иконографический образец кремлевской иконы, не понятый по существу мастером, как бы разъясняется согласно более привычной для него традиции. Именно поэтому он дважды помещает фигуру архангела с мечом — позади апостола Павла, как диктовал образец, и перед ложем Богоматери. Сходная иконография отмечается и в храмовой иконе Успенского собора г. Переславля-



7. Успение Богоматери. Икона. Тверь. Первая половина — середина XVI в. ГРМ

Залесского (XVI в.), где Авфония изображен перед ложем, обращенный лицом к большому ангелу с занесенным над головой мечом и ножами в левой руке, за которым стоит апостол Павел. Остальные сюжетные мотивы также соответствуют кремлевской иконе. Наиболее усложненный вариант кремлевского извода мы находим в иконе из Успенского собора г. Кеми (первая половина XVI в.)⁶⁸. Правда, здесь сцена с отсечением рук Авфонии трактована более традиционно, но в остальном ее иконография очень близка к московскому памятнику, в том числе и в изображении групп ангельского воинства в коротких туниках, стоящих по краям композиции. Тем не менее верхняя, небесная зона трактована в этой иконе в гораздо более сложном и догматически насыщенном ключе. Так, Христос, держащий душу Богоматери, благословляет простертую на ложе Марию, что соответствует тексту «Слова» Иоанна Богослова, где она обращается к сыну; «наложи ми десницу свою и благослови мя»⁵⁹. Один из архангелов, быть может Гавриил-вестник, указывает на Христа, а архангел Михаил, облаченный в украшенный нарядным оплечьем хитон, склоняется, чтобы принять ее душу из рук Христа⁶⁰. Здесь же мы видим и изображения ветхозаветных пророков⁶¹, в том числе и Давида, который кроме названной иконы встречается лишь однажды — в росписи церкви Георгия в Старо-Нагоричине⁶², и эпизод с передачей пояса Фоме, и чрезвычайно детализированное изображение рая, по сторонам от распахнутых врат которого в отдельных сферах представлены «Ветхий Денми» и Горний Иерусалим, а выше — солнце и луна, которые, согласно «Слову» Иоанна Богослова⁶³, «внезапу явись» в момент сошествия Христа за душой Богоматери.

Завершая анализ особенностей иконографии кремлевской иконы, ее генезиса, содержания и того влияния, которое она оказала на памятники XVI и даже XVII—XVIII вв.⁶⁴, мы хотим подвести некоторые итоги. Храмовая икона московского Успенского собора является глубоко своеобразным и новаторским по своему идейному замыслу произведением 70-х годов XV в. Она впитала в себя основные идейные искания эпохи становления централизованного государства, столицей которого стал «царствующий град» и «удел Богоматери» — Москва. Истоки развернутой иконографии кремлевской иконы следует искать в памятниках развитого палеологовского искусства, в том числе и в поздних его вариантах, созданных на Балканах и в Греции. Во второй половине XV в. связи Москвы со странами византийского региона укрепляются активными культурными и политическими отношениями и династическими союзами (имеются в виду браки Ивана Молодого с Еленой Волошанкой и Ивана III с «морейской царевной» Софией Палеолог).

Редкий иконографический извод кремлевской иконы не был случайностью, а явился результатом глубоко продуманной идейной программы, разработанной в приближенных ко двору кругах духовенства. Впоследствии, на протяжении XVI—XVII вв., такая иконография заметно повлияла на интерпретацию этой темы, что представляется закономерным, так как с конца XV в. сам Успенский собор и его святыни превращаются в почитаемые образцы и активно пропагандируются в качестве объектов копирования.

¹ Музеи Кремля, инв. № Ж—145; размер 172X162 см. Судя по соборным описям, икона всегда стояла второй справа от царских врат (см.: Описи московского Успенского собора, от начала XVII века по 1701 год включительно // РИБ. СПб, 1876. Т. 3. Стб. 382—383, 568—569; ОРПГФ Музеев Кремля, ф. 4, д. 69, л. 4—7; д. 91, л. 2—2 об.; д. 97, л. 15 об.— 17 и другие).

Настоящая статья написана по материалам ранее прочитанных докладов (Толстая Т.В. Храмовая икона «Успение» в свете иконографических связей. Доклад, прочитанный 23 ноября 1983 г. на научных чтениях Музеев Кремля по проблемам русской культуры; Она же. Храмовый образ Успенского собора Московского Кремля. Доклад, прочитанный 13 июня 1988 г. в Академии художеств СССР на научной конференции, посвященной 1000-летию русской художественной культуры).

² См.: Левшин А.Г. Историческое описание первопрестольного в России храма Московского Большого Успенского собора. М., 1783. С. 17; Снегирев И.М. Москва. Подробное историческое и археологическое описание города М., 1873. Т. 2. С. 118, Скворцов Н.А. Археология и топография Москвы. М., 1913. С. 234.

³ См.: Лазарев В.Н. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы // История русского искусства. М., 1955. Т. 3. С. 195; Художественные памятники Московского Кремля. М., 1956. С. 38—39; Лазарев В. Н. Московская школа иконописи. М., 1971. С. 38, ил. 58.

⁴ См.: Попов Г.В. Художественная жизнь Дмитрова в XV—XVI вв. М., 1973. С. 83, 85; Он же. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975. С. 54—57.

⁵ Об иконографии Успения см.: W r a t i s l a w - M i t r o v i c L., Okunev N. La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture medievale orthodoxe // Byzantinoslavica. Praha, 1931. 3. P. 134—173; Dem us O. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949. P. 268 (обширная библиография); Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. 1. С. 74—75, № 11, примеч. 1; Лазарев В.Н. Ранние новгородские иконы // Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970. С. 114, примеч. 19; Он же. Снеогогорские росписи // Там же. С. 162—164, примеч. 29—39; Он же. Васильевские врата 1336 г. // Там же. С. 200—201, примеч. 77—78; Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV в. М., 1976. С. 228—230, № 22, примеч. 5; Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV—XVI века. М., 1979. С. 319—321, № 22; с. 357, № 37 (иконография). О развитии этой иконографии в VI—XVII вв. см.: Лаурина В.К. Резная икона «Успение» Русского музея // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1979. Л., 1980. С. 218—227; Гордеева Н.А., Тарасенко Л.П. Литературные источники двух икон 1694 г. Кирилла Уланова // ТОДРЛ. 1984. Т. 38. С. 319—320.

⁶ См.: Кирпичников А.И. Успение Богородицы в легенде и в искусстве // Труды VI Археологического съезда в Одессе. 1884 г. Одесса, 1888. Т. 2. С. 191—235; Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки // ОРЯС. СПб., 1891. Т. 52, раздел 4. С. 74—99, 270—294. Список «Слова» Иоанна Солунского XIV в. см.: Попов А. Библиографические материалы. М., 1880. Вып. 2—7. С. 48—65; Mirkovic L. Neortologija. Beograd, 1961; S. J e a n Damascene. Homelies sur la Nativite et la Dormition. Paris, 1961.

⁷ См.: Скабалланович М. Христианские праздники. Кн. 6: Успение пресвятыя Богородицы. Киев, 1916.

⁸ Проложное сказание обычно читалось после шестой песни Канона и включало Синаксарь, излагающий «Слово» в редакции Иоанна Солунского (см.: Скабалланович М. Христианские праздники. Кн. 6. С. 69; Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. М., 1878—1879. Ч. 2. № 586—589; Дмитриевский А. Богослужение в русской церкви XVI в. Казань, 1884. Ч. 1. С. 191.

⁹ См.: Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. Т. 1. С. 74—75.

¹⁰ См.: Лазарев В. Н. Снеогогорские росписи. С. 162—164.

¹¹ См.: Алпатов М.В. Фрески церкви Успения на Волотовом поле. М., 1977 (фотографии Л.А. Мацулевича, ил. 59).

¹² Об Успении на обороте иконы «Донской Богоматери» см.: Лифшиц Л. И. Икона «Донской Богоматери» // Древнерусское искусство. Художественная культура

Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970. С. 87—114. Об иконе из с. Курицко см.: Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. С. 228—230, № 22. Об иконе из Кирилло-Белозерского монастыря см.: Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы С. 17, ил. J5—18.

¹³ Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. Т. 1. С. 235—236, № 201 (датируется первой четвертью XV в.). С датировкой второй половиной — последней четвертью XV в. см.: Попов Г.В. Иконопись//Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV—XVI века. С. 319—321, № 22.

¹⁴ Вторая половина XV в. (ГТГ), см.: Маясова Н.А. Древнерусское шитье. М, 1971. Табл. 13.

¹⁵ 80—90-е гг. XV в. (ЦМиАР), см.: Попов Г.В. Художественная жизнь Дмитрова в XV—XVI вв. С. 78—86.

¹⁶ Около 1496 г. (Музей Великого Устюга), см.: Розанова Н.В. Ростово-суздальская живопись XII—XVI веков. М., 1970. Табл. 65.

¹⁷ См.: Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. Т. 1. № 228 (с датировкой первой четвертью XV в.). В настоящее время доказано, что эта икона написана одним из мастеров артели, исполнившей весь иконостас около 1497 г. (см.: Лелекова О.В. Иконостас 1497 г. из Кирилло-Белозерского монастыря//Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1976.М., 1977. С. 187, 190—191).

¹⁸ Например, икона из праздничного чина церкви Успения на Волотовом поле (60-е гг. XV в.) или Софийские таблетки (рубеж XV—XVI вв.), см.: Лазарев В.Н. Страницы истории новгородской живописи. Двусторонние таблетки из собора св. Софии в Новгороде. М., 1983. С. 25, табл. XXIII.

¹⁹ См.: Кирпичников А.И. Успение Богородицы в легенде и в искусстве. С. 6, 13—14, 22; Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях... С. 87, 89—90. Тексты тропарей из Канона Косьмы Маюмского. 4В рождестве бо Деву якоже сохрани тзко и во гробе тело соблюде нетленно» и «божия бо славы селение от сына преставляется небесному жилищу» (см.: Скабалланович М. Христианские праздники. Кн. 6. С. 45, 54, а также с. 4, 15, 47—48, 56—57). О передаче пояса Фоме см.: Похвалы, или священное исследование на святое преставление Владычицы нашея и Приснодевы Марии//Церковная служба на Успение Божией Матери. М., 1950. С. 35 («Пояс честный, во свиденис Твоего с плотию ныне к Богу преставления, вручавши, Дево, Фоме»). О связи развернутой иконографии «Успения» со «Словами» и Канонном Иоанна Дамаскина см.: Radojčić S. Die Reden des Johannes Damaskenos und die Koimesis Fresken in den Kirchendes Konips Milulin // Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik. Wien, 1973. 22 S. 301—312.

²⁰ См.: Овчинников А.Н. Суздальские Златые врата. М., 1978. Табл. 40—46, 49, 51.

²¹ Например, в церкви Никиты в Чучере (1307 г.), Старо-Нагоричине (1316—1318 гг.), Грачанице (около 1320 г.), церквях Одигитрии в Печи (3337г.), Николая в Люботене (1348 г.), Дечанах (1348—1350 гг. Куотя де Арджеш в Румынии(1360—1370-е гг.), Полошко (1370 г.), в монастыре Каленич (1413 г.), см.: Wratisslaw-Mitrovic L., Okunev N. La Dormition de la Sainte Vierge... P. 154—157, pi. X; Турић В.Ј. Византијске фреске у Југославији Београд, 1975; Petkovic V. La peinture serbe du moyen age. Beograd, 1930. 1. Pl. 33b, 41a, 45, 68; 1934. 2. Pl. CLI, CLXIII, CLXIX.

²² См.: Лазарев В.Н. Снетогорские росписи. С. 163—164; Он же. Васильевские врата 1336 г. С. 198, 200.

²³ В церквях Сорока мучеников в Тырнове (XIII в.). Перивлепты в Охриде (1294—1295 гг.), Кральевой цеокви в Студенице (1315 г.), церкви Георгия в Старо-Нагоричине, монастырях Грачаница, Дечаны, Матейч (1356—1360 гг.), см.: Wratisslaw-Mitrovic L., Okunev N. La Dormition de la Sainte Vierge...p. 135—136, 148—149; Hamann-Mac Lean R, Hallensleben H. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum fr Often 14. Jahrhundert. Giessen, 1963. Bildband. Abb. 285—291, 333—335; Petkovic V. La peinture serbedu moyen age. 1. Pl. 45—47; Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода...С. 228-229, № 22 (иконография), Однако С.Н. Радойчић отмстил смысловое различие сиен. «Перенесения тела Богородицы» и «Успения» во фресках эпохи Милути-

на (см.: Radojčić S. Die Reden des Johannes Damascenes und die Koimesis. S. 305—308).

²⁴ Положение апостолов Матфея и Андрея, как на нашей иконе, появляется не ранее XIV в. (см.: Wratislaw - Mitrovic L., Okunev N. La Dormition de la Sainte Vierge... P. 135—336, 148—149).

²⁵ См.: Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях... С. 288. Об изображении жен в этой композиции см.: Wratislaw - Mitrovic L., Okunev N. La Dormition de la Sainte Vierge... P. 144.

²⁶ Коальева церковь в Студение, церкви в Старо-Нагоричине и Грачанице (см. *ibid.* P. 152, pl. VI (2); p. 153, 158—159, pl. IX (1, 2); Radojčić S. Die Reden des Johannes Damascenos und die Koimesis. Abb. 1—4),

²⁷ Фрески церкви Никиты в Чучере, в церквях монастырей Матейч и Маркова (около 1376 г.), икона первой половины XIV в. из Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (см.: Wratislaw-Mitrovic L., Okunev N. La Dormition de la Sainte Vierge... P. 143—144; Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. М., 1977. Т. 3. С. 53, № 938). На русской почве такие изображения жен встречаются во фресках церквей Успения на Волотовом поле (1380-е гг.), Федора Стратилата на ручью (конец 1380-х гг.) и Успения на Городке в Звенигороде (около 1400 г.), где фрагмент композиции «Успения Богоматери» был раскрыт во время реставрации 1984 г. и до сих пор не опубликован.

²⁸ Иконы из с. Курицко (конец XIV в.), из иконостасов Благовещенского (1405г.) и Троицкого (около 1427 г.) соборов, «Голубое Успение», пелена из Княгинина монастыря, иконы из соборов Дмитрова и Кирилло-Белозерского монастыря (1479г.).

