

ДРЕВНЕ- РУССКОЕ ИСКУССТВО

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР



ДРЕВНЕ- РУССКОЕ ИСКУССТВО

Художественная культура
домонгольской Руси

Βιβλιοθήκη
«Χριστιανική τέχνη»

 № 0174

ИЗДАТЕЛЬСТВО • НАУКА •

МОСКВА

1972

Редколлегия:

**В. Н. ЛАЗАРЕВ, Г. К. ВАГНЕР, М. А. ИЛЬИН,
О. И. ПОДОБЕДОВА**

ИЗУЧЕНИЕ русского искусства домонгольской поры, начатое столь блистательно в период замечательных открытий во время реставрационных работ 1918 — начала 20-х годов, не было продолжено с той же широтой в последующее время. На протяжении 30-х—40-х годов только в монографиях, посвященных отдельным художественным центрам, или статьях об отдельных памятниках приводились некоторые соображения по поводу общих закономерностей развития русского средневекового искусства начального периода.

Первая в советском искусствознании попытка обобщить накопившиеся сведения об отдельных памятниках станковой и монументальной живописи, рукописной книги, прикладного искусства и архитектуры XI—XIII веков, связав их с исторической действительностью Киевской Руси, Владимиро-Суздальского княжества, Великого Новгорода и Пскова, была сделана лишь в «Истории русского искусства», т. I и т. II, изданных Институтом истории искусств в 1953—1954 годах. Именно тогда был поставлен, также едва ли не впервые, вопрос о своеобразии художественной культуры западнорусских княжеств. Устанавливались общие закономерности развития разных видов искусства и литературы, выяснялись отдаленные античные или, чаще, эллинистические истоки раннего древнерусского искусства. Тем не менее оно рассматривалось почти изолированно. Вопрос общих закономерностей развития стиля искусства Византии, южнославянского мира и древней Руси почти не затрагивался.

После выхода в свет названных томов «Истории русского искусства» внимание к домонгольскому периоду развития русского искусства вновь, казалось бы, ослабело. Время от времени появлялись отдельные публикации раскрытых реставраторами или выявленных поисковыми экспедициями памятников.

Не прервалось лишь углубленное исследование монументальной живописи, которое ведет В. Н. Лазарев, выпустивший в свет капитальные труды, посвященные Софии Киевской, мозаикам Михайловского монастыря, фрескам Старой Ладogi и др. Однако и тут за пределами названных работ осталось множество памятников ранней монументальной живописи, не получивших до сих пор освещения (в частности, до сих пор не опубликованы полностью вновь открытые фрески Смоленска).

Еще меньше сделано в области изучения станковой живописи и рукописной книги. Совсем недавно в научный обиход искусствоведения начал проникать материал сфрагистики, несущий в себе неоценимые данные как для изучения иконографии, так и для атрибуции и датировок.

Столь малая изученность материала искусства домонгольской поры не позволяет предложить в настоящем томе трудов Сектора истории древнерусского искусства Института истории искусств какой-либо стройной исторической концепции. Почти невозможно достигнуть хотя бы некоторого тематического единства, столь разнороден предлагаемый к опубликованию материал. Здесь и первичные публикации новых реставрационных открытий, здесь и попытки более углубленного истолкования поэтической и философской образности искусства Руси XI — XIII веков, здесь и некоторые исследования, позволяющие установить общность стилистического развития искусства древней Руси в ее византийских и общеславянских связях.

Материал русского средневекового искусства XI — XIII веков дает возможность исследовать общие закономерности становления стиля на Балканах и в древней Руси во внутренних взаимосвязях и связях с искусством Византии. Вместе с тем дальнейшее изучение искусства этой поры позволяет выявить своеобразие эстетических и этических идеалов древней Руси в период их становления, будь то станковая и монументальная живопись, миниатюра, прикладное искусство или архитектура.

Именно поэтому представляется целесообразным открыть настоящий сборник проблемными статьями об искусстве Киевской Руси, а затем расположить по художественным центрам (Владимиро-Суздальская земля, древний Новгород, Галицко-Волинское княжество) в прямой хронологии и по видам искусства работы, носящие как исследовательский, так и публикационный характер.

В сборнике далеко не исчерпан материал искусства домонгольской поры. Он ждет еще дальнейших публикаций и обобщений, которые явятся содержанием еще нескольких сборников трудов Сектора истории древнерусского искусства и его многочисленного научного актива.

ОТРАЖЕНИЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ

(НА ПРИМЕРЕ ИКОНЫ «ГЕОРГИЙ-ВОИН» XI—XII ВЕКОВ)

Н. А. ДЕМИНА

ПОЭТИЧЕСКАЯ образность эллинистического и византийского искусства усваивалась и переосмыслилась Русью на основе древнеславянской народной культуры. Именно это в основном определило художественное своеобразие русского искусства и литературы в пределах византийско-христианского церковного канона, воспринятого Русью.

Многое сделано для изучения русской народной поэтической образности в фольклоре. В древнерусской литературе она изучена главным образом в памятниках светского и героико-исторического содержания. Связям же древнерусской живописи с литературой и народной поэтической образностью уделялось очень мало внимания, а потому перед нами лежит неизученный и неосознанный огромный пласт русской культуры глубочайшей значимости и своеобразия. В нем в зрительных образах отражен эмоциональный мир наших предков. Трудность его изучения заключается в том, что древнерусская живопись посвящена исключительно религиозным сюжетам, подчиненным строгим иконографическим канонам. Выбор определенных иконографических типов и отклонения от общепринятых в какой-то мере могут помочь выявлению вкусов иконописцев и заказчиков, но не могут объяснить специфики самого художественного образа. Для его осознания имеет первостепенное значение метод исследования.

Остановимся только на одном памятнике, в котором, однако, русская традиционная поэтическая образность отразилась с наибольшей полнотой и яркостью. Сама идея, заложенная в нем, являлась ведущей для всего искусства домонгольского периода. Она оставила глубокий след в русской культуре последующего времени, наложив свою печать на образ человека в древнерусском искусстве. Идеалы мужественного героизма проходят через всю культуру древней Руси, влияют на систему религиозного аскетического воспитания. Свое воплощение они находят в искусстве, согласно изменяющимся стилям и определяют интерпретацию традиционных христианских образов, придавая им черты воинского стоицизма.

Настоящая статья является только частью работы, посвященной древнейшей иконе из Успенского собора Московского Кремля (в данной работе я обращалась к трудам Ф. И. Буслаева, А. С. Орлова, В. П. Адриановой-Перетц, Д. С. Лихачева, М. Н. Тихомирова, Б. А. Рыбакова, Н. Н. Воронина, А. В. Арциховского, А. Н. Робинсона, В. Я. Проппа и мн. др.). В ней ставится задача раскрыть поэтическую образность произведения.



«Богоматерь Одигитрия». Икона из Успенского собора Московского Кремля. XI — начало XII века.

На иконе «Богоматерь Одигитрия» из Успенского собора Московского Кремля были сделаны И. А. Барановым реставрационные пробы, показавшие, что под поздними записями имеется живопись XIV века высокого качества, а под ней лежит более ранняя неизвестно пока какой сохранности (стр. 8). На обороте этой иконы, под поздними записями XVIII — XIX веков в 1934 году В. О. Кириков с отменным мастерством и художественным тактом раскрыл уникальное поясное изображение Георгия (стр. 9), с которым у Богоматери в характере композиции и в общем широком очерке фигуры наблюдается много общего, что заставляет думать об одновременности их живописи. Размер иконы необычайно велик: 174 см × 122 см.

Первым изображение Георгия опубликовал Н. В. Гордеев, отнеся его к XIII веку¹. Затем ему уделил внимание, указав на связь изображения с литературными



Георгий-воин. Оборот иконы «Богоматерь Одигитрия», Икона из Успенского собора
Московского Кремля. XI — начало XII века.

памятниками, В. Н. Лазарев в статье «Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве»². На основе иконографического анализа он относит икону ко второй половине XII века, предположительно связывая ее с сыном Андрея Боголюбского — Юрием Андреевичем, княжившим в Новгороде с 1174 года по 1176 год, после этого он вскоре покинул Русь, сделавшись мужем грузинской царицы Тамары³.

В. Н. Лазарев считает, что икона, возможно, изображает патрона молодого князя и хранителя его оружия и что она была вложена им в Георгиевский собор Юрьева монастыря. Затем во времена Грозного перевезена в Москву вместе с другими иконами из Новгорода. Упоминаний, однако, об этой очень значительной двухсторонней иконе Богоматери и Георгия в исторических источниках пока не обнаружено.

Стилистический анализ дает возможность говорить о большой близости изображения Георгия к мозаикам и фрескам Софии Киевской и предположительно датировать икону XI — началом XII века, относя ее к киевскому кругу памятников, идейно близких Владимиру Мономаху и его окружению, созвучных его «Поучению» и последней редакции «Повести временных лет», с ним связанной.

Стилистическая близость «Георгия» к мозаикам и фрескам Софии Киевской, выполненным не позднее 1050 года⁴, обнаруживается при сопоставлении его с изображением «Юрлатого архангела», «Архангела Гавриила» и «Неизвестного мученика с серьгой» (стр. 16, 18, 19, 21). Общее у «Георгия» с этими произведениями: внушительная монументальность, массивность ликов и фигур, вещественность и малоподвижность образов, укрупненность голов и всех черт лица, в особенности выпуклых глаз. Близость ощущается в построении ликов и композиции в целом, в лепке объемных форм. В Софии есть мощное поясное фресковое изображение Георгия в мученических одеждах в конхе посвященного ему придела⁵, где погребен Ярослав Мудрый, носивший христианское имя Георгий. В данной статье, чтобы не отвлекаться от главной темы, на вопросах атрибуции мы останавливаться не будем. Добавим лишь, что, возможно, икона «Богоматери» с «Георгием» на обороте была перенесена из Киева во Владимир в княжение Юрия Долгорукого, почитавшего своего покровителя Георгия, а оттуда в Москву в связи с построением Успенского собора митрополитом Петром как родовая икона Мономаховичей.

Определим вначале общее впечатление от иконы, посмотрим, как образ Георгия воздействует на зрителя и в чем его очарование, а затем перейдем к анализу стиля и содержания произведения в свете поэтической образности древней Руси.

Георгий-воин весь создан для восхищения. Он «дивлению подобен», т. е. он достоин удивления, по выражению летописи, описывающей любимых князей. Кажется, что никакие суровые испытания жизни еще не коснулись этого чудного героя. С достоинством, торжественно и спокойно выступает он в сиянии золота, находясь в непосредственной близости к зрителю.

Поражает его огромный рост, сила, его цветущая юность и красота светлого озаренного румянцем лица, строгие задумчиво изумленные огромные очи, темные разлетающиеся брови. Долгая, многовековая воинская культура чувствуется во всем облике героя: в привычном сознании воинского долга и достоинства, в осанке, в ценности и добротности ратных доспехов и оружия, в изысканной украшенности одежд, в манере держать оружие, особая значительность которого видна в подчеркнуто любовной точности изображения. Георгий предстает как воплощение доблести мужественно стойкого характера. Произведение, созданное воображением

² «Византийский вестник», т. VI, 1953, стр. 186—222.

³ Указ. соч., стр. 191—192.

⁴ В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, стр. 55—57.

⁵ Следы при реставрации обнаружены написанный гризайлью набросок головы «героя», близкий к изображению Георгия на фреске и на иконе (оклейка).



Деталь иконы «Георгий-воин» из Успенского собора Московского Кремля.



Деталь иконы «Георгий-воин» из Успенского собора Московского Кремля.

художника, производит впечатление волнующее и неотразимое — это воплощение идеала защитника, живого, действенного, облюбленного народом.

Художник гиперболизирует Георгия, как эпос — любимых богатырей. Он образ целого воинства, надежда настоящего и будущего. Он опозитивирован в духе традиционных представлений воинской среды, исторически обусловленных, отвечающих народным чаяниям своего времени.

Для того, чтобы понять всю емкость и значимость образа Георгия на иконе из Успенского собора Москвы, мы обратимся к истокам древнеславянской культуры.

Для нее характерно поэтическое отношение к природе и к человеку в его героическом воинском достоинстве. Обе темы взаимосвязаны: горячая любовь к родной земле рождает готовность «лечь костями», «сложить главу» за ее безопасность. Нашим предкам искони из столетия в столетие приходилось бороться с разорительными набегами степных орд, отстаивая свою независимость. «Русь росла на берегу степного океана и крепла в борьбе с его разрушительным прибоем», — так выразился, характеризуя условия сложения киевской культуры, Н. Н. Воронин⁶. Поэтому постоянной заботой на Руси было воспитание в духе народа мужества и стоицизма.

Об этом свидетельствуют уже наиболее ранние полуэпические сказания, мудрость которых отражена и донесена до наших дней в волшебных сказках. В них герои, в далеком прошлом «отроки» — военные слуги первобытного племени, «проходят ряд страшных испытаний: розыск лесных путей, преодоления боли и страха смерти, схватки с чудовищами»⁷.

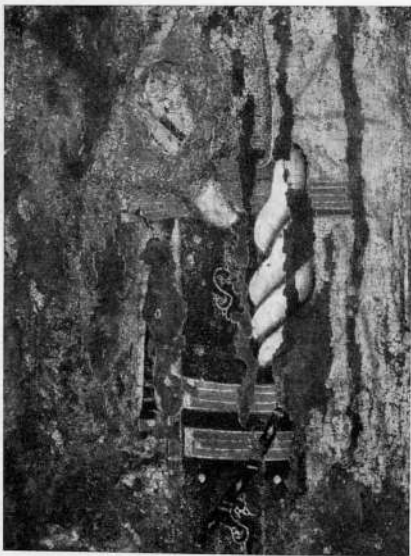
⁶ История культуры древней Руси, М.—Л., 1951, т. II, стр. 512.