²⁹ Об этом упоминается в сочинении, приписываемом Дионисию Ареопагиту, «Об именах божиих» (см.: Скабалланович М. Христианские праздники. Кн. 6. С. 6), они же упоминаются и в «Слове» Андрея Критского (см. там же. С. 69). Об иконографии этого сюжета см.: Wratislaw - Mitrovic L., Okunev N. La Dormition de la Sainte Vierge... P. 138—139, 145; Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода... С. 229, № 22.

³⁰ Фрески в церквях Спаса в Жиче 1309—1316 гг.), Матейче, Сори в Грузии (первая половина XIV в.), Рождества на Поле в Новгороде (конец XIV в.), Перивлепты в Мистре (конец XIV в.), а также икона из с. Курицко (см.: Кашанин М., Бошкович Ђ. Мијовић П. Жича. Београд, 1969. Гл. 161; Амиранашвили Ш. История грузинского искусства. М., 1963 Табл 158; Van Esbroeck M. Les programmes ereorgiens de la Dormition // Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik. Wien. 1985. 35. S. 251—260; Wratislaw-Mitrovic L., Okunev N. La Dormition de la Sainte Vierge... Pl. XVI; Millet G. Monuments byzantins de Mistra. Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIV^e et XV^e siècles Paris. 1910. Pl. 116 (4); Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. С. 229, № 22.

³¹ Цит. по: Кирпичников А.И. Успение Богородицы в легенде и в искусстве С. 30 34 То же. во с уточнением, что душа Марии была передана архангелу Михаилу, присутствует в «Слове» Иоанна Солунского (см.: Поофирьев И.Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях... С. 291).

³² См.: Wratislaw-Mitrovic L., Okunev N. La Dormition de la Sainte Vieme... P. 137, 143, 146, 151—153, 161. 167—169.

³³ Цит по: Скабалланович М. Христианские праздники. Кн. 6. С. 28.

³⁴ Подобные изображения мы видим как в южнославянских, так и в русских памятниках: в Сопочанах (около 1265 г.), церквях Перивлепты в Охоиде, св. Ахилия в Апиле 1296 г.). Никиты в Чучере, Спаса в Жиче, Одигитии в Печи, в Леснове (1347—1348 гг.), Дечанах, а также в упомянутой константинопольской иконе из Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в новгородских церквях Федора Стратилата и Рождества на Поле (см.: Ђурић) В. Ј. Византијске фреске у Југославији. Pl. XV, XXVII; искусство Византии в собраниях СССР. Т. 3. С. 53, № 938).

³⁵ Он встречается в Куртя де Арджеш в Румынии. Матейче, Раванице (1385—1387 гг.), Бронтохионе в Мистре (начало XIV в.), Калениче. в иконе Андреаса Ризоса (XV в.) в Турине, а в русском искусстве — во фреске церкви Успения на Волотовом поле, в иконах из с. Курицко и из иконостасов Благовещенского и Троицкого соборов, в иконе из волотовской церкви (60-е гг. XV в.), в «Голубом Успении», пелене из Княгинина монастыря (см.: Musicescu M.A., Yonescu G. Biserica domneasca din Curtea de Arges. Bucuresti, 1976. P. 137; Wratislaw-Mitrovic L., Oku-

riev N. La Dormition de la Sainte Vierge... Pl. XIII (2, 1); p. 160—162; 164—165; il 11 — 12).

³⁶ Иоанн Дамаскин. Слово на Успение Пресвятой Богородицы//Избранные Слова св. Отцев в честь и славу Пресвятой Богородицы. Спб., 1868. С. 120. При этом в «Слове» Иоанна Дамаскина Богоматерь предстает Царицей апостолов, пророков и ангелов, которые ее окружают (см.: Radojčić S. Die Reden des Johannes Damaskenos und die Koitnesis. S. 306).

³⁷ Цит. по: Скабалланович М. Христианские праздники. Кн. 6. С. 31; Похвалы, или священное последование... С. 30.

³⁸ Он встречается в церквах св. Софии (около 1350 г.) и Перивлепты в Мистре, в Куртя де Арджеш, Раванице, Калениче и на упоминавшейся уже иконе Андреаса Рицоса в Турине (см.: например: Millet G. Monuments byzantins de Mistra. Pl. 116 (4); Musicescu M.A., Yonescu G. Biserica domneasca din Curtea de Arges. P. 137).

³⁹ Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях... С. 79, 293. В «Слове» Иоанна Солунского Авфония назван архиереем, поэтому он часто изображается в характерном головном уборе.

⁴⁰ См.: Πελεχανίδης Σ. Καστορία Θεσσαλονίκη, 1953. 1. Pl. 70, 74—77. Та же иконография наблюдается в армянском Евангелии Таргманчац (1232 г.), греческом Евангелии Амброзианской библиотеки (XIII в.), в церквах Бронтохион и Перивлепты в Мистре, Куртя де Арджеш, Раванице (см.: Дурново Л.А. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979. С. 263, 249—251, ил. 159; Wratislaw-Mitrovic L., Okunev N. La Dormition de la Sainte Vierge...P. 164-165, 167, il 11—12, pi. XVI).

⁴¹ См. фрески церкви Сорока Мучеников в Тырнове и Перивлепты в Охриде, Кральевой церкви в Студенице и Георгия в Старо-Нагоричине, а также в монастырях Грачаница, Дечаны, Матейч.

⁴³ Кирпичников А.И. Успение Богородицы в легенде и в искусстве. С. 38; Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях... С. 293.

⁴³ Там же. С. 90—91; Повествование об Успении Пресвятой Богородицы. Составлено по Четым-Минеем св. Димитрия ростовского. М., 1894. С. 16.

⁴⁴ См.: Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях... С. 79.

⁴⁵ Там же. С. 286.

⁴⁶ См.: Скабалланович М. Христианские праздники. Кн. 6. С. 68—69; Повествование об Успении Пресвятой Богородицы. С. 16.

⁴⁷ См.: Тихонравов Н. Памятники отреченной литературы. Спб., 1863. Т. 1—2. С. 55—56. Следует обратить внимание на акцентирование роли Богоматери-заступницы в «Успении» (см.: Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях... С. 77).

⁴⁸ Минея Праздничная, содержащая службы Господним и Богородичным праздникам и святым избранным. М., 1970. С. 621.

⁴⁹ См.: Дворник Ф. Славяне и Византия в IX в. М.; Л., 1941. С. 209; Лимонов Ю.А. Культурные связи России с европейскими странами в XV--XVII веках. Л., 1978. С. 19; Повесть временных лет//ПСРЛ. Т. 1. С. 26—27.

⁵⁰ Подобедова О.И. Изучение русской средневековой монументальной живописи // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI—XVII вв. М., 1980. С. 27

⁵¹ См.: Алпатов М.А. Русская историческая мысль и Западная Европа XII—XVII вв. М., 1973. С. 23, 127. 152—156, 164—165.

⁵² См. там же. С. 191—196.

⁵³ См.: Мильковик-Пепек П. Дело на Зографите Михаиле и Еутихиј. Скопје, 1967. Сл. 1; Tasic D. Visantijsko slikarstvo Srbije i Makedonije. Beograd. 1967. Pl. 26; Djuric V. J. The church of St. Sophia in Ohrid. Beograd, 1963. Pl. 44—45; Ђурић В. Ј. Византијске фреске у Југославији. П. 67.

⁵⁴ См.: Љубинковић Р. Црква Светих Апостола у Пећкој Патриаршији. Београд, 1973. П. 44.

⁵⁵ ГРМ, инв. № 1819 (см.: Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий. Каталог выставки. Л., 1981. Ил. 10, № 8). От московской иконы ее отличает только более сжатая композиция, которая определяется вертикально вытянутыми пропорциями дос-

ки (157,2X135 см), в то время как кремлевская икона приближается к квадрату (179X164 см).

⁵⁶ См.: Попов Г.В. Иконопись. С. 150; Голубев С.И. К вопросу о происхождении кашинского иконостаса // Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV—XVI века. Приложение. С. 366—368 (Г.В. Попов считает икону московской, середины XVI в.).

⁵⁷ ГРМ, инв. № К—И4; размер 57,2x40 см (см.: Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства. Каталог выставки. Л., 1966; Лаурина В.К. Резная икона «Успение» Русского музея. С. 218—227.

⁵⁸ ГРМ, № ВХ—44745, см.: Лаурина В.К. Новгородская живопись конца XV — начала XVI века и московское искусство // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970. С. 424—426 (ил. на с. 406—412); Смирнова Э.С. Живопись древней Руси (находки и открытия). Л., 1970. Ил. 14—15.

⁵⁹ Цнт. по: Кирпичников А.И. Успение Богородицы в легенде и в искусстве. С. 35. Такой вариант иконографии известен по фрескам церкви Никиты в Чучере и Петра и Павла в Тырнове.

⁶⁰ См.: Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях... С. 291 (по «Слову» Иоанна Солунского).

⁶¹ Упоминания о них встречаются как в «Слове» Иоанна Богослова, так и в «Словах» Андрея Критского и Иоанна Дамаскина (см.: Кирпичников А.И. Успение Богородицы в легенде и в искусстве. С. 31; Всенощное бдение//Церковная служба на Успение Божией Матери. С. 11; Radojčić S. Die Reden des Johannes Damaskenos und die Koimesis. S. 306).

⁶² См.: Wratislaw-Milrović L., Okunev N. La Dormition de la Sainte Vierge... P. 153; Ђурић В.Ј. Византијске фреске у Југославији. P. 51; Tasić D. Visantijsko slikarstvo Srbije i Makedonije. PL 32—33.

⁶³ См.: Кирпичников А.И. Успение Богородицы в легенде и в искусстве. С. 31.

⁶⁴ Варианты этой иконографии встречаются в росписях московского Благовещенского собора XVI в., собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря, исполненной в 40-х гг. XVII в., в иконе начала XVIII в. (Музеи Кремля, инв. № Ж-2570/1) и на пелене московского Успенского собора (1640—1642 гг., знаменщики Марк Матвеев и Сидор Осипов, см.: Маясова Н.А. Памятники средневекового лицевого шитья из собрания Успенского собора//Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1985. С. 209; 1000-летие русской художественной культуры: Каталог выставки. М., 1988. С. 399, № 356, ил. на с. 260).

Н.А. МАЯСОВА

К ВОПРОСУ О ЮЖНОСЛАВЯНСКИХ СВЯЗЯХ
В РУССКОМ ЛИЦЕВОМ ШИТЬЕ XV—XVI ВЕКОВ

В XIV—XV вв. Россия входила в «культурную сферу», охватывавшую громадные пространства Восточной Европы и распространявшуюся на Малую Азию, Балканский полуостров, Закавказье. Турецкие завоевания, уничтожившие политическую самостоятельность Византийской империи, Сербского и Болгарского царств, резко изменили взаимодействие и значимость отдельных компонентов этой «сферы»¹. В середине XV—XVI в. крупнейшим политическим и культурным центром восточнохристианского мира становится Москва. Ее культурная жизнь обогащается не только за счет местных национальных школ, вливавшихся в единое русло в процессе консолидации русских земель, но также и благодаря привлечению художественных сил из западноевропейских стран и стран южнославянского и восточного православия. Эти силы сыграли свою определенную роль в сложном процессе становления общерусской национальной культуры.

Вопросам культурного взаимодействия и связанному с этим процессом кругу проблем в трудах советских историков, филологов, искусствоведов уделяется все больше внимания². Вместе с тем многие вопросы русско-балканских контактов второй половины XV—XVI в. остаются слабо разработанными³, тогда как этот период в плане взаимодействия культур заслуживает пристального внимания.

Одним из первых исследователей, указавших на южнославянские связи в древнерусском лицевом шитье, был В.Н. Щепкин⁴. Исследуя два воздуха со сценами «Евхаристии» (причащение апостолов вином и хлебом) на среднике и житиями Иоакима, Анны и Марии на каймах⁵ — так называемые «суздальский» 1410—1413 гг. (ил. 1) и «рязанский» 1485 г. (ил. 2)⁶, он, основываясь на особенностях надписей, пришел к выводу о возможности общего для обоих протооригинала южнославянского происхождения. При дальнейшем исследовании можно обнаружить и другие черты, роднящие воздуха с византийскими и южнославянскими памятниками. В то же время, исполненные русскими художниками и мастерицами, они, по-видимому, полностью не повторяют оригинал. Об этом свидетельствуют и их значительные отличия друг от друга. В них отражены разные эпохи с их эстетическими идеалами и художественными направлениями⁷.

Другой аспект взаимосвязей вскрыла М.В. Щепкина, с большой убедительностью доказав принадлежность двух пелен Исторического музея⁸ мастерской Елены Волошанки, невестки великого князя Ивана III и дочери господаря Молдовы Стефана Великого⁹. На одной пелене вышита сцена Усекновения главы Иоанна Предтечи — соименного святого Ивана Молодого, рано умершего мужа Елены. На другой пелене изображена церковная процессия (ил. 3), напоминающая известный византийский ритуал — торжественное шествие со знаменитой константинопольской святыней — иконой «Богоматерь Одигитрия». По-

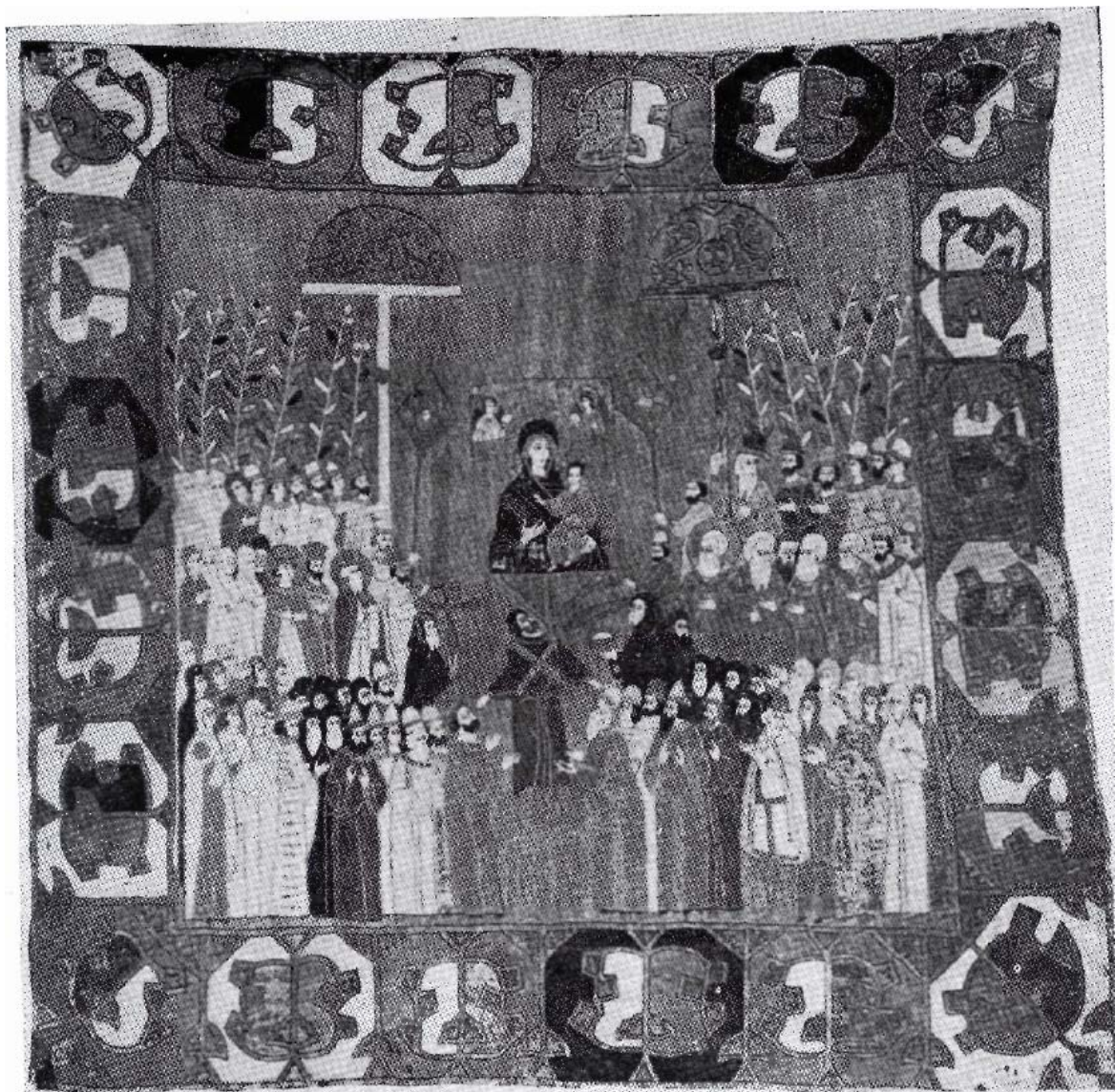


1. «Евхаристия» с жителями Иоакима, Анны и Марии. Воздух. Вклад 1410—1413 гг.
Огрофены Константиновой в собор Рождества Богородицы в Суздале. ГИМ



2. «Евхаристия» с жигиями Иоакима, Анны и Марии. Воздух. Вклад 1485 г. рязанской княгини Анны в церковь Успения Богородицы в Переяславле-Рязанском. Рязанский музей

добные композиции встречаются во фресковых и иконных акафистных циклах в византийских и южнославянских памятниках¹⁰. Изображение на пелене, наряду с духовенством, певчими, народом, исторических лиц — великого князя Ивана III, его сына Василия, внука Дмитрия, второй жены Софии Палеолог с дочерьми и невестки — княгини Елены Стефановны — заставило исследователя предположить, что здесь отражено реальное событие — крестный ход в Кремле в Вербное воскресенье 8 апреля 1498 г., а поводом для шитья пелены послужило незадолго до того состоявшееся в Успенском соборе торжественное коронование Дмитрия-внука¹¹. Чтобы решиться на передачу события не через принятые в христианском искусстве и обычные для русских памятников иносказания и символы, а реалистическими образами в яркой, полной ликующего торжества картине, надо было обладать не только определенной смелостью и целеустремленностью¹², но и какими-то идейными и художественными традициями. В древнерусском искусстве сравнительно редко встречаются неканонизированные персонажи или прижизненные изображения исторических лиц¹³, тогда как в средневековой стенописи Сербии, Болгарии, румынских княжеств изображения исторических лиц — ктиторов храмов, вкладчиков — были широко распространены. Типичны они и для молдо-влахийского шитья¹⁴. В этих памятниках мы находим и характерные для пелены княгини Елены детализацию, бытовые и исторические реалии. Оригинальны и по характеру рисунка, и по расцветке яркие крупные узоры, украшающие каймы пелен Волошанки. На пелене с Иоанном Предтечей здесь вышиты разноцветные сердцевидные клейма со стилизованными цветами, напоминающие орнамент некоторых рукописей¹⁵. Узор на пелене с процессией в румынском шитье обнаружить также не удалось. По своей схеме он близок к древовидным формам, встречающимся в русском шитье жемчугом XVI в., где широкие орнаментальные каймы иногда обрамляют лицевые пелены. Однако благодаря ярким разноцветным фонам, придающим узору исключительную декоративность, он здесь приобрел совершенно своеобразное звучание. Наконец, в шитье пелен Елены применен нехарактерный для русских мастериц сложный «двойной» шов, а также шов золотной нитью «в шахмат», сплошь заполняющий фон, что часто встречается в молдо-влахийских вышивках¹⁶. Вместе с тем пелены, вышедшие из светлицы Елены Волошанки, нельзя рассматривать как произведения преимущественно южнославянского искусства. И не только потому, что здесь изображены русские исторические персонажи, но и потому, что они не выпадают из художественного русла основного направления московского искусства этого времени. Произведений румынского шитья времени Стефана Великого сохранилось около двух десятков¹⁷. Однако пелены княгини Елены отличаются от них и мягкой грацией движений, и особой душевной настроенностью, и звучной цветовой гаммой при гораздо меньшем употреблении золотных нитей. Сама необычная композиция пелены с процессией, каноничной идеей которой, как справедливо отметил А. Грабар, является прославление иконы Богородицы Одигитрии¹⁸, построена по типу других композиций, прославляющих Богородицу, таких, как «Собор Богородицы», «Достойно есть», «О тебе радуется».



3 Церковная процессия. Пелена. Вклад 1498 г. (?)
великой княгини Елены Волошанки в московский
Успенский собор (?). ГИМ

Небезынтересно напомнить, что в творчестве художников круга Дионисия эти темы занимают значительное место. Вместе с тем знаменщик отлично знал византийские обычаи (способ ношения икон) и искусство южнославянских стран, что дает возможность сделать предположение о его южнославянском происхождении. Весьма вероятно также, что Елена Стефановна не только «замышляла» пелены, но и вместе с вы-



4. «Рождество Богородицы» с житиями Иоакима, Анны и Марии. Пелена.
Вклад 1510 г. волоцкой княгини Анны в Воскресенский собор в
Волоколамске. ГТГ

везенными с родины мастерицами сама принимала участие в их исполнении.

Многогранностью художественных традиций отмечены и необычайно интересные произведения, вышедшие из мастерской княгини Анны, второй жены одного из последних удельных князей, двоюродного брата Ивана III, князя Волоцкого Федора Борисовича¹⁹. Оба брака Федора Борисовича были бездетны, и моление о «чадородии» пронизывает все произведения Анны, хотя их содержание далеко выходит за рамки этой узкой темы. Известны три пелены Анны Волоцкой. На них вышиты «Рождество Богородицы», «Похвала Богородице» и «Союзом любви связуеми апостоли»²⁰. Предназначались они для городского собора Воскресения Христова в Волоколамске. На всех трех имеются вклад-

ные надписи с одной и той же датой—1510 г. — и словами, что это «княгини Анны шитие». Однако несмотря на это указание и вопреки утвердившемуся мнению, что «волоколамские пелены являются типичными произведениями искусства Москвы»²¹, мы считаем вопрос о генезисе их стиля и самом их исполнении более сложным²². Особенный интерес представляет много раз опубликованная пелена с изображением «Рождества Богородицы» со сценами купания и укачивания младенца на среднике и шестнадцатью сценами из житий Иоакима, Анны и Марии на каймах (ил. 4). Под средником на фоне зеленого позёма у трех фонтанов вышиты гуси и павлины, вокруг средника идет вкладная надпись²³. Изображения, особенно на среднике, отличаются тонкостью рисунка, грациозными позами фигур, найденностью композиционных решений. В ярком, радостном колорите, живых движениях птиц у фонтанов, символизирующих плодородие, чувствуется трепетное ощущение жизни, надежда на исполнение мольбы. Следует отметить, что состав, порядок и композиции сцен на каймах пелены совсем иные, чем на упомянутых выше воздухах XV в. с изображением «Евхаристии» в средниках. Знаменщик волоцкой пелены идет от иного оригинала. Исследователи уже обращали внимание на композиционное и стилистическое сходство изображений «Рождества» на пелене с фреской над порталом собора Ферапонтова монастыря²⁴. А.Н. Свирин даже высказал предположение, что знаменщиком пелены был сын Дионисия Феодосия²⁵, который вместе с отцом расписывал в Волоколамске церкви. В Иосифо-Волоцком монастыре была и «местная икона Рождества Богородицы Паисеива письма, а деяния у Рождества Пречистые письмо Феодосиево»²⁶. И хотя работы Феодосия в росписях собора Ферапонтова монастыря до сих пор не выделены с достаточной убедительностью, это предположение не лишено оснований, и сопоставление пелен волоцкой княгини с живописными работами может помочь разрешению связанных с ними вопросов. Вместе с тем общий художественный стиль произведения, изображение архитектурных форм и другие детали заставляют вспомнить более ранние сербские памятники моравской школы²⁷. Горки на каймах пелены княгини Анны трактованы так же, как на пелене «Усекновение главы Иоанна Предтечи» Елены Волошанки,— большими, контрастными по цвету плоскостями. Сходство с произведениями княгини Елены и с южнославянскими памятниками идет и по линии технических приемов. Так, в шелковом шитье здесь используется тот же нерусский «двойной» шов, а фоны защиты золотными нитями «в шахмат». То же самое мы видим, например, на воздухе 1517—1519 гг. господаря Валахии Нягое Басараба, хранящемся в Оружейной палате Московского Кремля²⁸, где, кстати, в колорите, как и на пелене княгини Анны, много малинового цвета. Следует обратить внимание и на наименование во вкладной надписи волоцкого князя «господарем» — обычное для произведений молдо-влахийского происхождения. Все эти моменты, взятые в совокупности, не могут быть случайными.

Композиция пелены княгини Анны с изображением «Похвалы Богородице» (ил. 5) отличается от распространенных изображений этого сюжета, в которых кроме центральной фигуры Марии с Еммануилом над



5. Похвала Богородице. Пелена. Вклад 1510 г. волоцкой княгини Анны
в Воскресенский собор в Волоколамске. МОКМ

ней обычно изображаются поясные или стоящие в рост пророки со свитками или присвоенными им атрибутами. Здесь же введен целый ряд дополнительных персонажей, Имануила нет вовсе, на коленях Марии изображен младенец Христос, поясные пророки с развевающимися свитками образуют вокруг Богородицы своеобразный венок, наверху замыкаемый архангелом Гавриилом, а внизу — соименной вкладчице Анной в позе Оранты и по сторонам от нее Иоакимом и Иосифом. За этим кругом в углах изображены поясные же евангелисты, наверху над архангелом — «престол уготованный», по сторонам его херувим и серафим и по два поясных апостола: слева — Петр и Андрей, справа — Павел и Варфоломей. Внизу — семь поясных фигур преподобных и апостолов. И необычайно красивый гимн, вышитый на каймах, и весь подбор персонажей²⁹ призваны прославить Богородицу, к которой бесчадная княгиня обращается как к «недугующимъ врачевание безмездное»³⁰. Однако в этом произведении отразились не только личные чаяния вкладчиков, но и та идейная среда, на почве которой в борьбе с ересями поднимались темы, утверждавшие основные догматы церкви, в которых воплощение «слова божия» и прославление Богородицы, названной в гимне «христианской веры забрало», занимали значительное место. Аналогов такому варианту композиции Похвалы, как на волоцкой пелене, в русских памятниках нам пока обнаружить не удалось, тогда как некоторые близкие элементы композиции встречаются в южнославянском искусстве³¹. Исследователи отмечают, что гимнографический жанр, к которому принадлежит и сюжет «Похвалы Богородице», особенно распространился в России в конце XV в. в кругу Дионисия³². Исполнение пелены, несмотря на свидетельство надписи, что это «княгини Анны шитие», совершенно иное, чем пелены с «Рождеством». Пелена «Похвала Богородице» шита обычными для русских произведений этого времени швами, черты ликов маловыразительны, что тоже характерно для мелких русских произведений XV—XVI вв., колористическая гамма сдержанная. Тот же вывод следует сделать и об исполнении третьей пелены, «Союзом любви связуеми апостоли», с такой же вкладной надписью³³. Обе пелены, несомненно, вышиты одними и теми же русскими мастерицами. По-видимому, у них был и один знаменщик. Иконография пелены с фронтально стоящей фигурой Христа, держащего переплетающиеся стебли растения, в чашечках тюльпанообразных цветов которого вокруг него помещено двенадцать поясных фигур апостолов, напоминает фреску на своде под хорами южного нефа Благовещенского собора Московского Кремля³⁴. Причем здесь та же измельченность композиции, те же пропорции фигур. Как известно, первоначальная роспись собора была выполнена в 1508 г. Феодосией «с братией». В середине XVI в. фрески были переписаны на новой штукатурке, однако есть основания считать, что значительная часть их сохранила свои первоначальные иконографические особенности³⁵. Вместе с тем следует отметить, что гирлянды с тюльпанообразными цветами, оплетающие фигуры, часто встречаются во фресках Румынии и Сербии в таких композициях, как «Древо Иесеево»³⁶ и «Лоза Неманичей»³⁷, а также в молдо-влахийском шитье³⁸. Рассмотрение волоцких пелен приводит к выводам, что их знаменщики

были близки, хотя и в разной степени, к кругу Дионисия и в то же время были хорошо знакомы с южнославянскими памятниками. Исполнительницами же двух маленьких пелен были русские вышивальщицы, а в шитье пелены с Рождеством принимали участие мастерицы из румынских княжеств.