⁷ Б. А. Рыбаков. Древняя Русь. Сказания, былины и летописи. М., 1963, стр. 14, со ссылкой на кн. В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.



Деталь иконы «Георгий-воин» из Успенского собора
Московского Кремля.

От VI века в рассказах византийского историка Менаандра Протиктора дошли до нас отзвуки похвалы и оплакиваний мужественных античных вождей, воевавших с аварами⁸. О мужестве и силе русских богатырей поют былины киевского цикла. Отзвуки народных сказаний, дружинных песен и повестей с темами славы князьям и плачей по ним, насыщенных поэзией героической приподнятости и лирики, сохранила Начальная летопись. В ней находим драгоценное описание воинского стоицизма Святослава Игоревича и его дружины. Для нас особенно важны его вдохновляющие речи, обращенные к войску, раскрывающие внутренний мир идеального воина и героя. В битве под Доростолом (в Болгарии) Святославу и его воинам пришлось сражаться с противником (греками), во много раз превосходившим их численностью. Здесь-то он и произносит свою речь, запечатленную летописцем, услышавшим ее, по-видимому, в устном варианте, сохраненном дружинной средой: «Уже намъ нѣкамо ся дѣти, волею и неволею стати противу: да не посрамямъ землѣ Рускѣй, но ляжемъ костью, мертвыи бо срама не имамъ. Аще ли побѣгнемъ, срамъ имамъ. Не имамъ убѣжати, но станемъ крѣпко, азъ же передъ вами поиду: аще моя глава ляжеть, то промыслите собою», и рѣша вои: «Идеже глава твоя, ту и свои главы сложимъ». И ис-



Деталь иконы «Георгий-воин» из Успенского собора
Московского Кремля.

полчишася русь, и бысть съча велика, и одолѣ Святославъ, и бѣкаша грѣци»⁹. Или еще его же речь в битве под Перяславцем: «Уже намъ сде пасти: потягнемъ мужьски, братья и дружино!» ... «и взя градъ кошьемъ...»⁹

Простота, лаконизм убеждения, забота о чести Русской земли, сознание своего воинского долга, ласка в обращении к воинам — все тут неотразимо выразительно и сильно. Здесь звучит тема прославления Святослава.

С принятием христианства и усвоением византийской образованности традиционная тема прославления героя и плача по нем стойко держится в быту и в литературе. Усложняясь и отвечая духу своего времени, она достигает поэтического апогея в «Слове о полку Игореве» и все время нераздельна с темой любви к Русской земле.

Наряду с героическим идеалом бесстрашия и воинской доблести определяется устойчивый идеал красоты внешнего облика героя. Он «велик» или «высок ростом», «плечи велице» или «плечи широки», «румян», «красен» или «красив лицом», «лицем кругломъ», «с великими очима», «крепок телом», «всячески украшен», «цесарски светяся» и, наконец, «как цвет цветной в юности своей».

⁹ «Повесть временных лет». ч. 1. Подготовка текста Д. С. Лихачева. М.—Л., 1950, стр. 50; ч. 2, стр. 317. См. Д. С. Лихачев. Изображение людей в летописи XII—XIII вв.—ТОДРЛ, т. X, 1954, стр. 7—43; его же. Образ человека в литературе древней Руси. М., 1970, стр. 25—62.

В образе Георгия оживает созданная поэтическим воображением народа идальная красота воина в свете его «славы», которая пелась на пирах или при встрече после победы над иноземным врагом. Мы видим образ отграниченным светской воинской феодальной культурой и византийской образованностью. Георгий ни в какой мере не причастен аскетическому идеалу и не утратил своей цветущей красоты, хотя художник в основном строго придерживается общепринятой византийской иконографии. Ему удалось в ее пределах создать самобытный образ героя, наделенного физическими и нравственными качествами, ценными народом. Так, преувеличением его размеров, осязаемостью, монолитной построенностью композиции создается впечатление несокрушимой силы и стойкости.

Некоторая утесненность фигуры в пределах иконы, кажется, не мешает ее свободе. Стоит Георгию немного податься вперед (правым плечом он слегка выдвинулся), раздвинуть руки — и он вступит в реальное пространство, приближаясь к зрителю, ему как бы свойственно пребывать в широком просторе. Зритель волен усилить впечатление, если представит Георгия во весь его огромный рост. В недосказанности есть свобода для воображения, и в этом отражена особенность стиля, свойственная мозаикам и фрескам Софии Киевской. Этим объясняется иллюзия жизни ее персонажей при малой подвижности.

Мощные плечи свидетельствуют о том, что Георгий, по воинской терминологии, «не даст плечи врагу», т. е. устоит перед ним лицом к лицу, умрет, но не отступит. Крепко прижатая и укороченная от локтя до кисти рука, держащая копьё, кажется сильной и крепкой (архаический прием для придания монолитности телу; ср. «Апостол Петр», VI—VII века, *ср.* 20). Меч и копьё в руках Георгия наглядно напоминают о воинских трудах, которыми «отцы и деды стяжали Русскую землю» (завещание Ярослава Мудрого в «Повести временных лет» под 1054 годом). Копьё в руках свидетельствует о храбрости и готовности «первым преломить копьё», т. е. первым начать единоборство или смелым натиском «взять град копьём»¹⁰.

Уверенным привычным жестом Георгий держит, выставляя из-под алого плаща, тяжелый меч, эмблему независимости и военной мощи Руси, но не власти (как думает В. Н. Лазарев в указанной статье), так как в его облике нет и тени властности — он защитник Русской земли, а не властитель.

Придавая большое значение воинским доспехам, художник изображает их с заботливой верностью. На пластинчатой броне художник не забыл изобразить на каждой пластине черными кружочками места скреплений и тонкие привески внизу, рукоять меча отделать каким-то подобием полупрозрачного камня, ножны зеленым сафьяном (?) с золотым тиснением, португую золотыми накладками, — памятуя, что «красота воину оружие», как «кораблю ветрила» (Изборник Святослава, 1076 год), и по традиции эпической поэзии твердо зная, что у богатыря все должно быть самое лучшее, но «не для красоты, а ради крепости». Поэтому на Георгии нет ничего лишнего, слишком роскошного, наоборот, скромная добротность и сдержанная украшенность, — это тоже черта, отражающая стиль и вкусы былинного эпоса киевского цикла более раннего периода¹¹.

Внешний облик Георгия — отражение его нравственных качеств. Большая простота и целостность прямого характера — это те качества мужества, которые не допускают никакой позы, никакой лжи, т. е. несоответствия внешнего и внутреннего. Образ проникнут искренностью восхищения, в данном случае стойкостью мужественного духа и глубоким осознанием переживаний человека на грани жизни

¹⁰ Д. С. Лихачев. Краткий исторический и географический комментарий к «Слову о полку Игореве». Л., 1950, стр. 383.

¹¹ В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Изд. 2. М., 1958, стр. 529.

и смерти, величия тайны самопожертвования («иже херувими тайнообразующе»), открывающего по понятиям христианства врата бессмертия («смерть, где твое жало?»).

Георгий «велик телом» и велик душою, иначе сказать — он великодушен, добр, бескорыстен, как былинный богатырь. Вспоминается летописная характеристика Изяслава Ярославича, положившего главу свою за «братню обиду», «не желая большее волости, ни именья хотя болша», а во имя братолюбия. Он «красен» (т. е. красив) и телом велик, незлобив в нравом, «кривою ненавидя» (т. е. ложь), любя правду. «Не бѣ бо в немъ лести, но простъ мужъ умом, не воздая зла за зло»¹². Это говорится автором, разделяющим народную точку зрения на княжеские достоинства, в назидание «зачинающим междуоусобные рати», столь губительные для Руси. Он объясняет также, откуда рождается у человека решимость на подвиг самопожертвования и бесстрашие перед смертью: «Боязнь нѣсть в любви, но совершенна любви вонъ измещеть боязнь, яко боязнь мученье имать»¹³. В народном эпосе богатырь всегда защитник Русской земли, он идет совершать подвиг «за вдов, за сирот, за бедный люд»¹⁴. Его храбрость должна служить только этим благородным целям. Поэтому в эпосе высоко ценится внутренняя дисциплина богатыря¹⁵.

Эта черта, свойственная эпосу, присуща Георгию и ярко отражена в «Поучении Владимира Мономаха»¹⁶. Художник выявляет ее в сдержанности жестов и в строгой

¹² «Повесть временных лет», под 1078 годом, стр. 134.

¹³ Там же.

¹⁴ В. Я. Пропп. Русский героический эпос, стр. 324.

¹⁵ Там же, стр. 49.

¹⁶ Обращаясь с «Поучением» к своим читателям (воинам и людям, имеющим власть), Владимир Мономах наставляет, как должен работать над собою «благочестноу дѣлатель». Он должен иметь «очима управлене, языку удержане, уму смѣренне, тѣлу порабощенне, гнѣву погубленне, помыслъ чистъ имѣти, попушкати на добрая дѣла...», «спинаемъ» — не мстит, ненавидимъ — любви, гонимъ — терпи, хулимъ — молимъ... Постоянно повторяет он: «не дѣнети, ни указывати, что трема дѣлами добрыми» — «покаяниемъ, слезами и милостынею» — можно «победити» «врата» (дьявола), и добавляет «не забывае 3-х дѣлъ тѣхъ: не бо суть тяжка; ни одиночество, ни чернчество, ни голодъ, яко шни добрини терпѣти». Следовательно, строгую иноческую аскезу он не считает обязательной для тех, к кому обращено его «Поучение». Однако он советует: «Аще и на кони ѣздиче не будеть, ни с кони орудья [дела], аще и шнѣхъ молитвы не умѣете молвити, а Господи помилуй азѣте беспрестаннѣ, втайне [про себя, внутренно]: та бо есть молитва всѣхъ лѣшнѣ [лучше], нежели мыслити безлѣшнѣ [думать о пустом] ѣздичи». Здесь речь идет о так называемой «Иисусовой молитве» аскетов созерцателей, «искусству» которой обучают патристические творения. В «Поучении» прямо упоминается Мономахом Василий Великий. Повторением этой молитвы имелось в виду приучить человека к сосредоточенности и собранности ума и чувств.

«Поучение» Мономаха также полно сознания необходимости самодисциплины: «В дому своемъ не дѣнети, но все видите: не зрите [не полагайтесь] на тиуна, ни на отрока... На войну вышедъ, не дѣнети, не зрите на воеводу; ни питью, ни ѣденью не лагодите [не потворствуйте], ни спянью; и сторожѣ сами паряжиайте, и noch [ночью], отсюду нарядивше окодо вои тоже ляжете, а рано встанете, а орудья не спинайте с себѣ вбѣрзѣ [не торопитесь], не разгладивше лѣнопами [из-за лени] внезапно бо человекъ погубае. Лѣжѣ блудиси и пьянства и блуда, в томъ бо духа погубае и тѣло».

Дисциплины Мономах требует так же и от всего войска: «Куда же ходяще путемъ [походом] по своимъ землямъ, не дайте пакости дѣяти отрокомъ, ни своимъ, ни чужимъ, ни в селѣхъ, ни в житѣхъ [ни жилищамъ, ни посевамъ], да не кляти вас начну. Куда же поидете иде же станете, на по те, на кормити унениа [нищего и странника]...» «Поучение» требует вниманія к людям, гуманности и, что особенно важно в период феодальных усобиц, — верности обетам крестоцелования. «Ни права, ни крива не убивайте, ни повелѣвайте убити его. Аще будеть повиненъ смерти, а душа не погубляе никакоже же хрестыяны... Аще ли вы будете крестъ целовати к брати или к кому, а ли управивъше сердце свое, на нем же можете устояти, тоже цѣлуйте, и цѣловаше бжѣдѣте, да непрестаннѣ погубите душѣ свое» («Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, ч. 1, стр. 153—167).

Воинское самосознание не чуждо основоположнику русского монашества и Печерского монастыря Феодосию Печерскому, который в своем «Поучении о терпении и милостыне», призывая мона-



Архангел. Мозаика в куполе Софии Киевской.
1037—1051 годы.

построенности и соразмерности всего произведения, в ясности выделения главного. В обозрении изображенного художник незаметно руководит зрителем. Центр внимания — это взгляд огромных расширенных глаз, в которых отражена идея всего произведения и ее поэтический пафос: созерцание бесстрашия перед смертью, готовность к самопожертвованию.

Владимир Мономах, как опытный мужественный воин, наставляет: «Смерти бо ся, дѣти, не боячи, ни рати, ни от звѣри, но мужское дѣло творите... Оже бо язѣ от рати, и от звѣри и от воды, от коня спадаѣся [не пострадал], то никто же вас не

хов к инопеческим подвигам, напоминает им о воинском рвенни к боевым подвигам. Он говорит: «Рати бо належачи и трубе воинственней трубыци, никто же может спати: и воину Христову лепо ли есть лениться? Да или то они за тшую славу изгыбающую не помнят ни песни, ни детей, ни имения. Да что мною имения, еже есть хуже всего, но и главы своя ни в что же помнѣть, дабы им не по-срамленным быти. Да яко же суть сами времени: тако и слава их с животом скончавається» («Поучение Феодосия о терпении и милостыне», III. — «Памятники дреннерусской церковно-учительной литературы», вып. 1. СПб., 1894, стр. 39).