Несколько иначе традиции южнославянские сочетаются с русскими в произведениях другой мастерской этого времени. Имя хозяйки мастерской стало известно по вкладной надписи на шитом покрове на престол с изображением Распятия (ил. 6), хранящемся в Загорском музее³⁹. Надпись свидетельствует, что покров вложила в 1514 г. в Троице-Сергиев монастырь Настасья, жена Ивана Захарьевича Овинова. Новгородские бояре Овиновы после присоединения Новгорода к Москве были переселены в московские пределы. Шитая надпись в двух кругах внизу средника покрыва свидетельствует, что его «писали мастера великаго князя» «Андрей Мыведонъ», «Аника Григориевъ Кувекъ». Кайму с вкладной надписью с двух сторон обрамляет орнаментальная гирлянда из Х-образных штампов и пятилепестковых цветов между ними. Несмотря на то, что композиция покрыва представляет один из распространенных в русских памятниках XIV—XVI вв. вариантов «Распятия», своеобразие этого произведения несомненно⁴⁰. Сочетание ряда особенностей заставляет утвердиться в предположении о не русском, а, вероятнее всего, молдо-влахийском происхождении знаменщиков, оставивших свои подписи, что необычно для русских мастеров этого времени. Ассоциации с произведениями южнославянского искусства вызывают и наименование великого князя «господарем», и тип лика Христа с низко растущей в виде полумесяца бородкой, и пышная чалма, вместо обычной повязки, на Лонгине Сотнике⁴¹, и орнаментальность кайм⁴². По заключению палеографов, вкладная надпись с замысловатым начертанием букв с растительными завитками носит также южнославянский характер, как и вертикальная вязь в «подписях» мастеров. Орнаментальный мотив в виде Х-образных штампов и пятилепестковых цветов между ними, широко распространенный в разных видах искусства XII—XVII вв. ряда стран, в шитье встречается кроме нескольких произведений, связанных с Новгородом (о чем ниже), только в румынских памятниках⁴³. Не случайна, вероятно, и трактовка Голгофы на покрове разноцветными плоскостями, напоминающими горки на пеленах Елены Волошанки и княгини Анны. В то же время нет основания сомневаться в русском происхождении вышивальщиц, использовавших обычные для русских памятников технические приемы, тем более что в Троице-Сергиевом монастыре был ныне утраченный воздух с надписью о вкладе его и шитье в 1512 г. самой Настасьей Овиновой⁴⁴. Нами обнаружены в разных музеях две маленькие пелены с изображением новгородского архиепископа Иоанна⁴⁵ и епископа новгородского Никиты в предстоянии митрополиту Петру⁴⁶, а также две половинки хоругви: па одной — Георгий Победоносец, на другой — Никола, Иоанн Богослов и новгородский архиепископ Евфимий⁴⁷. На них нет вкладных надписей, однако есть основания предполагать их принадлежность той же мастерской. Художественные и технические особенности этих произведений не выходят из круга русского искусства



6. Распятие. Покров на престол. Вклад 1514 г.
Настасьи Овиновой в Троице-Сергиев монастырь. ЗИХМЗ

начала XVI в. Не совсем обычны лишь каймы с таким же орнаментом, как на покрове Овиновой, на пеленах заполняющим всю кайму, на хоругви — ограничивающим надписи. По-видимому, понравившийся хозяйке орнамент стал своеобразной подписью ее мастерской.

Более того, тот же узор и в том же преломлении, как на покрове Настасьи, имеется на пелене «Богоматерь Коневская» и покрове с изо-

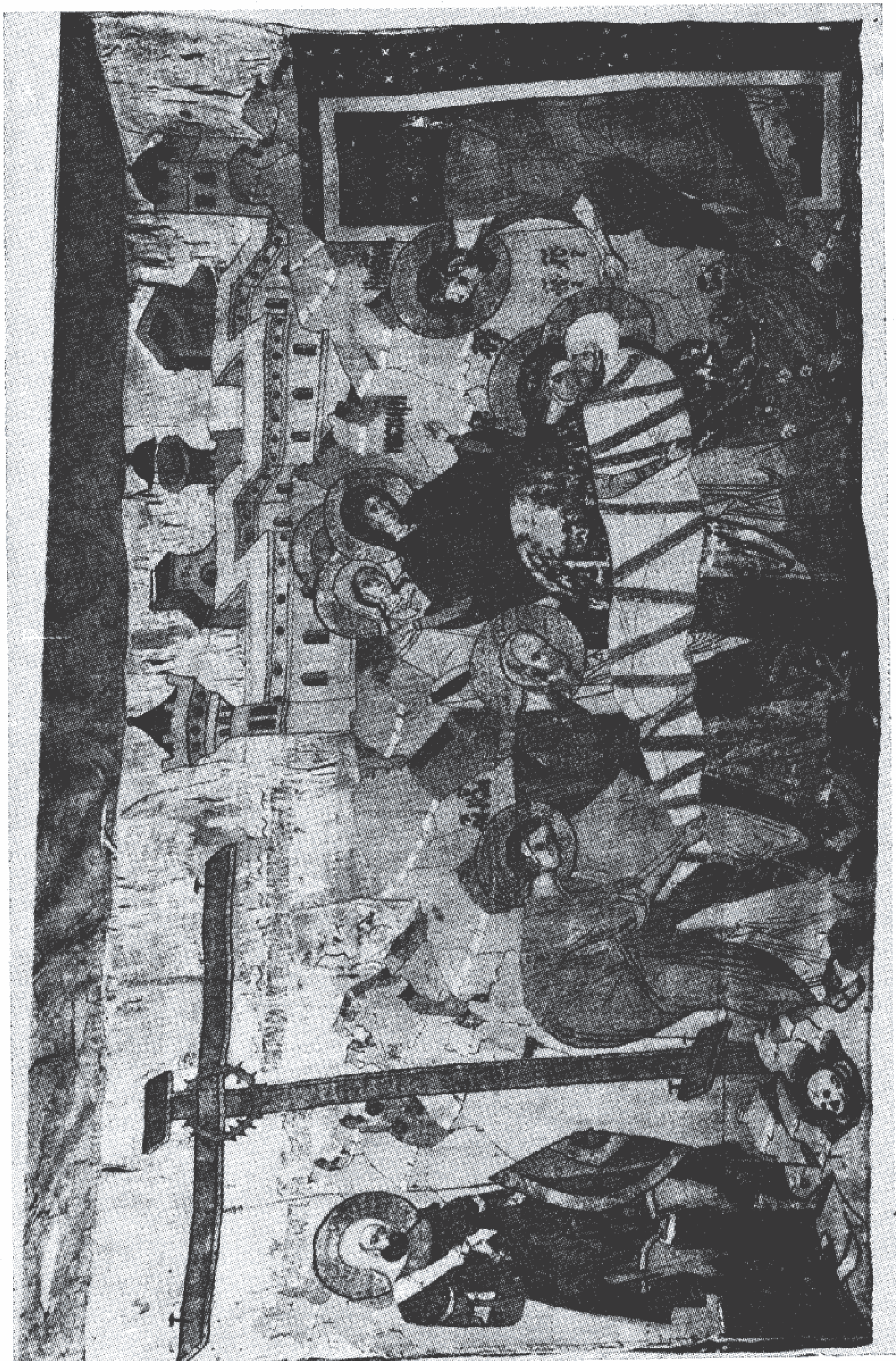
Сражением Арсения Коневского⁴⁸. Оба произведения выполнены в традициях начала XVI в. Однако на покрове имеется надпись о вкладе его в 1551 г. в Коневский монастырь детьми боярскими Михаилом Козминым сыном Бровкиным и Григорием Якимовым сыном Щетининым. Небезынтересен тот факт, что эти «московские дети боярские» оказались в Вотской пятине, на территории которой находился Коневский монастырь, благодаря переселению служилых людей, предпринятому Иваном III, во время которого у Овиновых были отобраны бывшие здесь старинные вотчины.

Следует отметить некоторые элементы, свойственные южнославянским памятникам, и в других произведениях новгородского шитья середины XVI в. Так, на покрове с изображением архиепископа Евфимия с вкладной надписью о положении его на гроб святого в 1549 г. игуменом Порфирием каймы украшены орнаментом в виде сдвоенных сердцевидных клейм с цветными листочками⁴⁹. Этот изящный узор напоминает по своему характеру кайму молдавской пелены 1488 г. с изображением «Успения Богородицы»⁵⁰. Примечательно, что здесь этот узор, как и на покрове Овиновой и в других упомянутых выше произведениях, получил свое, отличное от южнославянских памятников применение — он не тянется полосой вдоль каймы, а заключает надпись в нарядную рамку, как бы подчеркивая ее значение.

Предание приписывает вкладу царицы Анастасии Романовны в 1552 г. в Псково-Печерский монастырь плащаницу, или «воздух», «собственных ее трудов»⁵¹. Хранящаяся и сейчас в монастыре, шитая по голубому шелку разноцветными шелками и золотом плащаница эта представляет редкий иконографический вариант Положения во гроб (ил. 7). Слева у Голгофы с высоким крестом стоит Лонгин Сотник, по другую сторону креста изображены Иоанн, Иосиф и Богоматерь, несущие головой вперед спеленатое тело Христа, которое готовится принять Никодим, выходящий из пещеры, вход в которую оформлен в виде ящика — гроба, украшенного орнаментом. За процессией — фигуры двух жен-мироносиц с поднятыми руками и голова третьей, за ними — горки и на заднем плане — стена Иерусалима с башнями и зданиями. Под ногами идущих вышиты цветы. Вся сцена очень динамичная, рисунок четкий, фигуры удлинённых пропорций с хорошо проработанными складками развевающихся одежд и «выписанными» лицами.

В Псковском музее хранится вторая плащаница, также считающаяся вкладом Анастасии⁵². Эта плащаница, шитая по красной камке разноцветными шелками, с большим применением золотных нитей, чем на первой плащанице, представляет тот же иконографический извод, однако со значительными изменениями (ил. 8). Тело несут не головой, а ногами вперед, как это было принято по русскому обряду, оно поднято выше, фигуры переместились местами, голова Христа теперь покоится на плече Богоматери, иначе стоят жены-мироносицы, гробница изображена в виде базиликообразного сооружения, изменены очертания города и горок.

Необычность иконографической схемы первой плащаницы для русских памятников была замечена еще Н.В. Покровским, предположившим, что «составитель рисунка для плащаницы был прогрессист,



7. Положение во гроб. Воздух. XVI в. Псково-Печерский монастырь

знакомый с западноевропейской иконографией и относившийся свободно к древнерусским иконописным традициям»⁵³. В другой работе он отмечает, что этот извод встречается в древних греческих рукописях и что это «самый древний тип... наиболее соответствующий евангельскому повествованию... и еврейской погребальной обрядности»⁵⁴. Подобные композиции имеются и во фресковых росписях стран византийского региона, например на фресках XIII в. в Каппадокии⁵⁵, в церкви св. Андрея на Треске (1388—1389гг.) и фреске Койорину (около 1402г.)⁵⁶, в церкви Балинешти в Молдове (XV в.)⁵⁷ и в болгарской церкви в Бе-ренде (вторая половина XIV в.)⁵⁸. Причем во всех названных случаях запеленатое тело несут головой вперед⁵⁹, нередко близко к первой плащанице расположение фигур, конфигурация пещеры. На русской почве с этой иконографической схемой мы встречаемся чрезвычайно редко, хотя и в разных видах искусства. Так, тот же вариант с Христом, несомым головой вперед, мы видим во фресках 1380 г. новгородской церкви Спаса на Ковалева, где, кстати, по мнению В.Н. Лазарева, художниками были либо обрусевшие сербы, либо прошедшие сербскую школу русские⁶⁰.

Думается, с большим правом можно предположить зависимость знаменщиков плащаниц от памятников южнославянского происхождения, несущих древнюю византийскую традицию, нежели от западноевропейских. От них, вероятно, идет и «линейная» перспектива в начертании креста и города, и подчеркнутая детализация. Вместе с тем следует отметить не только иконографические различия между двумя плащаницами, но и стилевые. Если первая плащаница характерна удлиненными фигурами с тонкими, маленькими кистями рук и ступнями, благородным очерком голов и выразительными строгими ликами, то на второй плащанице даны несколько приземистые фигуры, лики с маленькими лбами некрасивы и напоминают образы псковской живописи XV—XVI вв.; ее композиция менее ритмична, более дробна, в то же время она более «русская». Вполне вероятно, что первая плащаница ближе к началу XVI в. и знаменит ее выходец из южнославянских стран. Она могла послужить своего рода «образцом» для второй, выполненной в середине столетия псковским мастером⁶¹, «поправившим» непривычные ему элементы оригинала. Так, он повернул тело Христа, предоставив Богородице обычную роль — поддерживать голову сына⁶², у него исчезло ощущение трехмерности пространства, убраны некоторые детали. Возможно, что эта плащаница и была подарена царицей Анастасией, которая сделала ряд вкладов в монастыри Пскова. Некоторые моменты сближают ее с покровом «Голгофа», вложенным царицей в 1557 г. в Троице-Сергиев монастырь⁶³. Здесь также на кресте изображен терновый венец, подчеркнута перспективно даны зубцы, оконные и дверные проемы в граде Иерусалиме, живописно трактованы горки. Последнее заставляет вспомнить пелены княгини Анны и Елены Волошанки.

Дальнейшие исследования могут дать новый материал о русско-южнославянских связях в шитье XV—XVI вв.⁶⁴. Однако и приведенных примеров, на наш взгляд, достаточно для постановки этой проблемы. В свое время еще В.Н. Лазарев писал: «Есть основание полагать, что



8. Положение во гроб. Воздух. XVI в. Псковский музей

обогащению иконографии русских храмовых росписей XVI века содействовали сербские эмигранты, в большом количестве приезжавшие на Русь, где они, спасаясь от преследования турок, обретали вторую родину»⁶⁵. Это положение следует распространить и на другие виды искусства, в частности и на лицевое шитье XV—XVI вв. Взаимодействие шло не только с сербским, но и с молдово-влахийским, и с болгарским искусством, и, по-видимому, не только через приезжих художников, но и через мастериц-вышивальщиц, а также благодаря непосредственному знакомству с памятниками стран византийского региона⁶⁶. Правомерно ставить вопрос и об отражении русского искусства в памятниках южнославянских. Так, известно о проникновении русского шитья на Афон еще в XII в.⁶⁷. Афонские монастыри, все духовенство стран южно-восточного православия, включая самого константинопольского патриарха, со второй половины XV в. жили в основном за счет «милостыни», посылаемой из России. В нее включались и памятники шитья⁶⁸. Однако решение этой проблемы требует совместных усилий ученых ряда стран.

¹ См.: Тихомиров М.Н. Средневековая Россия на международных путях (XIV—XV вв.). М., 1966. С. 150.

² В этой связи следует отметить сборники; «Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа». М., 1973 и «Русско-балканские культурные связи в эпоху средневековья». София, 1982 (составлен совместно с советскими учеными); а также конференции; ВНИИ искусствознания: 1975 г. — «Средневековое искусство на территории СССР с XI по XVII в.» и 1983 г. — «Общие закономерности культурно-исторического развития Руси и стран Балканского полуострова». Настоящая статья является сокращенным вариантом доклада, прочитанного автором на конференции 1975 г. Основные же ее положения и описание произведений были приведены в работе: Маясова Н.А. Древнерусское лицевое шитье XVI века. Дис...канд. искусствоведения. М., 1971.

³ На это обстоятельство сетует, в частности, А.А. Турилов, так как «при рассмотрении источников становится ясно, что именно во второй половине XV в. происходит знакомство русских книжников не только с южнославянскими переводами светских произведений, но и с большей частью оригинальных болгарских и сербских сочинений XIII—XV вв. (Турилов А.А. К вопросу о периодизации русско-южнославянских литературных связей XV — начала XVI века // Русско-балканские культурные связи в эпоху средневековья. С. 68).

⁴ См.: Щепкин В.Н. Памятник золотного шитья начала XV века//Древности. Труды ИМАО. М., 1894. Т. 15. Вып. 1—2. С. 35—68.

⁵ Основой сложения этих композиций в искусстве византийском и стран византийского культурного ареала, как известно, являются апокрифические легенды в так называемых первоевангелии Иакова и псевдоевангелии Матфея (см.: Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. Спб., 1890. С. 136—148).

⁶ Один воздух был вложен между 1410 и 1413 гг. в суздальский собор Рождества Богородицы «Костянтиновою Огрофеною» (ГИМ, инв. № РБ—2; размер 118X203 см); другой — в 1485 г. в церковь Успения Богородицы Переяславля Рязанского княгиней рязанской Анной, дочерью московского князя Василия II (Рязанский областной краеведческий музей, инв. № 3495, размер 110,5X181,5 см), см. также примеч. 4 и 7.

⁷ См. об этом: Маясова Н.А. Древнерусское шитье. М., 1971. С. 13—14, ил. 10—11; с. 18—19. ил. 24—25.

⁸ ГИМ, инв. № РБ-6, размер 66X61 см; инв. № РБ—5, размер 93,5x98,5 см. Публикацию в цвете обеих пелен и их описание см.: Маясова Н.А. Древнерусское шитье. С. 20—21, ил. 27—28.

⁹ Щепкина М.В. Изображение русских исторических лиц в шитье XV века//Тр. ГИМ. 1954. Вып. 12.

¹⁰ См. статью Э.П. Саликовой в настоящем сборнике.

¹¹ А.Н. Грабар не согласен с такой трактовкой сюжета пелены (см.: Грабар А.Н. Заметка о методе оживления традиций иконописи в русской живописи XV—XVI веков//ГОДРЛ. 1981. Т. 36. С. 291—294). См. наши возражения на эту статью: Маясова Н.А. Памятники древнерусского лицевого шитья из собрания Успенского собора//Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1985. С. 200, примеч. 39.

¹² О сильном характере княгини Елены свидетельствуют события придворной жизни 80—90-х гг. XV в. Есть все основания считать, что княгиня была в центре влиятельных придворных кругов, стремившихся укрепить положение Ивана Ивановича Молодого. Этим целям служили и произведения литературы и искусства. Г.В. Попов высказал справедливое предположение, что «инициатором присылки хроники (имеется в виду «Сказание вкратце о молдавских господарях». — Н.М.) была, скорее всего, Елена... Она же могла явиться инициатором обращения к нумизматической традиции Венгрии» (речь идет о так называемом «угорском» золотом Ивана III, на котором упомянут как «великий князь» Иван Иванович), см.: Попов Г.В. Культурно-художественные связи России с Венгрией в конце XV века.(К вопросу о ренессансных «элементах» в московском искусстве) // Советско-венгерские связи в художественной культуре. М., 1975. С. 200. Тем упорнее должна была княгиня использовать все доступные средства, оставшись вдовой и борясь против Софии Палеолог за наследные великокняжеские права для своего сына. Об этой борьбе, думается, свидетельствуют и открытая форма прославления Дмитрия на пелене, и праздничное звучание всей композиции, и яркое, почти дерзкое по колориту оформление кайм.

¹³ Можно, например, вспомнить молящихся новгородцев на известной иконе второй половины XV в. (см.: Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982. Кат. № 28; там же нас. 247 приведены и другие примеры изображения ктиторов). Что подобные изображения были редкостью, свидетельствуют споры о них на Стоглавом соборе 1551 г.

¹⁴ См.: Musicescu M.A. Broderia medievala romaneasca. Bucuresti, 1969. П. 12, 24, 31, 32, 52, 54, 66, 67, 69, 87 и др. Об изображениях ктиторов во фресках Сербии см., например: Mandic S. Portraits from the frescoes. Beograd, 1966; в Румынии: Musicescu M.A., Miclea J. Voronet. Bukarest, 1978 и др. Об изображении конкретных исторических лиц в акафистных композициях см. статью Э.П. Саликовой в настоящем сборнике.

¹⁵ Некоторую близость по своему характеру к узору на кайме пелены «Усекновение главы Иоанна Предтечи» имеет орнамент миниатюры «Святой Лука» в Евангелии Национальной библиотеки в Белграде, № 333, f. 91 v. (см.: Radojčić S. Stare srpske miniature. Beograd, 1950. Т. 46).

¹⁶ Например, на епитрахили 1480 г. Стефана Великого, воздухе «Снятие со креста» 1517 г. Нягое Басараба, пелене «Успение Богородицы» 1510 г., завесе «Преображение» 1561 г. и др. (см.: Musicescu M. A. Broderia medievala romaneasca. П. 22—24, 54, 58—63, 66—67 и др. Иногда это узор «в елочку»).

¹⁷ Idem. П. 17—20, 22-44, 50—52.

¹⁸ См.: Грабар А.Н. Заметка о методе оживления традиций иконописи в русской живописи XV—XVI веков. С. 291—294.

¹⁹ Анна вышла замуж в 1503 г. и умерла в 1525 г. инокиней Александрой суздальского Покровского монастыря. Т.В. Николаева считала, что она происходила из рода князей Шуйских (см.: Николаева Т.В. О некоторых волоколамских древностях // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970. С. 374—376).

²⁰ Все три пелены были представлены в 1927 г. на реставрационной выставке в Москве (см.: III Реставрационная выставка Центральных государственных реставрационных мастерских. Апрель—май 1927. М., 1927. С. 27, №41; с. 29, № 51 и 52). Пелена «Рождество Богородицы» затем была передана в Третьяковскую галерею (инв. № 20980; размер 116,0x145,0см), местонахождение двух других пелен долгое время было неизвестно. В 1959 г. нами была обнаружена пелена с Похвалой в Московском областном музее в Истре (МОКМ. инв. № 1235; размер 68,0x60,0 см), в 1961 г. она была передана на временное хранение в Загорский музей. Впоследствии в Истре отыскалась и третья пелена (МОКМ, инв. № 1236; размер 64,0x56,0 см).

²¹ Николаева Т.В. О некоторых волоколамских древностях. С. 376.

²² Пелены Анны не продолжают традиции мастерской матери Федора Борисовича княгини Ульянии, с именем которой сохранилось два воздуха (см. там же, ил.с. 367 и 368).

²³ Ил. в цвете и описание см. также: Маясова Н.А. Древнерусское шитье. С. 23—24, ил. 34—36.

²⁴ См., например: Лазарев В.Н. Дионисий и его школа//История русского искусства. М., 1955. Т. 3. С. 531; Свирин А.Н. Древнерусское шитье. М., 1963. С. 66; Николаева Т.В. О некоторых волоколамских древностях. С. 370; Маясова Н.А. Древнерусское шитье. С. 24 и др.

²⁶ См.: Свирин А.Н. Московская живопись // История Москвы. М., 1952. Т. 1. С. 130—131.

²⁶ Описание Иосифова-Волоколамского монастыря 1545—7053 года // Георгиевский В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря. Спб., 1911. Прил., с. 2.

²⁷ См.: Живковић Б. Каленић. Цртежи фресака. Београд, 1982; Радојчић С. Каленић). Београд, 1964.

²⁸ Музеи Кремля, инв. № ТК—50. См. в цвете: Макаренко Н. Выставка церковной старины в музее барона Штиглица//Старые годы. 1915. Июль — август. С. 34—35; а также: Musicescu M.A. Broderia medievala romaneasca. P. 36—37. № 30, il. 54.

²⁹ Нам удалось уточнить имена предстоящих. Кроме тринадцати пророков, предсказавших воплощение «слова божия», здесь введены евангелисты и семь апостолов как проповедники этого «слова», воплотившегося в Иисусе Христе; архангел Гавриил — благой вестник воплощения; молящиеся за вкладчиков родители Марии и «праведный обрученный» ее — Иосиф; а также представители «ангельского чина» — преподобные, среди них — «начальник монастырям русским» Антоний Печерский и творец песнопений в честь Богородицы — Иоанн Дамаскин (кстати, празднуемый в один день с Ульянией — святой, одноименной матери Федора Борисовича).

³⁰ Надписи на пеленах см.: Николаева Т.В. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в. М., 1971. С. 80. Гимн на пелене «Похвала Богородице» более точно прочитан В.Б. Гиршбергом (доклад «Волоколамская пелена 1510 г.» на конференции в ГТГ 17 июня 1969 г.).

³¹ Так, на иконе 1616—1617 гг. с изображением Богородицы с младенцем на троне и поясных пророков на полях на верхнем поле изображен Ангел Великого совета в виде крылатого Еммануила (см.: Ђоровић-Љубинковић М., Милошевић Д., Татић-Ђуровић М. Средњовековна уметност у Србији. Београд, 1969. Кат. № 69). Поясной крылатый Христос-Еммануил вышит и на верхней кайме воздуха «Преображение» 1561 г. Александра Ляпушняну (см.: Musicescu M.A. Broderia medievala romaneasca. II. 66). Т.В. Николаева считала ближайшим прототипом пелены одноименное изображение на фреске конца XV в. в Похвальском приделе Успенского собора Московского Кремля (см.: Николаева Т.В. О некоторых волоколамских древностях. С. 371). Однако это обычная композиция, единственной особенностью которой является цветочная гирлянда, оплетающая поясных пророков. Вместе с тем интересно отметить, что О.В. Зонова, основываясь на стилистических моментах, считает, что мастер, написавший эту фреску и работавший вместе с Дионисием, «придерживался традиций, сформировавшихся за пределами Русского государства», а сама она «заставляет вспомнить сербскую живопись моравского времени, особенно памятники начала XV в. — Каленич и Ресаву» (Зонова О.В. О ранних алтарных фресках Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1985 С. 83)

³² См., например: Вагнер Г.К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М, 1974. С. 231.

³³ Мы здесь не считаем необходимым давать подробное описание нелепы, ее композиционных и художественных особенностей, разобранных в обстоятельном докладе Г.М. Зелинской «Пелена «Христос с апостолами» из Воскресенского собора г. Волоколамска», прочитанном в 1985 г. на конференции в Музее им. Андрея Рублева. Автор доклада высказала мысль, что идейное содержание двух маленьких пелен отвечает политической обстановке в Волоцком княжестве, а также поискам московской живописью этого времени «новых путей для выражения идей государственности и священства верховной власти».

³⁴ Г.М. Зелинская также отмечает эту близость пелены к фреске Благовещенского собора, в то же время указывая на иной иконографический извод (получивший

в дальнейшем распространение) на новгородской таблетке конца XV — начала XVI в.

³⁵ См.: Качалова И.Я. Монументальная живопись//Качалова И.Я., Маясова Н.А., Щенникова Л.А. Благовещенский собор Московского Кремля. М., 1990. С. 29, 30, 36 и др.

³⁶ Например, фрески в монастыре Воронец (см.: *Istoria Artelor Plastice in Romania*/Red. G. Oprescu. Bucuresti, 1968. П. 345), Маркове монастыре (см.: Петковић В.Р. Преглед црквених споменика кроз повесницу србског народа. Београд. 1950. С. 182).

³⁷ Например, фрески в Дечанах 1350 г. и Печи Патриаршей (1330 г.) (см.: Буоинь В. J. Визанијске фреске у Југославији. Београд, 1974. П. 57 и 58).

³⁸ Musicescu M.A. Broderia medievala romaneasca. П. 58—59, 66.

³⁹ ЗИХМЗ, инв. № 414; размер 147,0x144,0 см.

⁴⁰ Подробно о произведениях Настасьи Овиновой см.: Маясова Н.А. Древнерусское шитье. С. 24—25, ил. 37; Она же. Светлица новгородской боярыни в Москве//Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1985. М., 1987. С. 330—344.