может вредиться и убити, понеже не будет от бога поведѣно»¹⁷. В своем письме к Олегу Рязанскому, убиенному в междоусобии его сына, он восклицает: «Дивно ли, оже мужь умерль в полку ти? Лѣтше суть измерли и роди наши»¹⁸. Из этих высказываний видно, насколько постоянна и привычна была эта мысль о смерти в сознании человека княжеско-дружинной среды.

Смелый взлет бровей у Георгия напоминает очерк высокопарящей птицы. Он символизирует открытость мысли: «Ваша храбрая мысль носит ваш ум на дело», — обращается Святослав к князьям в «Слове о полку Игореве», — «князь Игорь мысляю поля меряет»¹⁹, а в «Изборнике Святослава» (1076 год) читаем: «Ум, как птица опешена», т. е. с подрезанными крыльями, «без почитания книжного», что подразумевает полет мысли при чтении.

Самоуглубленный взгляд в пространство и энергичный взмах бровей впервые встречаются в русском искусстве у севастикийских мучеников в Софии Киевской и в дальнейшем делают символом бесстрашия и строгой требовательности к себе, т. е. атрибутом героической личности и героической темы, воплощаемой в живописи. К направлению взгляда Георгия вправо (от зрителя) в пространстве за пределами иконы и в то же время в себя подготавливает взлет и склон копы, от него взгляд переходит на лик. Все построение головы, кажущееся правильным, при разглядывании оказывается несколько смещенным вверх вправо: правое ухо (слева от зрителя) Георгия расположено ниже левого, правая часть лика показана меньше, чем левая, локовок волос справа на один ряд больше, чем слева. Красный плащ занимает большую часть фигуры Георгия (справа от зрителя).

Все это ведет глаз зрителя за взглядом Георгия. К глазам сходятся, как лучи, правильные ряды локовок прически. Какова же соразмерность, заложенная в произведении? Она равна 3 к 4. Художник, разделяя иконную доску на четыре равные части, в верхней половине помещает оплечное изображение Георгия, концентрируя внимание зрителя на его голове, выступающей на свободном золотом фоне. В центре верхней половины помещен лик Георгия, причем линия носа приходится как раз на ось иконы, а глаза — над линией, разделяющей пополам верхнюю половину иконы. Размер носа равен двум глазам, промежуток между глазами и рот тоже равен глазу (стр. 22). Нижняя половина иконы не менее строго построена и организована и является как бы устойчивым постаментом для почти скульптурно выделенного оплечного изображения Георгия.

Издали облик Георгия кажется строгим и героически отчужденным, но с приближением зрителя к иконе выражение лика смягчается и просветляется. Это происходит от следующих причин. Издали воздействует, главным образом, мужественно твердый лаконичный рисунок мастера, хотя он и предпочитает плавные, округлые линии, избегая острых углов. Только для выражения сдержанного движения (копы, скос плаща) или устойчивости он прибегает к прямым линиям (меч, пластины брони). Как всегда в древнерусской живописи, рисунок является музыкальным началом поэтизации. Он всегда ритмичен, ритм здесь замедленный, плавный, размеренный, создающий ощущение торжественности, пространственной широты и временной длительности, постоянства, эпичности.

С приближением к Георгию зритель начинает видеть мягкую, воздушную, телесно ощутимую лепку форм, особенно лика и рук, которые высветлены до совершенной белизны и оживлены нежным румянцем и алыми отсветами от плаща, а кроме того согреты теплой охристостью. Зеленовато-желтые тени придают им мягкую объемность. Плоть кажется необычайно просветленной. Художник пишет древним

¹⁷ «Повесть временных лет», под 1096 годом, стр. 163.

¹⁸ Там же, стр. 165.

¹⁹ В. П. А. д р а н о в а - П е р е т ц. «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI—XIII веков. Л., 1968, стр. 28.



Архангел Гавриил. Деталь композиции «Благовещение». Мозаика Софии Киевской. 1037—1051 годы.



Неизвестный святой с сергой. Фреска Софии Киевской.
1037—1051 годы.

приемом эллинистической живописи: он кистью уверенно лепит объем более темным и более светлым тоном, кладет смелые, совсем необычные для более поздних икон блики. Например, лучики в глазах возле носа, отсветы на внутренней стороне век, блики на объемно выпуклых белках глаз, угловатый блик (как на мозаиках Софии), на верхней губе и т. д.²⁰ Необычна у Георгия и большая освещенность лика и шеи с левой стороны, чем с правой (от зрителя).

Эти приемы живописи лишают изображение иконной отвлеченности. В Георгии есть нечто от жизненной достоверности. Вблизи во взгляде появляется легкое изумление созерцательности, свойственное молодости, желание разгадать вещное, грядущее.

²⁰ Особенность живописного исполнения иконы «Георгий» и «Богоматери Великой Панатии», XII века из собр. ГТГ отметил художник-реставратор Н. В. Пернев в специальной статье («Сообщения ГИМ», т. VIII, стр. 89—92). Он указал на то, что в этих иконах нет прокывочного тона и постепенных высветлений, при которых один тон просвечивает через другой.



«Апостол Петр». Икона из монастыря на Синае. VI—VII века.



Мученик Николай. Один из медальонов с изображением севастиких мучеников. Мозаика Софии киевской. 1037—1051 годы.

6

Массивные рельефные локоны, похожие на раковины, выступающие вперед меньшими завитками, делают лицо Георгия нежным и утонченным. В нем ощутимы каноны античного идеала красоты: юношески мягкий овал лица, прямой нос, как лук очерченный рот с алой несколько выдающейся нижней губой и нежными притенениями в углах.

Самым ярким выразителем в древнерусском поэтическом творчестве является колорит. В иконе Георгия он вполне традиционен. В нем преобладают цвета, символизирующие стихию света, которые сопутствуют теме славы: белый, красный, золото, желтый как замена золота. Они же символы совершенства, чистоты, красоты и тепла. Эти цвета сопутствуют также знакам княжеского достоинства и прославления князей, в особенности золото (князь вступает «в алат стремени», «посвечивает золотым шоломом», «садится на золотой стол» и т. д.)²¹ В изображении Георгия они даны в мягком многотонавом насыщенном звучании как жизнеутверждающее начало. Красный цвет — традиционный цвет победы — имел в христианстве также

²¹ «Слово о полку Игореве». М.—Л., 1962, стр. 64, 66 и сл. Ср. В. П. Адрианова-Перетц. Указ. соч., стр. 94—95.



Схема композиционного построения иконы «Георгий-воин» из Успенского собора Московского Кремля.

пластины брони с маленькими подвесками на них сверкают. Легкий золотой отблеск связывает фигуру Георгия с сиянием фона, что придает образу тонкую лучезарность; это лучи славы, любви, ласки, окружающие героя, как в народном эпосе.

Отмечая неразрывную связь живописного образа Георгия XI—XII веков с поэтической образностью народной и княжеско-дружинной среды, связь со светской, традиционно русской струей в живописи на религиозные христианские сюжеты, нельзя забывать и церковной поэзии, в которой можно найти немало общего с народной поэзией, но в более отвлеченном понимании. Христианство освящало не только власть князей и государственность феодального общества, но, что гораздо важнее для нас, — героический идеал самопожертвования. Оно обещало бессмертие и славу не только в памяти потомков, но и в высших сферах нравственного бытия. «Славы» и «плачи» древних славян христианство заменяло «похвалами» и «помяновениями» в службах святым, выполняемых в поэтической литературной и музыкальной формах. Иконописцы создавали образы святых, как бы чувственно и осязаемо присутствующих в церкви в виде икон и внимающих песнопениям.

В службах Георгию поется: «красота мученик и слава праведных явился еси... мужеством бо смысла и мудростью души вражие безумие поправ на земли», «сверы бронею и щитом благодати и креста копием вооружився сопротивным непобедим

значение жертвенности, пролития мученической крови («порфирною от крове одяен светло: служба Георгию 23 апреля). Георгий, кроме того, в церковных песнопениях уподобляется «злату, очищенному седмирицею».

Лирическая тема героической поэзии, выражающая связь героя с природой, и печаль оплакивания выражена цветами синим (рубаха), розовато-сиреневым (перевязь шарфа), светло- и темно-зеленым (завязка плаща, ножны меча) в напоминание о том, что герой прекрасен, «аки цвет цветущий в юности своей», или умирая, «увянувшу яко цвети нову процветшу», т. е. увянувший, как только что распустившийся цветок. Так говорит Владимир Мономах в письме к Олегу, убившему его сына Изяслава, где тут же он приводит и христианский образ жертвенности: «как агнец заколенный». Мелкий жемчуг на черной блестящей обводке нимба Георгия (сохранился фрагментарно) как бы напоминает о печали и слезах оплакивания.

Золото тепло сияет на фоне, поблескивает небольшими мушками на алом плаще, глубокое синее просвечивает через золотую сетку узора на рукаве, плотно золоченые на концах



Изображение юноши. Рисунок на штукатурке Георгиевского придела Софии Киевской, XI век.

еси, Георгие, и яко божественный храборник демонские ополчения победив...» Он называется «твердым страдальцем», «пленных освободителем, нищих защитителем», к нему вывают: «сущая в напастях нуждных спаси... отгоняи душегубную лютую печаль и «мглу страстей». Георгия прославляют как «звезду многосветлую», как «солице светоносное, чудесными зарями просвещающее всю тварь». Особенно созвучны были древнерусской народной поэзии призывы «возвеселиться», «возрадоваться» «преславную память» Георгия «цветы весенними» увенчать.

Церковные песнопения, как известно, были очень каноничны и мало изменяемы, но все же для доказательства их древности следует напомнить о их близости к «Повести временных лет», где в известии «О убении Борисове» Борис и Глеб называются «светильники сияющие», «луча светозарная», «светила, озаряющие всю Русскую землю везде тьму отгоняющая», «светлеи звезде заутра восходящих», что свидетельствует о сходстве и устойчивости эпитетов, которыми вдохновлялся художник.

Подобно Георгию, русские князья Борис и Глеб, причисленные к лику святых, помогают всем недужным, опечаленным и заключенным и за «светоносную любовь» наследовали «славу... и свет разумный красная радости»²², т. е. Борис и Глеб, русские князья, легко сближаются в прославлении с византийским мучеником Георгием, олицетворяющим воина в отвлеченном плане победы добра над злом. В свою очередь, Георгий на Руси делается подобен человеку, но причастному миру идеального, чудесного вымысла. Он является зрительным воплощением тех героев, которыми «живые струны» Бояна «сами славу рокотали».

Образ Георгия из Успенского собора, овеянный героикой богатырства, создается еще на раннем этапе осознания идеалов «братолюбия» в противовес той «тьме разделения», с которой боролась Русь. Идеал нравственного долга, защитника Руси и «вдов и сирот, и бедных людей» противопоставлен «буйным и гордым», «непосыщающимся имения многа» и зачинающим междоусобные рати.

Вторая половина XI и начало XII века характеризуется усилением раздоров между Ярославичами, т. е. сыновьями Ярослава Мудрого и его внуками, из-за обладания городами и за великое княжение киевское. С разрастанием княжеских родов междоусобия делаются все ожесточеннее, злодеяния коварнее и бесчеловечнее, разорение городов и сел с их населением превращается в истинное бедствие. Сдерживать натиски половцев на Русь становится все труднее и труднее. В народном сознании зреет мысль о необходимости единения князей для отпора грозным половецким нашествиям и вместе с этим появляется забота о выдвигении на великое княжение сильной, энергичной, воинственной личности, вдохновляемой любовью к Русской земле. В связи с усложняющейся обстановкой неуклонно растет авторитет Владимира Мономаха. Усилия этого воинственного, образованного князя, наделенного умом государственного деятеля, направлены главным образом на прекращение междоусобий. Летопись после ее последней редакции наполнена призывами к «братолюбию» князей, к облегчению участи угнетаемых и зависимых, к осуждению корыстолюбия и «ненаситства» во имя единства и обороноспособности Русской земли.

Организованные Мономахом победные походы объединенных князей против половцев в конце XI и начале XII века пробуждают воинственный дух Руси, возрождаются идеалы богатырства и вера в мощь и несокрушимость «храбрых русичей»; идеализируются прошлые времена Владимира Святославича («Красное Солнышко») и Ярослава Мудрого как устроителей Русской земли при «умных отцах и дедах наших» (выражение Владимира Мономаха в «Поучении»), которые «трудом великим стяжали Русскую землю», а воины «не вкладали на жем золотых гривен» и не го-

²² «Повесть временных лет», ч. 1, стр. 90—96.

ворили, что им мало платят, а удовлетворялись тем, что им давалось, а жены ходили в серебряных уборах.

Икона «Георгий» — памятник ключевой именно для этой эпохи. Он образец блестящей и глубокой культуры Киевской Руси, создавшей основу для последующего развития русской культуры. В «Повести временных лет» Б. Д. Греков увидел «итог многовековой жизни великого и творческого народа далекой докиевской поры»²³. То же мы можем сказать и об изображении воина Георгия, представляющего неповторимо своеобразный идеал человеческой личности, о которой мы имели представление, в основном, по литературному наследию Руси. Его образ выношен художником, когда дружинная и эпическая поэзия были единым сплавом народной культуры, когда обращение автора к читателю и художника к зрителю были полны доверчивости и патриархальной простоты, что открывало доступ живой народной поэтической образности в русское искусство.

²³ «Киевская Русь», 1944, стр. 347.

К УЯСНЕНИЮ СМЫСЛА НАДПИСИ НАД КОНХОЙ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АПСИДЫ СОФИИ КИЕВСКОЙ

С. С. АВЕРИНЦЕВ

Т

ЕМА этой работы одновременно и узка, и широка почти до неисчерпаемости.