⁴¹ См., например, тип лика Христа на воздухе Нягое Басараба или портрет Александра Ляпушняну на воздухе 1561 г. (Musicescu M.A. Broderia medievala romaneasca. П. 54, 66—67). Такие же пышные чалмы украшают, например, головы Якова Персиянина на фреске XIV в. в церкви Богородицы в Печи Патриаршей (Ивановић М. Богородичина црква у Пећкој Патријаршији. Београд. 1972. Ил. 44); Иоанна Нового — на окладе гроба из церкви св. Георгия в Сучаве (*Istoria Artelor Plastice in Romania*. Л 180); волхвов в Рождестве Христовом — на миниатюре болгарского Евангелия 1356 г. (Божков А. Болгарское изобразительное искусство. София. 1964. С. 43. рис. 22)

⁴² В русских произведениях большое внимание уделяется надписям, которые обычно размещаются на каймах, гораздо реже здесь встречается орнаментальное шитье. Тогда как каймы большинства памятников молдо-влахийского шитья заполнены разнообразными узорами (см.: Musicescu M. A. Broderia medievala romaneasca. П. 4—5, 33, 37—66, 69—70, 73, 75—76, 79—81).

⁴³ В частности, на плащанице 1561 г. с именем Александра Ляпушняну, хранящейся в Киево-Печерском государственном историко-культурном музее-заповеднике, инв. № 2102 (см.: Маясова Н.А. Светлица новгородской боярыни в Москве. Ил. на с. 334).

⁴⁴ См.: Леонид, архим. Надписи Троицкой Сергиевой Лавры. Спб., 1881. С. 31—32. № 82.

⁴⁵ Музеи Кремля, инв. № ТК—2553; размер 24X17 см. Происходит из Костромы, где были старинные вотчины Овиновых.

⁴⁶ ГИМ, инв. № РБ—2659; размер 29,5X26 см.

⁴⁷ Новгородский музей, инв. №№ 1973, 1990; размер каждой; 74X73 см.

⁴⁸ Произведения хранятся в Музее православной церкви в Куопио (Финляндия). На среднике пелены в углах изображены также: «Благовещение», «Распятие», апостолы Петр и Павел (см. о них: Маясова Н.А. Светлица новгородской боярыни в Москве).

⁴⁹ Новгородский музей, инв. № 3662; размер 196X75 см. Ил. см.: Плешанова И.И. Резные фигуры «старцев» в собрании Государственного русского музея//Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1974. М., 1975. С. 272.

⁵⁰ См.: Musicescu M.A. Broderia medievala romaneasca. П. 33.

⁵¹ См.: Иннокентий, архим. Первоклассный Псково-Печерский монастырь. Остров, 1893. С. 103; Писарев С. Две вышитые плащаницы Псково-Печерского монастыря // Светильник. 1913. № 3. С. 21 (подпись под ил. перепутана с другой плащаницей); Покровский Н.В. Заметки о памятниках псковской старины//Там же. 1914. № 5—6. С. 31. табл. XV (1); Свирин А.Н. Древнерусское шитье. С. 87—88. Два последних исследователя относят плащаницу к концу XVI в. Размер плащаницы: 114X180 см.

⁵² Псковский музей, инв. № 1256; размер 85X158 см; с новой каймой — 133X206 см.

⁵³ Покровский Н.В. Заметки о памятниках псковской старины. С. 27.

⁵⁴ Он же. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. Спб., 1892. С. 387.

⁵⁵ L'art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de Sopocani 1965. Beograd, 1967. Fig. 1 (между с. 59 и 60).

⁵⁶ Бурић В. Ј. Радионица митрополита Јована зографа//Зограф. 1969. 3. С. 29, 28.

⁵⁷ Istoria Artelor Plastice in Romania. П. 310.

⁵⁸ Panayotova D. Bulgarian mural Painting of the 14-th Century. Sofia, 1966. (табл. в конце кн.).

⁵⁹ Примечательно, что на фреске 1295 г. в церкви Климента в Охриде Христос изображен и в сцене «Оплакивание» головой вправо (см.: Чорнаков Д. Фреске у цркви светог Климента у Охриду. Београд, 1961. Сл. 40).

⁶⁰ См.: Лазарев В.Н. Ковалевская роспись и проблемы южнославянских связей в русской живописи XIV века //Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. М., 1970. С. 269, ил. с. 253. Тот же вариант представлен на новгородской иконе первой половины XV в. с изображением евангельских сцен (см.: Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982. Кат. № 6).

⁶¹ Этому не противоречит и выбор редко встречающегося на Руси варианта композиции. Вспомним о сложной и необычной трактовке сюжетов на так называемой «четырёхчастной» и других иконах, созданных псковскими иконниками для Благовещенского собора после пожара в Кремле 1547 г.

⁶² Такой же «русский» вариант несения тела Христа ногами вперед помещен среди других резных изображений на серебряном ковчеге-мошевице 1383 г. суздальского архиепископа Дионисия (Музей Кремля, инв. № МР—1030).

⁶³ ЗИХМЗ, инв. № 404. В цвете см.: Николаева Т.В. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Л., 1968. Ил. 70.

⁶⁴ Есть основания в этом плане более внимательно исследовать, например, воздух 1466 г. княгини верейской Олены (Астраханский музей), плащаницу и одежду на престол 1512 г. архимандрита Досифея (Рязанский музей), катапетазму 1555 г. Ивана Грозного (Хиландар) и другие произведения, и не только со стороны иконографии. Так, в Ростовском музее хранится покров Леонтия Ростовского XVI в., шитый сложным нерусским швом.

⁶⁵ Лазарев В.Н. Дионисий и его школа // История русского искусства. М., 1955. Т. 3. С. 520.

⁶⁶ См.: Маясова Н.А. Произведения средневекового молдо-влахийского шитья в собрании Государственных музеев Московского Кремля//Древнерусское искусство (в печати).

⁶⁷ Так, наличие «старых русских» вещей с вышитыми изображениями отмечают описи монастыря Ксилургу середины XII в. (Акты русского на святом Афоне монастыря святого великомученика и целителя Пантелеймона. Киев, 1873. № 6. С. 52—53).

⁶⁸ Сохранились, например, сведения о дарах в начале XVI в. тверского епископа Нила константинопольскому патриарху Парфению целого комплекса шитых предметов со сложными композициями (Грамота епископа Нила к Василию Андреевичу-Коробову//Продолжение Древней российской виблиофики. Спб., 1790. Ч. 4. № 178. С. 3). В 1555 г. после принятия «в царское свое имя» сербского Хиландарского монастыря на Афоне Иван Грозный «свое царское устройство посылает на церковное украшение», в том числе богато расшитую завесу царских врат — катапетазму (см.: Стасов В.В. Заметки о древней русской катапетазме //Известия ИАО. Спб., 1863. Т. 4. С. 534—541).

И.Л. БУСЕВА-ДАВЫДОВА

О КОНЦЕПЦИЯХ СТИЛЯ РУССКОГО ИСКУССТВА XVII ВЕКА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ

Русское искусство XVII в. (в особенности второй половины столетия) настолько явственно отличается как от предыдущего, так и от последующего этапа развития отечественной художественной культуры, что это естественно вызывает желание определить его своеобразие в категориях теории стилей. Такие попытки делались неоднократно начиная с середины прошлого столетия, но приводили к противоречивым результатам: если некоторые исследователи считали русское искусство XVII в. одним из этапов развития художественной культуры средневековья, то другие доказывали его принадлежность к общеевропейской линии эволюции художественных стилей, отождествляя его с барокко, ренессансом или маньеризмом. Эти разногласия отрицательно сказывались на изучении искусства данного периода и даже на сохранности памятников. Так, признание иконописи XVII в. в целом средневековой приводило не только к искажению общей картины ее развития, к игнорированию или тенденциозной оценке ключевых ее произведений, но и к гибели икон, написанных в нетрадиционной манере и потому обойденных вниманием музейных экспедиций и частных коллекционеров. Отождествление же русского искусства XVII в. с одним из западноевропейских художественных стилей чревато утратой представления о своеобразии национальной культуры, отвечающем историческим условиям развития Русского государства. Поэтому сейчас, когда отечественное искусство XVII столетия изучается особенно интенсивно, кажется актуальным критический анализ основных концепций стиля, существующих в научной литературе.

Поскольку в европейском искусствознании представление о стилях первоначально сложилось на архитектурном материале, то и отечественная историография этого вопроса зародилась как историография архитектуры. Еще в 1847 г. И.М. Снегирев указывал, что церковь Покрова в Филях выстроена в стиле «Возрождения... или лучше сказать Барокко»¹. Таким образом, И.М. Снегирев считал барокко одним из этапов развития искусствознания ренессанса и использовал эти термины как синонимы. Попытки Л.В. Даля и А.М. Павлинова² ввести иные обозначения стиля также не увенчались успехом: «петровское зодчество» Л.В. Даля оказалось понятием и слишком узким (поскольку оно связывало всю архитектуру конца XVII в. с Петром I), и слишком широким, так как в него попадала и архитектура первой четверти XVIII столетия. Определение, данное А.М. Павлиновым, — «период упадка» — вызвало обоснованный протест со стороны Н.В. Султанова, показавшего, что в России XVII в. «замечается то же явление, которое мы видим на Западе двести — полтораста лет ранее, то есть в эпоху так называемого *Смешанного* стиля, когда сооружения *готические* по своей основе облеплялись деталями стиля *Возрождения*... А значит, здесь мы имеем дело с появлением *нового* направления в искусстве, которое ни-

как нельзя назвать „периодом упадка, то есть продолжением старого». Относительно же сущности этого стиля Н.В. Султанов заметил следующее: «Он представляет собою формы третьего периода итальянского Возрождения, или периода Барокко, зашедшие к нам через немецкие руки и видоизмененные на русской почве. Если мы признаем, что Франция, Германия и даже Нидерланды могли переработать настолько формы итальянского Возрождения, что современная историко-архитектурная наука признает французский Ренессанс, немецкий Ренессанс, фламандский стиль и пр., и пр., то мы не видим причины, почему... допетровская Русь не могла того же сделать. Если мы хотим быть последовательными, то безусловно должны признать и русский Ренессанс...»³.

Нетрудно заметить, что в работах историков архитектуры наметилась тенденция к использованию обозначений стиля, сложившихся на западноевропейском материале. К живописи XVII в. во второй половине XIX — начале XX в. применялись лишь «квазистилистические» определения. Г.Д. Филимонов говорил о «греческом» и «фряжском» стилях, понимая под первым более традиционное направление в иконописи, а под вторым — передовое, ориентирующееся на Запад. Даже если отождествить «греческий стиль» со старым средневековым (хотя, по мысли Филимонова, они не тождественны, ибо «греческий стиль» отличается «значительными против древних переводов улучшениями в рисунке и технике»⁴), то характер «фряжского» остается неясным. Сама по себе ориентация на искусство Западной Европы ничего не говорит о существовании стиля, так как в Европе этого времени можно было обнажить и реминисценции средневековья, и отголоски ренессанса, и элементы маньеризма, и разные варианты барокко, и классицизм. Поэтому и Н.П. Сычев, указывая на происшедшую, по его мнению, в середине XVII в. смену «немецких» стилей «фламандскими»⁵, констатировал лишь факт обращения к западным образцам, независимо от их стилистической принадлежности. Аналогичным образом и И.Э. Грабарь разделял эту живопись на четыре течения. В одном из них (живопись в церкви Григория Неокесарийского в Москве, Ильи Пророка в Ярославле) сочетался «строгановский» стиль с «фряжью»; в другом (Тихон Филатьев, Никита Павловец, Кирилл Уланов) — «строгановский» стиль и старые образцы. Представителем третьего, «живописного», течения был назван Федор Зубов, а к четвертому (крайнему левому) отнесены Богдан Салтанов, Иван Безмин, Василий Познанский — «якобинцы» XVII в., вскормленные Симоном Ушаковым, «в искусстве которых исчезают последние следы и без того уже довольно призрачной традиции»⁶. Если рассмотреть все эти определения последовательно, то в первом случае перед нами попытка обозначить одно неизвестное через два других — ведь ни «строгановский», ни «фряжский» стили тоже не имеют четкой формулировки. Во втором направлении И.Э. Грабарь усматривал сочетание традиций строгановской школы (где, по его словам, в свою очередь сочетались старые образцы с новыми тенденциями) опять-таки со старыми образцами (?). Произведения главы «живописного» направления Зубова живописны не более работ того же Уланова; неясно также, в чем выражалось «вскармливание» мастеров

последнего направления Ушаковым, если армянин Салтанов прибыл в Россию уже зрелым мастером, Безмин учился у С. Лопуцкого и Д. Вухтерса, Познанский, в свою очередь,— у Безмина, а жалованье они получали не от Ушакова, а от царя. Кроме того, версия о полной нетрадиционности этих живописцев не соответствует истине. В столичных памятниках второй половины XVII в. обязательно наличествуют как новые, так и традиционные черты, хотя их соотношение может широко варьироваться.

В советское время проблема стиля применительно к русской живописи XVII в. была поставлена в 1926 г. авторами сборника «Барокко в России», но и здесь архитектурная часть оказалась более разработанной, чем живописная. Термин «барокко» по отношению к русскому зодчеству XVII в. к тому времени уже имел длительную историю существования, начиная с И.М. Снегирева и кончая Ф.Ф. Горностаевым, утверждавшим, что «со времени воцарения Феодора Алексеевича в московской храмовой архитектуре начинает пробиваться новая струя западноевропейских влияний, быстро вылившаяся в мощные формы Барокко»⁷. В 1920-е гг. вопрос «барокко или не барокко?» казался особенно привлекательным из-за мнимой легкости его разрешения: достаточно применить к русскому материалу формально-стилистический, или социологический, или какой-либо иной новый для отечественного искусствознания метод, и проблема перестанет существовать. Именно так и писал Ф.И. Шмит в 1929 г.: «...нам остается только приложить полученные выводы к... частному вопросу истории уже русского искусства»⁸.