Она узка постольку, поскольку дело идет о простом вопросе: что могло означать к первой половине XI столетия имя Софии, «Премудрости божией», которому был посвящен в 1037 году киевский храм — как ровно за пять веков до того, в 537 году, константинопольская Айя-София, а через несколько десятилетий после того соборы Новгорода и Полоцка?

Или еще уже: каков смысл греческой надписи, идущей по краям полукупольного свода главного алтаря храма, вокруг изображения Богоматери Оранты? Надпись эта содержит, как известно¹, 6 стих 45 псалма: $\acute{o} \theta\epsilon\acute{o}\varsigma \acute{\epsilon}\nu \mu\acute{\epsilon}\sigma\omega \alpha\upsilon\tau\eta\varsigma, \kappa\alpha\iota \acute{o}\omega \sigma\alpha\lambda\omega\theta\eta\sigma\epsilon\tau\alpha\iota, \beta\omicron\upsilon\theta\acute{\eta}\tau\alpha\iota \alpha\upsilon\tau\eta \acute{o} \theta\epsilon\acute{o}\varsigma \tau\acute{o} \pi\acute{\rho}\omicron\varsigma \pi\acute{\rho}\omega\tau\acute{o}\iota \pi\acute{\rho}\omega\tau\acute{o}\iota$. Но как следует переводить первые слова стиха: «Бог посреди нее» (буквальный грамматический смысл), или «Бог посреди него» (ибо в псалме речь идет о пребывании бога внутри *города*, — слово «город», $\pi\acute{o}\lambda\iota\varsigma$ по-гречески женского рода)? Посреди чего, или, может быть, кого? Какова связь понятий: София, Богоматерь, город и, наконец, стена (ибо именовалось же это изображение Оранты «Нерушимая Стена»? Итак, исследуются символические сцепления, стоящие всего-навсего за одной краткой надписью.

Но эта же тема бесконечно широка, поскольку речь должна коснуться чрезвычайно долгой и сложной предыстории тех символов, понятий, идей и мифологем, которые запечатлены в этом посвящении храма и в этой надписи. Заключительная точка интересующего нас пути ясна — она лежит в XI веке; но начало пути относится ко временам «пращуров Любомудрия», к тем начальным эпохам средиземноморской цивилизации, когда в Ионии и в Иудее совершалась переработка смутных древнейших мифологических образов в осмысленные и высветленные символы философского умозрения.

Здесь сразу же необходима оговорка. История культуры, которая есть в своей существеннейшей части история человеческой символики², имеет свою «арифметику»

¹ Мы приводим эту поврежденную надпись в восстановленном виде, предложенном А. А. Белецким (см. В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, стр. 162) и соответствующей старшему свидетельству (см. Е. Болховитинов. Описание Киево-Софийского собора... Киев, 1825, стр. 44).

² Объективное развитие философского анализа понятия символа (ограничимся упоминанием «Философии символических форм» Э. Кассирера) привело к тому, что, вне зависимости от произвола

и свою «алгебру». Первая занимается теми значениями символов, которые текстуально засвидетельствованы для данной эпохи, для данного — и притом возможно более узко взятого — культурного круга. Полезность такого анализа и его принадлежность к позитивному историко-культурному знанию никому не придет в голову брать под сомнение. В рамках «арифметики» мы имеем право привлекать для выяснения смысла памятника первой половины XI века только тексты этого же столетия (т. е. прежде всего «Слово о законе и благодати» митрополита Илариона). Но что делать с теми фактами, которые мы встречаем в русле той же самой мировоззренческой традиции, в том же самом потоке, но, так сказать, выше по течению? Может ли до конца исчезнуть из состава не прерывающегося потока традиции то, что однажды в него вошло? Вопрос стоит так: мы знаем, что христианство преисстало по отношению к Ветхому Завету, и мы знаем, что оно пришло на Русь в греческих мыслительных и словесных формах²; вытекает ли из этого, что те символические сцепления, которые текстуально засвидетельствованы лишь для отдаленных эпох иудейской веры и эллинской мысли, могут иметь хотя бы косвенное касательство к интерпретации древнерусского христианского памятника и текста?

Отвечая на такой вопрос следует с большой осмотрительностью. Ясно, что в памятнике XI столетия бессмысленно искать содержание мысли израильских пророков или греческих мудрецов с той непосредственной осязательностью, с которой мы вправе искать в нем содержание мысли того поколения русских людей, глашатаем которого был митрополит Иларион. Но это древнее мыслительное содержание и не отсутствует там в том смысле, в котором оно заведомо отсутствует в памятниках, скажем, атекской цивилизации. В плоде тоже «нет» породившего его цветка, но его там «нет» по-иному, чем в плоде другого растения или в кристалле, и природа этого цветка имеет существенное касательство к природе плода.

Здесь дело идет о высшей математике гуманитарных наук, в которой есть свои «бесконечно малые», не поддающиеся недвусмысленному обнаружению сами по себе, но весьма осязательно влияющие на общий баланс. Обойтись без их учета невозможно, — в особенности же при работе над тем специфическим материалом, о котором идет речь в этой статье.

Ибо, во-первых, столь высокоразвитая и жизненная традиция, как христианство, к концу своего первого тысячелетия являет такую сквозную целостность и замкнутость, такую степень взаимной «пригнанности» входящих в ее состав символических структур, что в каждом фрагменте его содержания уже как бы дано в свернутом виде все целое. Иначе был бы невозможен известный каждому исследователю средневековой культуры феномен, когда заведомо не столь уж начитанный автор рассуждает на темы мистического умозрения так, как если бы в совершенстве изучил тексты Плотина и Прокла, — просто потому, что колы скоро зерно христианизированного неоплатонизма через посредство Псевдо-Ареопагита вошло в состав общехристианской традиции и органически с ней срослось, это зерно может вновь и вновь самопроизвольно развертывать из себя все многообразие форм неоплатонического философствования⁴. Поэтому за спиной средневекового деятеля

того или иного исследователя, это понятие по крайней мере потенциально становится предельно широким понятием гуманитарных наук. Входя в человеческий мир, вещь становится символом: она начинает нечто «означать», обретает «смысл». Язык и миф, бытовой обиход и нормы поведения, все те первоэлементы человеческого существования, без которых человек не может совершить ни одного простейшего жизненного акта, суть с самого начала символические формы.

² Речь идет не о языковых, а именно о словесных формах, ибо хотя сам греческий язык на славянской почве должен был с самого начала уступить свое место в литургии и проповеди автохтонному, он оказался источником бесконечного количества так называемых словообразовательных калек для передачи отсутствовавших в последнем философских и богословских понятий. Поэтому сквозь церковно-славянский язык постоянно просвечивает специфически греческое ощущение слова.

⁴ В качестве примеров могут фигурировать самые различные авторы той традиции, которая породила сборники «Филокалии» («Добротолюбия»). Автор жития Симеона Нового Богослова утвер-

церкви, государства или духовной культуры, если он работает в послушании традиции, всякий раз стоит вся эта традиция со всем своим прошедшим, хотя, разумеется, не как предмет исторического знания в современном смысле, а как смутно угадываемая глубина древности, мудрости и святости. Но для человека значимо не только то, что он «знает» в рационалистическом смысле этого слова.

Здесь можно заметить, что, во-вторых, средневековый человек был гораздо более нас склонен эмоционально переживать невыявленные для него значения литературической, художественной и тому подобной символики⁵. За понятным смыслом явственно присутствовала некая «премудрость», некая смысловая перспектива, просвещение иных значений, которые совсем не нужно было логически выяснять для того, чтобы прочувствовать факт их существования. Обладает ли человек этим невыясненным имплицитным смыслом символа? На этот вопрос можно с равным основанием дать как положительный, так и отрицательный ответ: такова диалектика символических импликаций. Но средневековые видели только позитивную сторону этой диалектики (отсюда, между прочим, роль, которую оно приписывало вере, т. е. принятию некоторого невыясненного и до конца невыяснимого мыслительного содержания)⁶.

Наконец, в-третьих, исследуемые в настоящей статье образы, мифологемы и идеи относятся к особо устойчивым достоинствам человеческой духовной и душевной жизни. Мы увидим, как они возникают задолго до рождения христианства и, войдя в христианский круг символов, вновь и вновь выплывают, удерживая, изначальную свою суть.

Все это обосновывает наше право и нашу обязанность — предпослать разбору самого памятника и текста краткий обзор предистории символа Софии по обеим линиям этой предистории: греческой и библейской⁷.

Когда мы говорим «София Премудрость Божия», мы просто употребляем на правах русского имени собственное транскрипцию греческого имени нарицательного: σοφία и означает «мудрость»⁸. Это слово, в своих исторических судьбах предопре-

жает, что прославленный мистик никогда не изучал мирской философии (J. H a n s e r r. Un grand mystique byzantin. — «Orientalia Christiana», XII, 1928, 2, 17—21), это не мешает Симеону проявлять поразительную близость к учению Платона о сущности света (ср. А. Ф. Л о с с е в. Античный космос и современная наука. М., 1927, стр. 269—270; П. М и н и н. Главные направления древнецерковной мистики. СПб., 1916, стр. 64—65).

⁵ Нечто от этого стиля восприятия осталось у бабы на чеховского расказа «Мушкетеры», до слез умиляющейся над неинтересным ей словом «дождевое». Впрочем, подобные явления в более сложных формах проходит через всю историю искусства и литературы. Когда мы читаем литературные произведения, насыщенные намеками на события, известные только автору (что весьма обычно для лирики), нам гораздо важнее ощущение неизвестной реальности, нежели дешифровка намеков.

⁶ Ср. католический богословский термин «fides implicita» («имплицитная вера»), относящийся именно к таким случаям.

⁷ О противостоянии этих двух линий и их соотношении в генеалогии христианской символики см. J. H e s s e n. Griechische oder biblische Theologie? Probleme der Hellenisierung des Christentums. Leipzig, 1956; A. D e m p f. Geistesgeschichte der frühchristlichen Kultur. Wien, 1960.

⁸ Или, в сакрально-эмфатическом переводе, «премудрость». Философская концепция, доведенная до полной четкости Псевдо-Дионисием Ареопагитом (начало V века), требует прибавлять ко всем атрибутам бога трансцендирующую приставку *πρ-* («сверх-», в традиционной передаче «пре-») бог не *αγαθος* («благий»), но *πρᾶγαθος* («преблагий») и т. п. Поэтому совершенно логично назвать мудрость (*σοφία*) бога «премудростью» (*πρᾶσοφία*), как это и делает Псевдо-Ареопагит. При переводе на церковно-славянский язык за библейским *σοφία* как бы было усмотрено это ареопагитическое речение *πρᾶσοφία*. Для пояснения этого случая заметим, что в церковно-славянском языке речения на «пре-» употребляются еще щедрее, чем в сакральной греческой лексике. Вот один пример. В гречес-

ленное к тому, чтобы в грекоязычной иудейской литературе эллинизма послужить эквивалентом библейского *ḥkmal*, до этого многие века жило своей жизнью в языке быта и в языке философии. Мы должны уделить этой жизни хоть немного внимания.

Как только что было сказано, исследуемое слово имеет касательство к двум сферам: сфере быта и сфере умознания. Но изначально самого разделения этих сфер не существует: для архаического мышления все есть быт, но одновременно все есть миф, который и заменяет начальными эпохам культуры умознание. Если мы будем присматриваться к слову *σοφία* с учетом законов мифомышления, мы должны обратить внимание на то немаловажное обстоятельство, что это слово (как и соответствующие ему существительные древнееврейского, латинского, русского и прочих языков) — женского рода: *ἡ σοφία*. Мудрость — это она. Это свое свойство *σοφία* разделяет с другими греческими обозначениями «добродетелей» (например, «целомудрие», «благоразумие», «благочестие» и прочие слова этого ряда по-гречески и по-латыни женского рода, чем и объясняется традиция их аллегоризирования). Но «женственность» *σοφία* имеет в контексте мифомышления особый смысл. Дело в том, что по устойчивой схеме мифа, имеющей широкое распространение в самых различных культурах Евразии, мудрость принадлежит дева (или, что то же, мудрость есть дева). Мужчина может стать вещим лишь через вразумление от девственной богини или полубогини. Так, в «Старшей Эдде» Сигдрива, разбуженная Сигурдом дева-валькирия, поет ему в поучение «заклятия благие и радости руны»⁹. Так, в римской легенде царь-миролюбец, царь-праведник Нума Помпилий, властью таинственного ведения учреждающий новые обряды, обязан этим ведением нимфе Эгерии¹⁰. Специально в греческом мифе образ девственной вдохновительницы иводительницы мужей выявляется в ряде фигур, среди которых можно упомянуть муз: но с наибольшей сосредоточенностью и четкостью эта идея реализована, конечно, в Афине Палладе. Уже у Гесиода Афина омыслена как перевоплощение изначальной Мудрости: правда, последняя здесь обозначается не словом *σοφία*, но его синонимом *μῆτις*¹¹. «Разумность» (*φρόνησις*) называет Афины Демокрит¹². В своем качестве Мудрости Афина являет ряд интересных для нашего дальнейшего рассуждения свойств. Во-первых, она, как было сказано, девственна: «античная мифология представляет себе Афины Палладу обязательно как деву, причем деву не по случайности, но принципиально и непреложно»¹³. Но ее девственности присуще и некое материнство: «бегущая ложа, многодаровитая мать художеств» — именует ее орфический гимн¹⁴. Она есть мать в силу своей творческой плодovitости, а также потому, что она хозяйка, а именно — хозяйка городов, «Градодержлица» (*πολιούχος*). В странном мифе о ее полуродительских отношениях к Эрехтею фиксировано именно ее материнство по отношению к Афинам. И хотя нет ничего более чуждого духу греческого мифа, чем христианский образ Матери-Девы, все же внутренняя парадок-

ком подлиннике литургии Иоанна Златоуста мариологическое заключение Великой Ектении включает только один эпитет с приставкой *ὑπερ-* (*ὑπερβολοῦμένης* — «преблагословенную»); в славянском тексте есть еще два эпитета с приставкой «пре-» — «превящую» (*πρεσβύτης*, т. е. собственно «всезнющую») и «пречистую» (*ἁγνότες*, т. е. «незапятнанную»). Последний эпитет в древних списках еще лишен эмфатической приставки и звучит, как «чистую» (автор приносит благодарность за это указание А. И. Рогову).