Однако именно эта альтернативная постановка вопроса и стала основным подводным камнем для авторов сборника «Барокко в России». Правильнее было бы спросить, не барочно или антибарочно русское искусство XVII в., а что оно представляет само по себе, безотносительно к европейскому барокко. Метод исследования, выбранный авторами, стал прокрустовым ложем для изучаемого предмета: те черты русского искусства, которые не подпадали под принятое данным ученым определение барокко, либо игнорировались—у В.В. Згуры, признававшего русское барокко, либо гипертрофировались — у Н.И. Брунова, отрицавшего его. В.В. Згура обнаруживал в русской архитектуре XVII в. даже два этапа развития барокко, рубежом между которыми считал 1670-е гг. Сопоставив церковь Николая на Берсеневке со Смоленским собором Новодевичьего монастыря, он нашел в первом памятнике «живописность, единство стены при скульптурном ее понимании и разработке, массивность, интенсивность замкнутого движения, которые являются, как известно, основными принципами архитектуры барокко... и указывают на то, что в данном случае мы имеем дело с продуктом именно некоего барочного способа мышления»⁹. Далее для иллюстрации своего тезиса автор привлек многочисленные примеры из области русской архитектуры XVII в., трактуемые им в том же чисто формальном плане. Характерно, что русские постройки XVII в. сравнивались не с памятниками западноевропейского барокко, а исключительно с предшествующим древнерусским зодчеством. Когда же В.В. Згура апеллировал к барокко Западной Европы, он ограничивался общими

высказываниями типа: «некоторое барочное выражение», «памятник в общем барочной архитектуры», «тенденция к мироощущению, отчасти близкому барокко». Неконкретны и его наблюдения над европеизирующими деталями архитектуры XVII в.: нередко тот или иной декоративный мотив (в том числе розетка, встречающаяся еще в готике, и раковина, типичная для ренессанса) относится к стилю барокко, поскольку «такая форма, по моему утверждению (разрядка наша.— *И. Б.-Д.*), является барочной»¹⁰. По существу, статья В.В. Згуры доказала не столько барочность русской архитектуры XVII в., сколько ее несомненное отличие от предшествующего средневекового русского зодчества.

Если В.В. Згура сосредоточил внимание на новых чертах русской архитектуры XVII в., то Н.И. Врунов, наоборот, подчеркнул ее традиционность, связь с предыдущим этапом. В отличие от первого автора он на примере церкви Покрова в Филях выделил другие особенности, характерные для зодчества этого времени — связь здания с природой, преобладание пространства над массой, «каркасность» декора, тектонику и структурность, и пришел к противоположному выводу: русская архитектура XVII в. не имеет ничего общего с барокко, в ней «полным победителем осталось средневековое мировоззрение»¹¹.

А.И. Некрасов как бы сочетал обе точки зрения, выделяя и противопоставляя «нарышкинский» стиль (церкви в Петровском-Разумовском, Филях, Троицком-Лыкове) как традиционный средневековый и «тессиновский» (церкви в Дубровицах, Перове, Высокопетровском монастыре, Уборах) как барочный, обязанный своим возникновением шведскому архитектору Н. Тессину¹². В настоящее время убедительно доказано, что приписывание Н. Тессину церкви Знамения в Дубровицах, как и других упоминаемых у А.И. Некрасова памятников, не имеет достаточных оснований¹³; церковь Петра Митрополита Высокопетровского монастыря недавними исследованиями выводится из круга памятников XVII в.¹⁴, а версия о западном происхождении строителя церкви в Уборах Я.Г. Бухвостова, кратко изложенная в статье в подтверждение «барочности» его архитектуры, основана на недоразумении (тем более что Я.Г. Бухвостов вряд ли может считаться автором церкви в Уборах)¹⁵. Неверны и датировки многих ключевых памятников, что привело к значительным искажениям картины развития русского зодчества XVII в. Таким образом, можно считать, что концепция А.И. Некрасова, основанная на недостаточно изученном материале, не выдержала проверку временем и сейчас представляет чисто историографический интерес.

Авторы статей, посвященных живописи XVII в., — М.В. Алпатов, Г.В. Жидков, А.Н. Греч¹⁶ — единодушно определили ее стиль как «родственный западному барокко». Отчасти это объяснялось неконкретностью их представлений о барокко, ярко выраженной в формулировке А.Н. Греча; «Барокко — стиль, народившийся в Италии в XVI столетии, как противовес (реакция) против строгой закономерности искусства высокого Возрождения. Он производит впечатление, главным образом, борьбы противоположных и разнородных, выраженных в художественном произведении сил»¹⁷. «Борьбу противоположных и разно-

родных сил» можно обнаружить в любом объекте; декларированная же в процитированном отрывке мысль о связи барокко с Возрождением осталась нереализованной. Кроме того, барокко понималось и как стиль, и как фаза в развитии стиля, что легко позволяло подвести под эту категорию и фрески церкви Успения на Волотовом поле, и скульптуру Пергама, и русское искусство XVII в. Следует отметить и крайнюю ограниченность материала, на котором строились глобальные концепции стиля: авторы привлекали считанное количество памятников и присущие им черты распространяли на всю русскую живопись XVII в.¹⁸. Вдобавок фактический материал нередко интерпретировался достаточно поверхностно. Таким образом, например, сложилось бытующее до сих пор мнение о барочности Библии Пискатора, которой пользовались в качестве образца русские иконописцы (а следовательно, и о барочности ее русских воспроизведений). Однако сколько-нибудь внимательное ознакомление с гравюрами этой Библии показывает, что, хотя она вышла в свет в середине XVII в., в эпоху господства барокко, составляющие ее листы были исполнены еще в XVI столетии представителями романизма и маньеризма¹⁹.

К рассмотренным работам близка статья Б.Р. Виппера 1944—1945 гг. «Русская архитектура XVII века и ее историческое место»²⁰, где стиль русского искусства на основании ряда формально-стилистических параллелей определялся, однако, не как барокко, а как маньеризм. В кратком социологическом вступлении Б.Р. Виппер отмечал наличие крестьянского движения и религиозных противоречий как на Западе в XVI в., так и в России в XVII в., а затем смело сопоставлял Понтормо с учениками Симона Ушакова, росписи палаццо дель Те с ярославскими фресками, лестницы Микеланджело и Палладио — с лестницами нарышкинских церквей. Однако даже если допустить, что крестьянское движение и религиозная борьба на Западе в XVI в. точно соответствовали подобным явлениям в России в XVII в., то следовало бы еще доказать, что именно они послужили необходимой и достаточной причиной возникновения маньеризма, и только маньеризма, а не какого-либо иного стиля или течения. Методологическим недостатком статьи является и отсутствие определения маньеризма как стиля, его специфических содержательных и формальных свойств. По ходу изложения ему приписываются такие особенности, как: 1) «пассивное мировосприятие, подавление личности, обесценение разума и воли во имя чувства и веры»; 2) «попытка найти переход от иконы к картине»; 3) «стремление превратить живопись в узорный ковер»; 4) «репертуар маньеризма: картуш, лоза, ступенчатый фронтон с фиалами или обелисками, витые или узорные колонки»²¹. Нетрудно заметить, что первое характерно не столько для маньеризма, сколько для средневековья, второе — для ренессанса, третье свойственно, например, интернациональной готике, а четвертое — излюбленный декоративный набор барокко. Снижает ценность работы и недостаточное знакомство автора с русским искусством XVII в. и его отдельными памятниками²⁰.

Не подлежит сомнению, что некоторые формы и детали в этот период действительно заимствовались из арсенала маньеризма, но они не имеют ни количественного, ни качественного преобладания над дру-

мание пространства и становление прямой перспективы, новый тип героев—все это, ранее с большим трудом укладываемое в концепцию «русского барокко», впервые нашло себе логичное объяснение²⁶. Авторы отнюдь не преувеличивали степень зрелости новых элементов в художественной культуре XVII столетия. Однако, отмечая ее традиционные, средневековые стороны, они все же сочли возможным сделать достаточно определенный вывод: «Русское искусство в своей основной струе созвучно в известной мере искусству раннего западного ренессанса»²⁷. С нашей точки зрения, эта формула точно отражает существо дела. Действительно, русское искусство XVII в. ни в коем случае не тождественно, а лишь созвучно раннему ренессансу: оно соответствует ренессансу не стилистически, а типологически, не по форме, а по существу. Кроме того, новыми тенденциями затронуто не все искусство этого периода, а только его основная струя; на периферии же кое-где сохраняется еще не тронутая средневековая основа.

В архитектуроведении приблизительно в то же время выступил Е.В. Михайловский, связавший изменения, происходившие в области культуры, с изменением экономического базиса русского общества. В итоге он предложил для русского искусства второй половины XVII в. обобщенный термин — «стиль первого периода нового времени»²⁸. Недостатком этого определения является его недialeктичность: XVII век — не только первый период нового времени, но и последний период старого, о чем нельзя забывать как при выявлении существа стиля, так и при анализе его конкретных памятников,

В литературоведении аналогичная концепция была фундаментально обоснована Д. С. Лихачевым, принципиально исходившим из следующего тезиса: «Признаки любого стиля не существуют сами по себе и не определяют собой целиком тот или иной стиль. Важны функции стиля и его историческая роль. Отдельные признаки стиля барокко сами по себе характерны и для других стилей». Далее он справедливо отметил, что в некоторых чисто средневековых произведениях, если бы датировать их XVII в., сторонники стиля барокко нашли бы еще больше барочных черт, чем в памятниках XVII столетия. По его мнению, «в России XVII в. не было и не могло быть спонтанно возникшего барокко, ибо не было подготовительной стадии — ренессанса. Скорее должен был спонтанно возникнуть ренессанс. Он и возник, ибо пришедшее к нам при посредстве польско-украинско-белорусского влияния барокко приняло на себя функции ренессанса, сильно изменившись и приобретя отечественные формы и отечественное содержание. Роль барочных элементов, мотивов и произведений была в России по существу не барочной, и в этом главным образом выразилось своеобразие русского барокко XVII в.»²⁹.

Подавляющее большинство литературоведов, занимающихся сейчас русской литературой XVII в., разделяют точку зрения Д.С. Лихачева. Однако все они пользуются термином «русское барокко», отмечая при этом его своеобразие и нетождественность с барокко западноевропейским. Отчасти это оправдано спецификой материала: в литературе в силу ряда причин барочная окраска была выражена сильнее, чем в изобразительном искусстве и архитектуре. По отношению к послед-

мание пространства и становление прямой перспективы, новый тип героев—все это, ранее с большим трудом укладываемое в концепцию «русского барокко», впервые нашло себе логичное объяснение²⁶. Авторы отнюдь не преувеличивали степень зрелости новых элементов в художественной культуре XVII столетия. Однако, отмечая ее традиционные, средневековые стороны, они все же сочли возможным сделать достаточно определенный вывод: «Русское искусство в своей основной струе созвучно в известной мере искусству раннего западного ренессанса»²⁷. С нашей точки зрения, эта формула точно отражает существо дела. Действительно, русское искусство XVII в. ни в коем случае не тождественно, а лишь созвучно раннему ренессансу: оно соответствует ренессансу не стилистически, а типологически, не по форме, а по существу. Кроме того, новыми тенденциями затронуто не все искусство этого периода, а только его основная струя; на периферии же кое-где сохраняется еще не тронутая средневековая основа.

В архитектуроведении приблизительно в то же время выступил Е.В. Михайловский, связавший изменения, происходившие в области культуры, с изменением экономического базиса русского общества. В итоге он предложил для русского искусства второй половины XVII в. обобщенный термин — «стиль первого периода нового времени»²⁸. Недостатком этого определения является его недиалектичность: XVII век — не только первый период нового времени, но и последний период старого, о чем нельзя забывать как при выявлении существа стиля, так и при анализе его конкретных памятников,

В литературоведении аналогичная концепция была фундаментально обоснована Д. С. Лихачевым, принципиально исходившим из следующего тезиса: «Признаки любого стиля не существуют сами по себе и не определяют собой целиком тот или иной стиль. Важны функции стиля и его историческая роль. Отдельные признаки стиля барокко сами по себе характерны и для других стилей». Далее он справедливо отметил, что в некоторых чисто средневековых произведениях, если бы датировать их XVII в., сторонники стиля барокко нашли бы еще больше барочных черт, чем в памятниках XVII столетия. По его мнению, «в России XVII в. не было и не могло быть спонтанно возникшего барокко, ибо не было подготовительной стадии — ренессанса. Скорее должен был спонтанно возникнуть ренессанс. Он и возник, ибо пришедшее к нам при посредстве польско-украинско-белорусского влияния барокко приняло на себя функции ренессанса, сильно изменившись и приобретя отечественные формы и отечественное содержание. Роль барочных элементов, мотивов и произведений была в России по существу не барочной, и в этом главным образом выразилось своеобразие русского барокко XVII в.»²⁹.

Подавляющее большинство литературоведов, занимающихся сейчас русской литературой XVII в., разделяют точку зрения Д.С. Лихачева. Однако все они пользуются термином «русское барокко», отмечая при этом его своеобразие и нетождественность с барокко западноевропейским. Отчасти это оправдано спецификой материала: в литературе в силу ряда причин барочная окраска была выражена сильнее, чем в изобразительном искусстве и архитектуре. По отношению к послед-

ним применение этого термина значительно более спорно. Стиль барокко — это вполне определенная и устоявшаяся научная категория; поэтому, несмотря на оговорки о своеобразии и «небарочности» русского барокко, исследователи невольно начинают ориентироваться на выявление барочных черт в русском искусстве XVII в., что препятствует созданию целостной картины его развития. Однако, невзирая на неудачность такого наименования, дать название стилю по существу («стиль перехода от средневековья к новому времени, стадияльно соответствующий ренессансу») не представляется возможным, так как из-за сложности и описательности подобные определения неупотребимы в качестве названия стиля. Наверное, здесь следовало бы выбрать чисто условный краткий термин, предварительно оговорив его содержание; желательно также, чтобы он уже употреблялся применительно к искусству XVII в. ранее, то есть имел свою традицию, и чтобы он хотя бы отчасти был связан с обозначаемым предметом.

Нам кажется, что таким термином можно было бы выбрать выработанное на материале архитектуры понятие «нарышкинский стиль». Его употребление в архитектуроведении было мотивировано М.В. Красовским, который писал: «...стиль этот довольно часто именуется „нарышкинским“; последнее название наиболее меткое... так как оно, по крайней мере, подчеркивает тот факт, что большинство церквей этого стиля построено Нарышкиными»³⁰. Выражением «нарышкинский стиль» широко пользовались А.И. Некрасов, хотя и не в качестве синонима «московского барокко», М.В. Алпатов и О.И. Сопоцинский³¹. Этот же термин избрал и Б.Р. Виппер, оговорившись, что «под нарышкинским стилем мы разумеем в данном случае (за отсутствием другого, более подходящего термина) не только определенную группу зданий, выстроенных Нарышкиными, но весь широкий комплекс русской (и особенно московской) архитектуры конца XVII, начала XVIII в.»³². Действительно, многие выдающиеся постройки того времени, как и произведения живописи и декоративно-прикладного искусства, были созданы по заказу семьи Нарышкиных, и если в литературе утвердилось название «строгановская школа» иконописи, которая была связана в первую очередь не со Строгановыми, а с царским двором, то с тем большим основанием можно говорить о «нарышкинском стиле» в искусстве второй половины XVII в.

Таким образом, по нашему мнению, стиль русского искусства второй половины XVII в. является переходным от средневековья к новому времени. Новые элементы в нем накладывались на старую средневековую основу, которая постепенно трансформировалась, все больше отходя от старых канонов и приближаясь к новому европейскому искусству. Отдельные элементы этого стиля охотно заимствовались из арсенала западноевропейской художественной культуры. Изучение эстетических предпочтений русских людей того времени на основании дневников заграничных путешествий и статейных списков³³ показывает, что положительную оценку у современников получали произведения нового (не средневекового) искусства без какой бы то ни было дифференциации по стилям. И ренессанс, и маньеризм, и барокко воспринимались не стилистически, а типологически — как антитеза культуре средневе-

ковья. Поэтому стиль русского искусства второй половины XVII в., стадийно соответствующий раннему ренессансу, со стороны формы не поддается определению в категориях, сложившихся на западноевропейском материале. Наиболее целесообразным термином для его обозначения представляется имеющий длительную традицию употребления в научной литературе термин «нарышкинский стиль».

¹ Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. Сост. А. Мартынов. Текст И. Снегирева. Од., 1847. Тетр. 3. С. 24.

² См.: Даль Л.В. Историческое исследование памятников русского зодчества // Зодчий. 1875. № 11 — 12. С. 132—134; Павлинов А.М. История русской архитектуры. М., 1894. С. 207—208.

³ Султанов Н.В. Рецензия на сочинения академика А.М. Павлинова «История русской архитектуры», «Древности Ростовские и Ярославские», «Древние храмы Витебска и Полоцка» и «Деревянные церкви г. Витебска». Спб., 1897. С. 38, 39.

⁴ Филимонов Г.Д. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи // Сборник за 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. М., 1873. С. 84.

⁵ Сычев Н.П. Новое произведение Симона Ушакова в Государственном Русском музее // Материалы по русскому искусству / Художеств, отд. ГРМ. Л., 1928. Т. 1. С. 55.

⁶ Грабарь И.Э. История русского искусства. М., 1915. Т. 6. С. 444.

⁷ Горностаев Ф.Ф. Очерк древнего зодчества Москвы // Путеводитель по Москве. М., 1913. С. 165.

⁸ Шмит Ф.И. «Барокко» как историческая категория // Русское искусство XVII века. Л., 1929. С. 24.

⁹ Згура В.В. Проблема возникновения барокко в России // Барокко в России. М., 1926. С. 17.

¹⁰ Там же. С. 37.

¹¹ Брунов Н.И. К вопросу о так называемом русском барокко // Там же. С. 55.

¹² См.: Некрасов А.И. О начале барокко в русской архитектуре XVIII в. // Там же. С. 56—78.

¹³ См.: Ильин М.А. К истории русского каменного зодчества конца XVII в. // Научные доклады высшей школы. Исторические науки. 1958 № 2. С. 5; Вздорнов Г.И. Заметки о памятниках русской архитектуры конца XVII — начала XVIII в. // Русское искусство XVIII века. М., 1973. С. 20—25; Гатова Т.А. Из истории декоративной скульптуры Москвы начала XVIII в. // Там же. С. 31—41.

¹⁴ По данным Б.П. Дедушенко, собор Высокопетровского монастыря был выстроен Алевизом Новым в начале XVI в.

¹⁵ А.И. Некрасов писал: «Почему Бухвостова звали Янкой, а не Иваном? Иностранщиной отдает и его фамилия» (с. 62). Однако полное имя Бухвостова — не Иван, а Яков (уменьшит. Янка; современная форма уменьшительного имени от Яков — Яшка — в XVII в. распространения не имела). Фамилия «Бухвостов» происходит от диалектного «бухвостить» — врать, хвастаться. О роли Я.Г. Бухвостова в строительстве церкви в Уборах см.: Бусева-Давыдова И.Л. О роли заказчика в организации строительного процесса на Руси в XVII веке // Архитектурное наследство. 1988. Сб. 36.

¹⁶ См.: Алпатов М.В. Проблема барокко в русской иконописи // Барокко в России. С. 81—92; Жидков Г.В. К постановке проблемы о русском барокко // Там же. С. 93—117; Греч А.Н. Барокко в русской живописи XVIII века // Там же. С. 118—133.

¹⁷ Греч А.Н. Дубровицы // Подмосковные музеи. М.; Л., 1925. Вып. 4. С. 118—119.

¹⁸ Так, по словам М.В. Алпатова, для русской живописи XVII в. был характерен темно-зеленый или оливковый фон, который создавал «подобие gallerie ton мастеров барокко» (с. 87). В действительности подавляющее большинство икон этого времени писалось на бледном зеленовато-голубом фоне, изображавшем небо.

¹⁹ На это указывали многие исследователи (см.: Сачавец-Федорович Е.П. Ярославские стенописи и библия Пискагора // Русское искусство XVII века. С. 90—95; Свенціцька В.І. Иван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVIII ст. Київ, 1966. С. 47; Виппер Б.Р. Русская архитектура XVII в.и ее историческое место//Виппер Б.Р. Архитектура русского барокко. М., 1978.С. 16—18.

²⁰ Статья была опубликована в 1978 г. (см. примеч. 19).

²¹ Виппер Б.Р. Русская архитектура XVII в. и ее историческое место. С. 14—15, 22.

²² Так, одним из основных доказательств маньеристичности русской архитектуры этого периода служит анализ различных решений наружных лестниц — параллельных стене в средневековье, перпендикулярных к ней в ренессансе и ломающихся под углом в маньеризме. Стиль русской архитектуры XVII в. сближается с маньеризмом на том основании, что «лестницы церкви в Филях встречают посетителя не открытым маршем, а замкнутым барьером площадки» (с. 25). Однако первоначально лестницы церкви Покрова в Филях имели как раз открытый марш, перпендикулярный стене («ренессансный», по классификации Б.Р. Виппера); они были перестроены на два схода после разорения церкви французами в 1812 г. (см.: Гурьев В.П. Историко-статистическое описание Московского уезда Покровской, села Покровского на Филях, церкви. М., 1893. С. 12). Церковь Покрова в Рубцове имеет не глухой барабан на сомкнутом своде, как утверждает автор, а световой на крещатом; она связана с годуновским зодчеством и нетипична для архитектуры XVII в. На трапезной Троице-Сергиевой лавры нет ступенчатого фронтона с картушным обрамлением, и вообще это очень редкий, а отнюдь не «широко распространенный в русском зодчестве конца XVII в.» мотив. Живописью по тафтам занимались не «последователи С. Ушакова», а иностранные живописцы и их ученики.

²³ Исключением является, пожалуй, только диссертация В.В. Кудрявцева (см.: Кудрявцев В.В. Историко-архитектурное наследие XIX — начала XX века и вопросы его современного использования (на примере г. Саратова). Автореф. дис. ...канд. архитектуры. М., 1984), где положения Б.Р. Виппера восприняты совершенно некритически.

²⁴ В качестве примера можно привести статью: Былинин В.К, Грихин В.А. Симеон Полоцкий и Симон Ушаков (к проблеме эстетики русского барокко) //Барокко в славянских культурах. М., 1982. Из нее читатель не без удивления узнает, что «творения Симона Ушакова преследовались даже патриархом Никоном, который запрещал украшать ими церкви, выкалывал иконам глаза и сжигал их» (с. 206). Авторы, очевидно, имеют в виду сообщение Павла Алеппского о гонении Никона па католические иконы, привозимые из-за рубежа (см.: Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVIIвека. М., 1898. Вып. 3. С. 135—138). В «школе» Ушакова, по их мнению, работали Г. Детерсон, Д. Вухтерс и С. Лопуцкий (с. 208), в действительности бывшие самостоятельными мастерами, приглашенными из-за границы. Не соответствует истине и утверждение, что в его «иконографических (sic!) ликах есть черты, сходные с обликом некоторых членов царской фамилии» (с. 211). В описании иконы «Насаждение древа государства Российского», занимающем один абзац, допущено шесть ошибок и неточностей. Авторы имеют весьма приблизительное представление о реалиях русского искусства XVII в. и не владеют профессиональной терминологией, употребляя слово «иконографичный» вместо «иконописный», «художественная перспектива» вместо «прямая перспектива», «светло-теневое оформление» вместо «светотеневая моделировка». В работе встречаются и вопиющие натяжки (сравнение высказываний Ушакова и Баумгартена (с. 202); истолкование стихотворения С. Полоцкого «Икона Богородицы» (с. 200). Неудивительно, что и определения стиля русского искусства XVII в., приводимые в работе, неглубоки, неточны и никак не подкрепляют конечный вывод авторов. Иногда о стиле русского искусства второй половины XVII в. говорится мимоходом, в связи с проблемой славянского барокко для иллюстрации сходства некоторых моментов. В таких случаях ошибки обычны: достаточно указать на абсурдное утверждение, что русские храмы конца XVII в. для «мистификации» молящегося«имеют алтарные апсиды со всех четырех сторон» (см.: Рогов А.И. Проблема славянского барокко//Славянское барокко. М., 1979. С. 8). Храмы с центрическим четырехлепестковым планом, которые подразумеваются в данном случае, имеют одну

алтарную апсиду в восточном выступе; аналогичные выступы-притворы отличаются от нее наличием портала и наружной лестницы.

²⁵ Красовский М.В. Очерк истории московского периода древнерусского церковного зодчества (от основания Москвы до конца первой четверти XVIII века). М., 1911. С. 374—375.

²⁶ Действительно, в живописи всех европейских стран переход от средневековья к новому времени был отмечен сменой перспективных систем (обратной на прямую) и выделением портрета, жанра, пейзажа как самостоятельных областей живописи; в архитектуре возникли симметричные центрические композиции, декоративно-прикладное искусство обратилось к мотивам античного орнамента. Эти типологические особенности наличествовали и в русском искусстве второй половины XVII в.

²⁷ Михайловский Б.В., Пуришев Б.И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.; Л., 1941. С. 144. Сходная мысль была высказана несколько позже в статье: Иоффе И.И. Русский Ренессанс//Ученые записки ЛГУ, сер. филологических наук. Л., 1944. Вып. 9. № 72. Здесь вторая половина XVII в. рассматривалась как начало высокого ренессанса, что представляется более обязывающим и менее справедливым, чем формулировка Б.В. Михайловского и Б.И. Пуришева.

²⁸ См.: Михайловский Е.В. О национальных особенностях московской архитектуры конца XVII века. Автореф. дис.... канд. архитектуры. М., 1949.

²⁹ Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973. С. 210—211.

³⁰ Красовский М.В. Очерк истории московского периода древнерусского церковного зодчества (от основания Москвы до конца первой четверти XVIII века). С. 421.

³¹ См.: Алпатов М.В. Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII века//Всеобщая история искусств. М., 1955. Т. 3; Сопочинский О. Русское искусство XVII века//Там же. М., 1960. Т. 2, кн. 1,

³² Виппер Б.Р. Архитектура русского барокко. С. 22.

³³ Анализ дневников и статейных списков был проделан автором настоящей статьи в работе «Основные проблемы генезиса нарышкинского стиля» (рукопись, депонированная в ИНИОН АН СССР от 19.VI 1978 г. за № 2222).



**ПАМЯТИ М. Н. КОСТИКОВА
(1913-1990)**

Ушел из жизни старейший сотрудник отдела научной реставрации и консервации Музеев Кремля Максим Николаевич Костиков.

Потомственный мастер-оружейник, туляк, Максим Николаевич более тридцати лет отдал любимому делу — реставрации уникального оружия, часов и других произведений прикладного искусства. Через его искусные руки прошли тысячи уникальных памятников — каждому из них он дал новую жизнь. Максим Николаевич был нарасхват, всем нужен и всем помогал безотказно, работая неумоимо, несмотря на преклонные годы. Несколько поколений реставраторов-оружейников будут помнить его как умелого наставника, требовательного к себе и товарищам, большого труженика.

Сотрудники Музеев Кремля



ПАМЯТИ В. С. МАШИНОЙ
(1933-1989)

28 ноября 1989 года ушла из жизни Валентина Семеновна Машнина, скромный, хороший человек, проработавший в Государственных музеях Московского Кремля почти двадцать шесть лет (с августа 1962 г. по февраль 1988 г.).

Валентина Семеновна окончила Московское художественно-промышленное училище им. М.И. Калинина и Московский государственный университет. До поступления в Музеи Кремля работала художником по коврам. Начав свою деятельность в Музеях с должности экскурсовода, она вскоре становится хранителем Архангельского собора, связав с ним всю последующую жизнь.

Валентина Семеновна — автор ряда публикаций по Архангельскому собору, в том числе альбома, посвященного храмовой иконе «Архангел Михаил в деяниях». Последние годы Валентина Семеновна участвовала в работе по составлению каталога икон Архангельского собора.

Тактичная, добрая, Валентина Семеновна Машнина пользовалась любовью и уважением коллег. Светлая память о ней навсегда останется с нами.

Сотрудники Музеев Кремля

ПРОБЛЕМЫ РУССКОЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Редактор И. Ю. Лебедева Художественный редактор
Л. А. Иванова. Технический редактор Н. М. Маслова.
Корректор Т. И. Иванова

Сдано в набор 18.09.89. Подписано в печать 07.09.90. Формат издания 70X90/16. Бумага мелованная. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 8.775. Усл. кр.-отт. 9,64. У ч.-изд. л. 9.607. Изд. № 1493. Тираж 1000. Заказ 63. Цена 2 р. «Заказное». Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Отпечатано с набора 13-й типографии в типографии Министерства культуры СССР, 103009, Москва, Столешников пер., 2. Зак. 967.