⁹ «Речи Сигдривны», 5; см.: «Старшая Эдда». Пер. А. И. Корсуна. (В серии «Литературные памятники»). М.—Л., 1963, стр. 110.

¹⁰ «Titi Livi ab urbe condita», 1. I, 19, 5 (ed. W. Weissenborn. Lipsiae, 1894, p. 21).

¹¹ «Theogonia», 886—900 («Hesiodi carmina», ed. A. Rzach. Lipsiae, 1908, p. 45).

¹² H. Diels. Die Fragmente der Vorsokratiker, 4. Aufl., Bd. II. Berlin, 1922, S. 56, fragm. B2).

¹³ А. Ф. Лосев. Олимпийская мифология в ее социально-историческом развитии. — «Ученые записки МГПИ», т. 72, вып. 3. М., 1953, стр. 55.

¹⁴ «Hymni orphici», XXXII, 8 («Orphica», rec. E. Abel. Pragae et Lipsiae, 1885, p. 75).

сальная соотнесенность девства и материнства аттической богини мудрости была отчетливо прочувствована греками:

«Матерью деу Афины зовут, хоть она не родила»¹⁵.

Будучи матерью устрояемых ею человеческих городов, Афина по-матерински заступается за них перед Зевсом и в час Зевсова гнева покрывает их покровом своих рук. Это подтверждено верховным авторитетом языческой Греции — дельфийским оракулом. Вот изречение пифии, обращенное к афинянам:

Речью и мыслью за вас заступает часто Паллада —
Тщетно: не в силах она умолить вседержавного Зевса.

И еще выразительнее говорит поэт и мудрец Афин VI века до н. э. — знаменитый Солон:

Нам же не спгнет народ никогда по немилости Зевса
Или от гнева других в сонмо бессмертных богов:
Великодушная наша заступница, дева Афина,
Зевса державного дочь, руки простерла над ним...¹⁶

Итак, мы можем констатировать в мифологическом образе богини мудрости уже четыре взаимосвязанные и переливающиеся друг в друга свойства: 1) девственность, 2) материнство, 3) любовь к устроенным, «благозаконным» городам людей и 4) готовность заступиться за эти города перед гневающим верховным богом и тем спасти их, оправдывая свое наименование «Градохранительницы». В скобках заметим о будущем: каждое из этих четырех свойств войдет в византийское представление о Богородице, так что в целом общность между языческой и христианской «Градохранительницами» греческого народа окажется весьма выразительной¹⁷.

¹⁵ «Античные поэты об искусстве». Сост. С. П. Кондратьев и Ф. А. Петровский. М., 1938, стр. 41. Ср. также эпитеты Афины, как «Детопитательница» (*χειροπαιστρως*).

¹⁶ Обе цитаты даны в переводе Ф. Ф. Зелинского («Древнегреческая литература эпохи незаписности», II. Пг., 1920, стр. 67 и 84). Следующий текст Эсхила мы считаем нужным привести в дословной передаче: «радуйтесь, люди градские, предавшиеся в достояние Зевсовой Деве, дружественные — дружественной, разумные — мудрой: вас, пригетых крылами Паллады, почитает Отец» («Eumenides», 998—1000. — Aeschylus tragoediae, ed. U. de Wilamowitz-Moellendorf. Berolini, 1914, p. 327). Здесь все красноречиво: и образ богини, под своими крылами матерински спасающей «людей градских», и приписанное этим последним свойство «разумности» (в смысле «благозакония», упорядоченного общности), и связь между покровительством «Зевсовой Девы» и благоволением самого «Отца».

¹⁷ Ср. замечание Н. П. Кондакова: «При виде этого образа мы невольно вспоминаем богиню Афины, белокурую Палладу, мужественный ее образ в статуе Афины Парфенос, работы Фидия, мудрейшую владычицу, суровую и строгую богиню, чистую и непорочную, защитницу смертных. И высокая, стройная фигура, и длинный овал бледного лица, с глубоко задумчивыми миндалевидными очами, под плоскими дугами бровей, и тонкий, сухой, нередко преувеличенно длинный нос, и заостренный подбородок, и сухое, внутренне скорбное выражение маленького рта, и напряженно устремленный пророческий взгляд, все сближает основу византийского образа Божией Матери с чистым аттическим типом богини Афины...» (Н. П. К о н д а к о в, Иконография Богоматери, т. 2. Пг., 1915, стр. 18). Когда Федор Студит описывает, как Дева Мария, заступаясь за христиан, простирала руки к престолу Всевышнего (см. J. P. M i g n e. Patrologia Graeca (далее MiPG), т. 99, col. 721), мы вспоминаем деу Афины из элгии Солона, простершую руки над своим городом.

Если мы ограничимся констатацией, что некоторые черты Афины были «заимствованы» для создания византийского образа Царицы Небесной и Взабранной Воеводи, мы выскажем некоторую истину, однако ценой упрощения. В действительности столь органичные образы не создаются посредством механического комбинирования «заимствований», которые осуществляются лишь на поверхности символической семантики. Применительно к более глубинным уровням точнее будет сказать, что и образ Афины, и образ Богородицы выявляют — каждый из них в соответствии со своей ступенью в истории общественного сознания — один и тот же устойчивый евразийский перно-образ, удерживаемый памятью народов на протяжении самых различных эпох и восходящий к са-

И еще одна важная черта: особо интимное отношение Афины к тому верховному богу, богу по преимуществу, к тому Отцу Зевсу, перед которым она заступает за общины людей. Ибо, родившись из головы Зевса, как его мысль и его воля, она является собою как бы его второе Я, «занимая ближайшее к Зевсу место», как замечает великий знаток мифов Плутарх¹⁸. Она делит с Зевсом его магическую эгиду, так что оба они суть «эгидодержцы», *αἰγούχοι*; она же — ключарница тех потаенных покоев Зевса, где хранятся перуны, символизирующие мощь его космического действия¹⁹. Виднейший советский исследователь античного мифа находит возможным говорить о ее «равнозначности» с Зевсом²⁰. А потому в своем качестве воплощенной Мудрости она есть не чья иная, как именно Зевсова Мудрость; поскольку же Зевс, верховный бог, есть как бы «бог вообще», соответствует монотеистическому богу на многобожном Олимпе, то Платон и находит возможным назвать Афины «божьей мудростью» (*θεοῦ νόησις*)²¹. Так языческий философ, осмысливая мифологему Афины, буквально приходит к занимающему нас словосочетанию «Премудрость божия», — только употребляет вместо слова *σοφία* его синоним *νόησις*.

Но нам пора вернуться к речению *σοφία*. Греческая литература начинается для нас с Гомера: и уже у Гомера мы встречаем интересное нас слово в комбинации с именем Афины и под знаком единства жизненно-практического и бытийственно-мифологического элементов. Вот это место «Илиады» (песнь 15, ст. 410—413):

...ἀλλ' ὥς τε στάθμη δόρυ νῆλον εἰθύνει
τέκτονος ἐν πλάμῃσι δαίμονος, ὃς ῥά τε πάσης
εὖ εἶδῃ σοφίης ὑποθηροσύνησιν Ἀθῆνης
ὥς μὲν τῶν ἐπὶ ἰσά μάχῃ τέκτο πτελέμεος τε...

Дословный перевод этих строк гласит: «Но как спур выравнивает корабельное древо в руке разумного зодчего, который хорошо знает всяческую мудрость наставлениями Афины, — так равными были их битва и война»²². Итак дело идет о весьма житейских вещах, ибо «зодчий», *τέκτο*, о котором Гомер говорит как о носителе *σοφία*, есть просто-напросто опытный плотник. Просто-напросто? Но ведь для Гомера нет ничего «обыденного», житейское для него совсем не тождественно обыденному, и руко-
мессо этого плотника, работа с вещами и внесение в материал разумного смысла, а специально в данном случае — еще и выравнивания, равновесия, упорядоченности, есть, очевидно, дело космической важности, вполне достойное того, чтобы им занялась сама Афина. Мы просим читателя присмотреться к предпоследнему стиху

мым истокам человеческой духовной культуры (ср. E. Neumann. Die grosse Mutter. Der Archetyp des Grossen Weiblichen. Zürich, 1956). Афины знали, что делали, когда, восприняв новую веру, посвятили Парфенон — храм Афины-Девы — Богородице Афинотиссе: так древний Дом Девы и для византийской эпохи остался Домом Девы. Исследуемый в настоящей работе символ *София* являет собою как бы «общий знаменатель», общую плоскость для образов Афины и Марии: именно поэтому мы столь подробно останавливались на соответствии этих двух фигур.

¹⁸ «*Quaestiones convivales*, I, p. 617 B («*Plutarchi Chaeronensis Moralia*», rec. G. N. Bernardakis. Lipsiae, 1892, p. 15).

¹⁹ «*Aeschyli Eumenides*», 827—829 («*Aeschyli tragoediae...*», p. 321).

²⁰ А. Ф. Лосев. Олимпийская мифология..., стр. 53.

²¹ «*Cratylus*», p. 407 B («*Platonis opera*», rec. J. Burnet, t. I, Oxonii, [1905], sine pagin.). Так,

Платон пытается этимологически объяснить имя Афины, должествующее, в соответствии с его мыслью, давать сущность богини; как всегда, его этимологизирование имеет не столько реально-лингвистический, сколько философско-метафорический смысл.

²² Наши задачи требуют буквального, хотя бы и топорного перевода. Но чтобы воздать должное классическому переводу Гнедича, приведем эти же строки в его передаче:

Словно правильный спур корабельное древо равняет
Зодчего умного в длани, который художества мудрость
Всю хорошо разумеет, воспитанник мудрой Афины, —
Так между ними борьба и сражение равные были.

нашей цитаты: слова *σοφία* и *Ἀφ' ἧς* являющие одну и ту же грамматическую форму родительного падежа первого склонения, расставлены в гексаметре симметрично, завершая собой по одному полустихию и зеркально отражая друг друга. Значит, плотничья хватка и сноровка, посредством которых устроятся дом и город, зримые символы осмысленного порядка, суть в мире людей отражение космической «домостроительств» Афин. Запомним: высокое слово *σοφία* первый раз встречается нам в греческой литературе в применении к делу строительства и выравнивания, к искусству и рукоделию.

Но работа человека с вещами причастна этой *σοφία* лишь постольку, поскольку вносит в вещи смысл. Греческая философия, впервые возведя понятие *σοφία* в ранг категории, подхватила и подвергла всемерному заострению именно этот смысловой, интеллектуальный, духовный аспект «мудрости», резко отделяя ее от всякой практической и чувственной эмпирии.

Пифагореец Филолай (V век до н. э.) противопоставляет умозрительную «мудрость» (*σοφία*) жизненной «добродетели» (*ἀρετή*): мудрость совершенна, добродетель несовершенна, мудрость занимается космосом, добродетель — земными делами²³. Конечно, космос для пифагорейца — совсем не то, что для человека нового времени: не физический механизм, но зрелище мирового лада и смысла, «гармонии сфер». Афонские монахи, по ночам самоуглубленно созерцавшие, как звезды из чистого хрустального неба светят на грешную землю, в чем-то ближе к пифагорейским любомудрам, чем мы²⁴.

Еще выразительнее подчеркивает умозрительный характер «мудрости» после-сократовская и послеплатоновская философия. Аристотель, посвятивший категории *σοφία* обстоятельные рассуждения в своей «Метафизике» и определявший ее как «знание о причинах и источниках»²⁵ и «знание о сущности»²⁶, многократно подчеркивает, что чувственное восприятие не есть *σοφία*. Другой ученик Платона, Ксенократ, понимает «мудрость» как «знание о первопричинах и об умопостигаемой сущности» (*οὐσιῶν νοητικόν*)²⁷, а возникшие в платоновском кружке «определения» — как «априорное (*ἀνυπόθετος*) знание, знание вечносущего, умозрительное знание причины сущего»²⁸.

Здесь «мудрость» все еще остается свойством мудрого человека и характеризует познавательный процесс, хотя бы и сколь угодно антисенсуалистически понятый. Но как раз отсюда совершается поворот к иному пониманию «софии», уже негносеологическому, а онтологическому. Ибо знанием платоновско-аристотелевской умопостигаемой сущности, мыслящей самое себя (*νόησις τῆς νοήσεως*), очевидно, может обладать только она сама, и предикат мудрости, «софиюности», может быть в настоящем смысле приложен только к ней.

Из субъекта этот предикат перемещается в объект, из человеческого ума — в бытие. Так, Платон заявляет, что *σοφία* есть нечто великое и приличествующее лишь божеству²⁹, а потому познающий человек может, как поняли еще во времена Пифагора, претендовать лишь на имя любителя мудрости-софии, т. е. фило-софа. Поздний комментатор Платона, неоплатоник Прокл Диадок (V век), облекает концепцию объективно-бытийственной мудрости в четкую формулу: в умозрительном порядке идей и чисел он усматривает «истинную мудрость» (*σοφία*), которая есть знание самой себя

²³ «Die Fragmente der Vorsokratiker», von H. Diels, 4. Aufl. Berlin, 1922, S. 306 (A 16).

²⁴ Ср. рассказ итальянца XV века об этих ночных бдениях афонских старцев: «Le Millionaire du Mont Athos», 1863—1963; «Études et Melanges». J. Chevetogne, 1963, p. 131.

²⁵ «Metaphysics», I, 3, p. 983 A 24—25 («Aristotle's Metaphysics», a revis. text with introd. and notes by W. D. Ross. Oxford, 1924, sine pagin).

²⁶ Ibid., II, 1, p. 995 B¹¹.

²⁷ «Xenocrati fragm.», 6, Diels.

²⁸ «Definition», p. 414 B («Platonis opera», rec. J. Burnet, t. VI. Oxonii, [1905], sine pagin.).

²⁹ «Phaedrus», p. 278 D (ibid., t. I).

и мудрость самой себя (τῆς ἐαυτῆς σοφία), на самое себя направленная и самой себе сообщающая совершенство; а коль скоро там мыслящее, мыслимое и сама мысль едины, то число и мудрость также едины»³⁰. Но эта же платоническая самодовлеющая «мудрость самой себя», покоящаяся внутри себя, с необходимостью выявляется вновь как σοφία космоса, сообщающая веществу меру, красоту и строй. И здесь круг замыкается: на высоком уровне идеалистического умозрения происходит возврат к изначальному, гомеровскому пониманию σοφία как предметной сноровки ремесленника, внедряющего форму в материал. Так, Платон называет мироустроющее начало «Мастером», «Ремесленником» (буквальное значение слова δημιουργός «демиург», которое было весьма ходовым и обыденным). «Всякий добрый мастер,— поясняет это словупотребление Прокл,— владеет сродным ему материалом и сообщает веществу такой вид, какой захочет»³¹. И этот построяющий космос «Мастер» во время своей работы держит в уме некий «вечный образец» своей мудрости³². Понятая как творчество, как реализация замысла, σοφία есть, по характеристике современного исследователя неоплатонической традиции, «живое тело навеки связанных и переходящих одно в другое силовых оформлений, идущих со дня неутомимой бездны сверх-сущего одного, первоначала и источника, цельное событие смысла»³³.

И как на заре античности, так и на закате ее понятие σοφία выступает в единстве с мифологемой Афины Паллады. Тот же Прокл Диадокх именует Афины: «демиургическое умозрение, уединенная и невещественная мудрость (σοφία)»³⁴; выясняется, что к этой воплощенной, олицетворенной «мудрости» можно обращаться, как к живому лицу: «Смилуйся над нами и даруй нам сопричастность непорочной мудрости и исполнения духовной (σοφία — «умной» в староправославном смысле этого слова!) силы»³⁵. В упорядоченном здании греческого языка и греческого мифа идея Софии и образ Афины стоят друг против друга, взаимно отражая, осмысливая и объясняя друг друга³⁶. И на вопрос: что такое σοφία? — можно ответить: это Афина, дева и мать, дочь и помощница верховного Отца, блюстительница благозаконных человеческих городов. И на вопрос: что такое Афина? — можно ответить: это «демиургическая мудрость», устрояющая мудрость мастера, которой создаются предметы обихода и устои семьи, дома и города, общины и законы, и, наконец, просторный дом миро-здания³⁷.

И все же понятие «мудрости» в истории греческой мысли оставалось именно понятием, в самом себе лишенным личностных моментов. Мифологема Афины есть олицетворение мудрости, но мудрость не есть лицо. В особенности философская категория обладает величистой отвлеченностью, для которой олицетворения, подобные наблюдаемому нами у Прокла, внутренне не столь уж обязательны.

³⁰ «Procli Diadochi in Platonis Cratylum commentaria», prooem. XVI (ed. G. Pasquali. Lipsiae 1908, p. 6⁸⁻¹⁰).

³¹ «Procli Diadochi in Platonis Timaeum commentaria», II, p. 100 D (ed. E. Diehl. I. Lipsiae 1903, p. 329²¹⁻²³).

³² «Platonis Timaeus», p. 29 A («Platonis opera», rec. U. Burnet. t. IV. Oxonii, [1905]).

³³ А. Ф. Лосев. Античный космос и современная наука. М., 1927, стр. 91.

³⁴ «Procli Diadochi in Platonis Timaeum commentaria», I, p. 52 A (ed. E. Diehl. I. Lipsiae 1903, p. 168).

³⁵ Ibid., p. 52. B (ibid., p. 168²²⁻²³).

³⁶ I. R. Harris. Athena, Sophia and the Logos.— «Bulletin of the John Rylands Library», 1922, p. 56 ff.

³⁷ О внутренней связи, которую в структуре мифомышления имеют образы «дома» и «мира», см. в последней части статьи.

Напротив, в сфере библейской традиции личный «ипостасный» облик «Премудрости» (ḥkmh, ḥkmwt) складывается с глубокой внутренней необходимостью. Здесь имели значение две предпосылки.

Во-первых, возраставшая в историческом процессе трансцендентность библейского образа бога, его удаленность от сотворенного мироздания, все настоятельное требовала некоей посредствующей сущности, которая была бы одновременно и тождественна богу в недрах его самобытия, и отлична от него. Этой потребности удовлетворял ряд понятий-мифологем, выступающий в ветхозаветных текстах почти как равнозначные: ḡwḥ 'lwhm или ḡwḥ jhwh («дух божий» или «дух Яхве»), šknh («присутствие»), mmrh («слово») и др.³⁸ К этому же ряду относился и «Закон» (twrh («Тора»), который был для иудаизма некоторым аналогом того демиургического софийного «образа», о котором, говорил Платон (см. выше): как сказано в Талмуде в контексте комментария на первые слова Книги Бытия, «Бог воззрел на Закон и сотворил мир»³⁹.

Но, во-вторых, в обстановке остро-личностного строя ветхозаветного мировоззрения⁴⁰ самораскрытие бога в мире явлений должно было быть понято опять-таки как лицо (или «как бы лицо»), как второе и подчиненное Я бога. И вот в позднейшей библейской дидактической литературе (Книга Премудрости Соломона, Книга Притчей Соломоновых, Книга Премудрости Иисуса сына Сирахова) мы встречаем образ «Премудрости Божией» (ḥkmh или ḥkmwt 'lwhm), описанной как личное существо, — или, если угодно, олицетворенное; но тогда мы обязаны констатировать, что это олицетворение осуществлено с несравнимо большей прочувзованностью, проникновенностью, интимностью, чем, скажем, у того же Прокла. В этом лежит различие — грань между античным интеллектуализмом и ветхозаветным персонализмом. Но и сходство велико. Как и эллинская Мудрость, облекшаяся в образ Афины, библейская премудрость есть девственное порождение верховного Отца, до тождества к нему близкая: «Она есть дыхание силы Божией и чистое изливание славы Вседержителя: посему ничто оксверняющее не войдет в нее. Она есть отблеск вечного света и чистое зеркало действия Божия и образ благости Его»⁴¹. Как и σοφία, слова ḥkmh и ḥkmwt — женского рода, и в пассивном образе «чистого зеркала действия Божия» мы угадываем женственные черты. Далее, Премудрость в своем отношении к богу есть специально его демиургическая, мироустроющая воля, — аспект, безусловно входящий в образ Афины-Софии, но не могший получить в греческом мировоззрении полного развития уже потому, что там отсутствовало представление о сотворении космоса во времени. «Когда Он уготовлял небеса, — говорит библейская Премудрость о своем сотворчестве с Отцом, — я была там. Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны, когда утверждал вверху облака, когда укреплял источники бездны, когда давал морю устав, чтобы воды не преступали пределов его, когда полагал основания земли: тогда я была при нем художницею и была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его во все время, веселясь на земном кругу Его, и радость моя была с сыновьями человеческими»⁴². Здесь важно все: и подчеркивание мотивов меры, закона и равновесия («давал морю устав, чтобы воды не преступали пределов его»), более того, некоей геометрической организации мироздания («круговая черта по лицу бездны») — что заставляет вспомнить плато-

³⁸ L. A belson. The Immanence of God in Rabbinical literature. London, 1912.

³⁹ Beresit Rabba, I. 1.

⁴⁰ О персонализме Ветхого Завета ср. в советской литературе: «История всемирной литературы», т. 1. М., 1968, стр. 350—352 (макет). Ср. также: M. B u b e r. Schriften zur Bibel (Werke II). München, 1964; S. T e r r i e n. Job. Poet of existence, Indianapolis — New York, 1957.

⁴¹ Книга Премудрости Соломоновой, VII, 25 и сл. В другом тексте (Кн. Премудрости Иисуса, сына Сирахова, XXIV, 3) Премудрость говорит о себе: «Я вышла из уст Всевышнего, что отдаленно заставляет вспомнить ту же Афины, излетающую из главы Отца.

⁴² Книга Притчей Соломоновых, VIII, 27—31

новский образ «бога, занимающегося геометрией»; и описание Премудрости как «художницы», по законам божественного ремесла строящей мир, — что снова сближает ее с Афиной; и присущее этой космогонической художнице целомудренное «веселье» — то, что в переводе на язык платонизма следует назвать творческим Эросом⁴³; и, наконец, особое отношение Премудрости именно к роду людей, к сынам человеческим (из X и XI глав той же Книги Премудрости Соломоновой мы узнаем, что Премудрость с самых времен грехопадения прародителей жалеет людей, спасает их и заступается за них, — как Паллада за афинян в упоминавшейся выше элегии Софона). Но об отношении Премудрости к людям, а стало быть, о ее этических и социальных аспектах нам придется говорить ниже; перед этим необходимо еще одно небольшое замечание о космогонической ее природе.

Дело в том, что *ḥkmh* — Премудрость в древнееврейской сакральной лексике часто сближается еще с одним термином, а именно *ršjt* (в греч. передаче ἀρχή). Подлинное значение слова *ršjt* современному человеку не так легко осмыслить: его словарный перевод — «начало» (то самое «начало», в котором, согласно начальному стиху Книги Бытия, бог сотворил небо и землю), но не в смысле начальной временной точки отсчета, а в смысле некоего лоно изначальности, бытийственного основания, принципа и первоначала⁴⁴. Во-первых, *ršjt* этимологически восходит к *rš* — «голова» и потому означает как бы «главное»; но во-вторых, и *ršjt*, и греческое ἀρχή, как и *ḥkmh* = *ḥkmwt*, суть слова женского рода, что в контексте общечеловеческой эмблематики рождения и материнства приобретает немалое значение. Приравненность понятия *ršjt* понятию *ḥkmh*, правда, не может быть с полной недвусмысленностью продемонстрирована на самих текстах ветхозаветного канона, но зато древняя иудейская библейская экзегеза осуществляет эту приравненность очень наглядно. Арамейский Иерусалимский Таргум, восходящий к эпохе около начала нашей эры, заменяет начальные слова Книги Бытия «В начале (*bršjt*) Бог сотворил небо и землю», поясняющим вариантом: «В Премудрости (*ḥḥkmh*) сотворил Бог небо и землю»⁴⁵. Значит, Премудрость как синоним начала есть материнское лоно изначальности, первопринцип бытия.

Но София-Хокма являет собой не только пассивно зачинающее лоно и «зеркало славы Божией» (такова ее роль по отношению к богу); по отношению к миру это строительница, созидающая мир, как плотник или зодчий складывает дом, и действующая в мире, как благоразумная хозяйка в доме. Дом — один из главных символов библейской Премудрости: «Премудрость построила себе дом (*bjth*)», — такими словами начинается знаменитая IX глава Книги Притчей Соломоновых. Дом — это образ обжитого и упорядоченного мира, огражденного стенами от безбрежных пространств хаоса. Таков же и мифологический смысл города⁴⁶. Но порядок дома и города есть духовный и душевный лад, выражающий себя в упорядоченности ве-

⁴³ Разумеется, понятие строго бытийственно, без поверхностного психологизирования. Мы позволяем себе две поясняющие новоевропейские параллели: слова Ф. Шиллера о Радости, которая «движет косяке великих мировых часов» (в оде «К радости»), и классическую формулу М. Достоевского: «Радость, без которой нельзя миру стоять и быть».

⁴⁴ В новооткрытом коптском гностическом памятнике «Тайные словеса, которые изрек живой Иисус и записал Ближнец Иуда Фома» (обычно называемом «Евангелие от Фомы»), есть такой диалог: «Сказали ученики Иисусу: Скажи нам, каков будет наш конец, Иисус сказал: так вы исследовали начало (*ἀρχή*), что спрашиваете о конце? Ибо каково начало, таким будет и конец. Блажен, кто стоит в своем начале и он познает свой конец, и он не акусит смерти» («The Gospel according to Thomas», Coptic text est. A. Guillaumont a.o. Leiden — New York, 1959, p. 5). В коптском тексте сохранено греческое слово ἀρχή, онтологическое (а не временное) значение которого выступает здесь очень отчетливо.

⁴⁵ Targum Jerusalmi, Beresit, I, 1.

⁴⁶ Общечеловеческая символика огороженного и освященного пространства выступает особенно наглядно в скандинавской мифологии, делающей все сущее на Мидгард — огороженную и укрепленную «Среднюю крепость», внутри которой только и возможна жизнь людей, и отводящую обступивший ее и грозящий ей Удгард — символ хаоса.

щей: человеческий лад есть мир, и потому в «софиологической» Книге Притчей мы читаем похвалу миру: «Лучше кусок сухого хлеба, и с ним мир, нежели дом, полный заколотого скота, с раздором»⁴⁷. За домашним порядком стоит настроение бодрой выдержки, терпения, самообладания и самообуздания, и это есть опять-таки мудрость в своем качестве непомянутой, бодрственной, здоровой *целости* разума и воли, каковую русский язык по примеру греческого глубокомысленно именуется *цело-мудрием* (греч. *σω-φροσύνη*)⁴⁸. Сквозь все наставления Книги Притчей Соломоновых проходит контраст двух волей — строящей и разрушающей, собирающей и разрушающей, воли к согласию и воли к раздору: образ первой — Премудрость, образ второй — «злая жена». Когда мы читаем: «Мудрая жена устроит дом свой, а глупая разрушит его своими руками»⁴⁹, — мы должны понимать эту сентенцию в самом буквальном житейском смысле, без всякого аллегоризирования, но внутри самого этого буквального смысла (а не рядом с ним, как имеет место при иносказании) мы можем усмотреть снова противоположение этих двух бытийственных принципов сплочения и распада. Ибо повсюду — в малой вселенной человеческого дома и в большом доме богозданной вселенной, в быте людей и в бытии миров — друг против друга стоят все те же Премудрость и «неразумная жена». Уже неразумные животные в налаженности, упорядоченности и целесообразности своего поведения являют образ Премудрости: «Вот четыре малых на земле; но они мудрее мудрых: муравьи — народ не сильный, но летом заготавливают пищу свою; горные мыши — народ слабый, но ставят домы свои на скале; у саранчи нет царя, но выступает она стройно...»⁵⁰. Но человек есть разумное существо, и Премудрость может вызывать оклики его, вызывать к его разумению и ставить перед сознательным выбором между собою и «неразумием»⁵¹. Притом существенно, что зов премудрости к человеку раздается «с возвышенностей городских», во всенародности благозаконного города: «Премудрость построила себе дом, вытесала семь столбов его»⁵², заколола жертву, растворила вино свое и приготовила у себя трапезу⁵³; послала слуг своих провозгласить с возвышенностей городских: «Кто неразумен, обратись сюда!» и скудоумному она сказала: «Идите, ешьте хлеб мой, и пейте вино, мною растворенное; оставьте неразумие и живите»⁵⁴, и ходите путем разума»⁵⁵.

Сплачивая людей в осмысленную и упорядоченную общность дома, города и народа, устанавливая между ними то согласие, которое так проникновенно описывается в псалме 132, *hkmh* в своем человеческом и общественном аспекте есть именно этот дух общности и сплочения, общности, соборности. О *škinh* («присутствия» бога) — тео-

⁴⁷ Книга Притчей Соломоновых, XVII, 1.

⁴⁸ В лексике Ветхого Завета встречается аналогичное по внутренней логике древнееврейское речение *tm bux*, «цельный», «целокупный», «неущербленный», перен. «честный».

⁴⁹ Книга Притчей Соломоновых, XIV, 1.

⁵⁰ Книга Притчей Соломоновых, XXX, 24—27. Все три мотива по отдельности и в своем смысловом единстве (бодрственное трудолюбие — «дом, построенный на скале» — стройное согласие всенародной общности) очень много дают для понимания природы ветхозаветного образа *hkmh*.

⁵¹ Как известно, лексика Ветхого Завета постоянно сближает понятия «неразумия» (т. е. отустствия «премудрости») и «греха».

⁵² Не придавая этим соответствиям слишком большого значения, все же заметим, что греки с древнейших времен считали седмипцу числовым выражением своей Премудрости — Афины Девы (ср.: *Pseudo-Jamblichus, Theologumena arithmeticae*, VII, 53 ed. G. De Falco. Lipsiae, 1915, p. 71²-13). Семь — это и каноническое число признанных носителей *αγία*, греческих «мудрецов» VI века до н. э. (то обстоятельство, что на деле «мудрецов» было больше, так что имели хождение различные варианты, каждый из которых включал по семь имен, особенно подчеркивает символический смысл седмипцы).

⁵³ Подчеркивается праздничный характер явления Премудрости людям (ср. выше о ее «игре» и «веселье»).

⁵⁴ Премудрость, как противостоящее распаду начало сплочения и самообуздания, есть предпосылка жизни; тот, кто отказывается от нее, принадлежит смерти.

⁵⁵ Книга Притчей Соломоновых, IX, 1—6.

логической категории, более или менее эквивалентной «Премудрости»⁵⁶. — Талмуд говорит: «Когда все пребывают в единомыслии, они получают *skilut*. Поэтому Гилель⁵⁷ учит: «не обособляйся от общины»⁵⁸. В комплексе идей Ветхого Завета Премудрость определенным образом связана и с мыслью о священной державе, о богохранимом царстве: недаром главные «софиологические» книги, Книга Премудрости Соломоновой и Книга Притчей Соломоновых, связаны с почитаемым именем мудрейшего из царей. Священная держава с ее единомысленными подданными и правильными устоями человеческого общежития есть еще один образ упорядоченного человеческого космоса, заградительной стены против хаоса.

Такова библейская Премудрость — самораскрытие сокровенного трансцендентного бога в строе природы, в строе человеческого коллектива и в строе индивидуальной человеческой «духовности». Последний аспект связан с идеей внутренней чуткости, прозорливости и чистоты: «Она есть дух разумный, святой, едиnorodный, многочастный, тонкий, неподвижный, светлый, чистый, ясный, неврежденный, благолюбивый, скорый, неустойчивый, благодетельный, человеколюбивый, твердый, неколебимый, спокойный, беспечальный, всевидящий и проникающий все умные, чистые, тончайшие духи»⁵⁹. Вся XXXIX глава Книги Премудрости Иисуса сына Сирахова есть гимн сакральному интеллектуализму раввинского типа, умственной собранности и бодрственности, противостоящей безответственному образу мыслей непросвещенного язычника, «невегласа». Здесь святость тесно смыкается с культурой и тонкостью ума, а грех с грубостью, — настроение, часто выступающее и в Талмуде: «Грубый человек не страшится греха, и невежественный человек не может быть свят, ... и нетерпеливый не может учить, и тот, кто занят торгом, не может стать мудрым...»⁶⁰

Первые ученые богословы христианства⁶¹ приняли библейскую идею Премудрости из рук александрийской иудео-эллинистической теологии в той платонизирую-

⁵⁶ Эту эквивалентность очень легко проследить в иудейском гносисе (см. G. Scholte. Die Jüdische Mystik in ihrer Hauptströmungen. Zürich, 1957, passim). Поскольку же софиологические трактаты Ветхого Завета (особенно Книга Премудрости Соломоновой) стоят с последним в очевидной типологической связи, мы имеем известное право умозаключать от более поздней каббалистической интерпретации к интересующим нас текстам.

⁵⁷ Известный иудейский богослов I в. до н. э.

⁵⁸ «Tanhumah», изд. S. Buber. Вильна, 1885, Nirzabim, 25^a; ср. Pirke Aboth, II, 4 (Saar hašajim, Budapest, 1894, S. 269).

⁵⁹ Книга Премудрости Соломоновой, VII, 22—23.

⁶⁰ Pirke Aboth, II, 5 (ibid.). К успешному ветхозаветного образа Премудрости см. также: «On Biblical hypostases of Wisdom», — Hebrew Union College Annual, 23.1, 1950—1951, p. 157—171; F. A. H. B. o e r. Wisdom in Israel and in the ancient Near East («Vetus Testamentum», Suppl. III), Leiden, 1955; R. S t e c h e r. Die persönliche Weisheit in den Proverbia 8.— «Zeitschrift für katholische Theologie», 75, 1953, S. 410—451; R. B. Y. S c o t t. Wisdom in creation: the amon of Proverbia VIII, 30.— «Vetus Testamentum», 10, 1960, p. 213—233; C. F. M o o r e. Intermediaries in Jewish Theology.— «Harvard Theological Review», 15, 1922, p. 41—85; A. A l t m a n n. The rabbinic doctrine of creation.— «Journal of Jewish Studies», 7, 1956, p. 195—206. Много материала могут дать оставшиеся нами за пределами нашего рассмотрения древние тексты сингагального богослужения, упоминающие Премудрость; ср.: H. J a e g e r. L'examen de conscience dans les religions...— «Numen», VI, 3, Paris, 1959. Сосредоточение на конкретных данных ветхозаветной предистории патристической «софиологии» все настойчивее рекомендуется современной наукой как противодействие против распыленных спекуляций о гностицизме (ср.: H. J a e g e r. The patristic conception of Wisdom in the light of Biblical and Rabbinical research.— «Studia patristica», v. IV, ed. by F. L. Cross. Berlin, 1961, S. 90—106).

⁶¹ Исследования, рассматривающие патристические и византийские представления о Софии, весьма многочисленны. Назовем следующие: Г. Ф л о р о в с к и й. О почитании Софии Премудрости Божией в Византии и на Руси.— «Труды V съезда русских академических организаций за границей», ч. 1. София, 1932; M. T e c h e r t. La notion de la Sagesse dans les trois premières siècles de notre ère.— «Archiv für Geschichte der Philosophie und Soziologie», NF, 32, 1930, S. 1—27; M e y e n d o r f f. L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition Byzantine.— «Cahiers archéologiques», 10, 1959, p. 259—277.

щей переработке, которой подверглась эта идея в головах мыслителей типа Филона⁶². У Оригена мы читаем: «Если возможно помыслить бестелесное бытие многообразных мыслей, объемлющее логос мирового целого, но притом одушевленное и как бы живое, то мы познаем, что стоящая превыше всякой твари Премудрость Божия справедливо говорит о себе: «Бог создал меня началом путей своих»⁶³. Эта весьма содержательная дефиниция представляется внутренней двойственной. С одной стороны, Премудрость явно тождественна для Оригена с умоизобразительным миром платоновских идей, первообразов, логосов, чистого смысла, с тем бестелесным «образцом», которым, по Платонову «Тимею», руководствовались при построении космоса демурги; мы по всей видимости не выходим из чисто греческого круга представлений. Но, с другой стороны, этот интеллигибельный космос предстает как личность — «одушевленным и как бы живым», причем Ориген позволяет себе выражаться лишь робко и неуверенно («... если возможно помыслить ... как бы живое...»). Правда, и эта мысль далеко не чужда Платону, более того, в том же «Тимее» отчетливо сказано, что мир идей в своей целокупности есть живое существо⁶⁴; и все же акцентирование личностного момента в бытии Софии ближе к библейским традициям. Очевидно, у «бога живого» и его Премудрость должна быть живой — не только субстанцией, но и ликом.

Но каков же он — лик Премудрости? Наиболее простым, основанным на текстах Нового Завета и самоочевидным был ответ: это лик Иисуса Христа, вочеловечившегося творческого Логоса⁶⁵. Сами понятия Премудрости (*σοφία*) и Логоса (*λόγος*), т. е. разумно-оформленного и оформляющего Смысла, были внутренне близки; доходящая до тождества неразличимость ветхозаветной Премудрости и самого Отца, функция Премудрости как самораскрытия Отца, — все это опять-таки подходило к Сыну; далее, космогоническая, мироустроительная роль Софии также прослеживалась в Логосе, δι' οὗ τὰ πάντα ἐγένετο («имже вся быша»); наконец, если дело библейской фкш состоит в том, чтобы реализовать принцип мирового блага в мире людей, сводить его к небес на землю, то где это дело могло обрести более выразительный символ, чем в «вочеловечении» второго лица Троицы? Притом всем были памяты слова апостола Павла, прямо называющего Иисуса Христа «божьей силой и божьей премудростью (*σοφία*)»⁶⁶. Поэтому не приходится удивляться тому, что для начала христианская философия не могла освоить библейские речения о Премудрости иначе, как отнеся их все, без исключения, к Сыну, к Логосу. Более того, когда Иероним цитирует уже упоминавшийся нами текст Иерусалимского Таргума «В премудрости сотворил Бог небо и землю», он переводит его — не только на латынь с древнееврейского, но и на язык христианской теологии с языка талмудических толкований — так: «В Сыне (in Filio) сотворил Бог небо и землю»⁶⁷. Особенно часто прилагает ко второму лицу Троицы имя Премудрости Ориген: «Каково имя Премудрости? Иисус,

⁶² Или еще ранее, ибо уже Книга Премудрости Соломоновой хотя бы своим упоминанием «бесформенной материи» (*ἀσχηρὸς ὕλης*, VII, 21 и XVII, 18), осуществленным в специальных терминах греческой философии, выдает некоторую связь с последней. Блестящий и до сих пор сохраняющий свою ценность анализ этого сочинения см.: Н. Н. Глубоковский, Благовестие св. ап. Павла по его проповеданию и существу, кн. II. «Евангелие» св. ап. Павла и теософия Филона, Книга Премудрости Соломоновой, александрийское и римское право. СПб., 1910, особ. стр. 475 и др.

⁶³ In Iohannem, I 34, 243—246 («Griechische christliche Schriftsteller» (далее GCS), 4, Berlin, 1903; H. G. G. e m a n n. Die «Schöpfung» der «Weisheit». bei Origenes.— «Studia Patristica», v. VII. Ed. by F. L. Cross, Berlin, 1966, S. 194—209.

⁶⁴ «Platonis Timaeus», p. 37C («Platonis opera...» t. IV. Oxonii, 1905, sine pagin).

⁶⁵ G. F. l o r o v s k y. Christ, the Wisdom of God in Byzantine theologie.— «Résumés des rapports et communication; 6-ème Congrès International des Etudes Byzantines», Alger, 1939. Paris, 1940, p. 255—260.

⁶⁶ 1-е Посл. Кор. I, 24. Ср. цитированную выше (прим. 62) работу Н. Н. Глубоковского, а также следующие исследования: М. A. M a t h i s. The Pauline Pistis Hypostasis. Washington, 1920; L. C e r f a u x. Le Christ dans la théologie de st. Paul.— «Lectio divina», 6. 1951, p. 189—208.

⁶⁷ «Hieronymi Quaestiones hebraicae in Genesis», I, 1.

... дабы и нам сей человек уделил взаимную эту сопричастность, дабы воспринявши ее мы стали премудрыми, разумеющими в Боге и человеках, добродетелями украсив душу во Христе Иисусе»⁶⁸, — таких мест у многоученого александрийского теолога можно найти много⁶⁹. Но и ортодоксальнейший Афанасий Александрийский именует Христа «единородной Премудростью»⁷⁰. Приравнивание слова «Премудрость» к другим христологическим обозначениям типа «Слово» (*λόγος*), «Сила» (*δύναμις*), «Путь» (*ὁδός*), «Истина» (*ἀλήθεια*), «Жизнь» (*ζωή*) и др. проникает и в литургическую поэзию; так, Косма Иерусалимский обращается к Христу: *Σοφία, λόγος καὶ δύναμις* («Премудрость, Слово и Сила») ⁷¹.

Однако христологическая интерпретация не только не исчерпывала для деятелей патристике, а позднее для ученых византийцев сущность Софии, но и не могла иметь вполне буквального смысла. Прежде, чем мы убедимся в этом на основании текстов, рассмотрим два априорные тому доказательства. Первое — догматическое: как-никак, Премудрость Ветхого Завета говорит, что бог «сотворил» ее «в начале путей своих»⁷², — и если Ориген в доникейскую эпоху и в рамках своей неортодоксальной христологии мог относить эти слова ко второму лицу Троицы⁷³, то после арианских споров говорить о сотворенности Логоса было немислимо. Коль скоро в Премудрости присутствует хотя бы тень «тварной» природы, значит, она может быть приравняема Сыну в определенной системе отношений, но не отождествляема с ним в собственном смысле слова. Христос «есть» Премудрость, но Премудрость еще не «есть» Логос. Второе доказательство относится не к догматическому, а к образному уровню: из древнего иудео-эллинского образа Премудрости — всезаключающего материнского лона бытия, заботливой хозяйки космического «домостроительства» — невозможно исключить его женственные черты. Безусловно, мы должны остерегаться усматривать в Софии «Вечную Женственность» в том модернизирующе-сентиментальном смысле, который присваивали этому символу Готфрид Арнольд или Владимир Соловьев⁷⁴: София есть женственность как раз в такой мере, что это нисколько не может помешать ей символизировать Христа⁷⁵. Пример поможет пояснить дело.

⁶⁸ «Origenes in Isaiam homilia», 3. — MiPG 13, col. 230 C.

⁶⁹ «Origenes in librum Jesu Nave homilia», VII, 7. GCS, 7, p. 335; «In Ieremiam homilia», 8. — MiPG 13, col. 345 A — 348 A; «De Principiis», IV, 4, 1, fr. 32, ed. P. Koetschau. Berolini, 1913, p. 349; ... (Stromata I, 5, 30). См.: В. В. Болотов. Учение Оригена о Троице. СПб., 1879. «О софиологический» уклон мысли Оригена чувствуется уже в заглавии его важнейшего труда «О началах» (*περί ἀρχῶν*): мы уже видели, что *ἀρχή* (евр. *r'sit*) есть один из терминологических эквивалентов «Премудрости». Притом софиология была для Оригена вождленным мостом между Вавилом и Платоном, между откровением и философией; еще учитель Оригена Климент Александрийский, усматривавший в греческой мысли «детоводителя ко Христу», назвал Премудрость «госпожой философов» (Stromata, I, 5, 30, 1), Clem. Alex. 2, p. 19, 16 Stählin.

⁷⁰ «Athanasii Alexandrini contra Arianos», III, 65. — MiPG, 46, 461B.

⁷¹ Anthologia Graeca carminum Christianorum, adnot. W. Christ et M. Paranikas. Lipsiae, 1871, p. 168.

⁷² Книга Притчей, VIII, 22.

⁷³ «De Principiis», IV, 4, 1, fr. 32, ed. P. Koetschau. Berolini, 1913, p. 349 (если только это место — не арианская интерполяция).

⁷⁴ Мистический трактат прославленного пнестского ученого Г. Арнольда (1666—1714) «Das Geheimnis der göttlichen SOPHIA» (Leipzig, 1700) оказал, между прочим, решающее влияние на финал «Фауста» Гёте с его апофеозом девы Марии как богини и Вечной Женственности.

⁷⁵ Византийская мистика любила описывать Христа как целокупность всех не только мужественных, но и женственных совершенств человеческой природы, как преодоление расколосности ветхого Адама на мужское и женское (ср.: А. Брилл и др.). Влияние восточного богословия на западное в произведениях Иоанна Скота Эригены. СПб., 1898, стр. 215, 454, где приведено и достаточное количество ссылок на источники). Имело значение и то, что ап. Павел назвал Христа «божьей силой и божией премудростью»; «этот двойной женский род», — замечает современный исследователь творчества Романа Сладковича Х. Гродидье де Матон, — «имел большие последствия для типологии (в теологическом смысле этого слова, т. е. для учения о ветхозаветных и прочих символических «проборазованиях» Христа. — С. А.), ибо оно позволяло узнавать Христа в той или иной женщине Ветхого Завета» (Romanos le Mélo de. Hymnes. Introd., texte critique, trad. et notes par J. Grosdidier de Matons, v. IV. Paris, 1967, p. 578—579, n. 3).

Византийская экзегеса усматривала образ Премудрости божией в женщине из евангельской притчи, отыскивающей потерянную драхму⁷⁸. В проповеди на этот текст, ложно приписанной Иоанну Златоусту, мы читаем: «... И вновь Премудрость, светоченосица Христова, возжегши свечу и утвердив ее на подсвечнике креста, всей вселенной освещает путь ко благочестию. Свечою этою пользовалась Премудрость Божия, когда искала утраченную драхму, единую из десяти, девять же ангельских драхм сочела во едино. Кто же это жена, имущая десять драхм, необходимо, возлюбленные, молитесь! То сама Премудрость Божия, имущая десять драхм. Каковых? Сотни: Ангелы, Архангелы, Начала, Власти, Силы, Престоны, Господства, Херувимы, Серафимы, — и Адам первозданный. Эту-то драхму Адамову, диавольским коварством похищенную и в бедную житейскую погруженную и многообразными греховными наслаждениями заспанную, Премудрость Божия, явившись, вновь отыскала. Как отыскала, возлюбленные? Сошла с небес, приняла глиняную лампаду плоти, засветила в ней свет божества, утвердила на подсвечнике креста, взыскала драхму, во двор сей и в овчарне ангельской водворила ее»⁷⁹.

Такое же толкование притчи предлагает и Роман Сладкопевец в своем пасхальном кондаке «На воскресение Господне и на десять драхм»: «Жена есть Добродетель (ἀρετή) и Премудрость (σοφία) Создателя, сиречь Христос, Божия Премудрость и Сила»⁸⁰. В обоих текстах на уровне логического смысла Премудрость и Христос отождествлены (у Романа, в отличие от Псевдо-Иоанна, это сделано и на словесном уровне); на уровне образной символики самостоятельный образ трудолюбивой и заботливой хозяйки мирового целого, хотя и указывает на образ Христа, но в нем не исчезает; наконец, на словесном уровне Псевдо-Иоанн именует Премудрость «светоченосицей Христовой», тем самым как бы отделяя ее от самого Христа, и Роман по видимости недвусмысленно сливает их воедино, хотя очевидно, что оба автора отнюдь не выступают как представители двух различных теологических теорий, но имеют в виду одну и ту же суть. Для обоих образы Христа и Премудрости стоят между собой в отношениях одновременно и тождества, и различия.

Есть основания полагать, что неясность границ образа Софии, открытость этого образа вверх, в направлении бога-слова, и вниз, в направлении просветленной «твари», существенным образом связана с глубиной природой самого понятия Премудрости. Ибо в мире Софии часть равна целому, чью целокупность она вбирает в себя, в мире Софии низшее подобно высшему, чей образ оно приемлет. Существует много патристических текстов, связывающих Премудрость с идеей «обожения» (ἀποθέωσις), освещения и возвышения до бога человеческого естества. Еще Григорий Нисский (IV век) учил, что Премудрость сообщает человеку «нетление» (ἀφθαρσία)⁸¹, а его старший брат Василий Великий говорил в аналогичном контексте о «богоподобии»⁸².

Максим Исповедник высказывает эту мысль с предельной четкостью: «Для единения с Богом у нас нет иного посредника, кроме Премудрости»⁸³. Мир Софии — это мир «пре-подобия», уподобления низшего — высшему, плоти — духу, духа — богу, мир той «аналогии» (ἀναλογία) между божественным образом, и долным отображением, которую Псевдо-Дионисий Ареопагит усматривал в иерархии бытия⁸⁴, а сама София есть эта связующая аналогия. Поэтому на вопрос: что же есть София — божественное ли начало или «тварное»? — мы должны ответить: да, божественное —

⁷⁸ Лук. XV, 8 и сл.

⁷⁹ MiPG, XLI, col. 781.

⁸⁰ Romanos le Méloche. Hymnes..., v. IV, p. 178.

⁸¹ In Ecclesiasten, II, 12. — MiPG, 44, col. 618 A.

⁸² De Spiritu Sancto. — MiPG, 32, col. 69 B; ср. также: col. 69C.

⁸³ Centuria I, 41. — MiPG, 90, col. 1277 C.

⁸⁴ Hierarch. Coel. II, 1. — MiPG, 3, col. 164.

значения «пропорция», так что у Псевдо-Дионисия можно усматривать некое пифагорейское учение о «пропорции» между небесным и земным.

но постольку, поскольку оно светит дольному миру, нисходит к нему в любовном «истощении» (κένωσις), устрояет и освещает его и, наконец, само облачается в плоть⁸³, да, «створное» — но постольку, поскольку оно приемлет горный образ, горный закон, горный свет и по лестнице подобий восходит до бога.

Эта «открытость» образа Софии в различных направлениях побуждает нас проследить эти направления. — Прежде всего следует отметить связь Софии не только со второй, но и с третьей ипостасью Троицы — со св. Духом. Здесь важны два аспекта. Во-первых, слово «дух» в семитических языках женского рода — евр. и сир. gwš (по-гречески слово πνεῦμα среднего рода)⁸⁴; недаром он является в образе глубинки, искони символизирующей на Ближнем Востоке материнское начало. Патристическая теология еще сохраняла воспоминание о том, что для нудея gwš h-qdš («Дух Святой») и Премудрость были очень близкими понятиями. Во-вторых, аспект игры, веселия, праздничности, констатированный нами выше в облике ветхозаветной Премудрости, очень существен для третьей ипостаси: в тропаре Космы Иерусалимского св. Духу, начинающемся словами Βασιλεὺς οὐράνιος, Παράκλητα («Царю Небесный, Утешителю...»), эпитет, крайне неточно переданный в традиционном переводе как «жизни Подателью», на самом деле звучит в подлиннике как ζωὴς χορηγός, т. е. «хороводоначальник жизни», «хорег жизни», — так что св. Дух описан здесь как некий христианский аналог Диониса, как предводитель вселенской пляски⁸⁵. Премудрость, которая «была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его во все время, веселясь на земном кругу Его» (см. выше), имеет самое близкое касательство к тому «хороводу», который ведет Параклит. Следует, наконец, иметь в виду и общую пневматоцентрическую окрашенность восточного христианства в отличие от христоцентрического характера христианства латинского.

Но каким бы ни было отношение Софии к лицам Троицы, — она тождественна с каждым из них лишь постольку, поскольку они устремляют свой свет долу, на освещение твари и плоти. Ибо сама по себе она есть лишь «отблеск вечного света и чистое зеркало действия Божия». Поэтому символ Софии оказывается особенно тесно связан с теми символическими образами, которые являли уму византийца идею просветленной плоти, просветленного человеческого естества. Таких образов следует назвать по крайней мере три: Богородица, церковь и священная христианская держава.

Начнем с первой⁸⁶. Добродетели деви Марии — совершенная чистота и то пассивное женственное послушание, которое выражается в словах: «Се раба Господня, да будет мне по слову твоему»⁸⁷, — суть специфически «софиинные» добродетели, соответствующие ветхозаветному образу «чистого зеркала». Умозрительная марриология начинается в Византии с Ефрема Сирина (ум. в 373 году), прославляя-

⁸³ Идея «Премудрости» тесно связана с воплощением и земным страданием Христа. «Твое страдание, твоя глубина Премудрости», — обращается к распятому Иисусу Роман Сладкопевец (в 17 строфе кондака Страстной Пятницы «На страсти Христовы и на плач Богородицы»; Романос Le Mélode. Hymnes..., p. 184).

⁸⁴ Ср. H. Leisegang. Der Heilige Geist, Leipzig — Berlin, 1919; i d e m. Pneuma Hagion. Der Ursprung des Geistesbegriffes der synoptischen Evangelien aus der griechischen Mystik. Leipzig, 1922; S. Hirsch. Die Vorstellung von einem weiblichen «pneuma hagion» im Neuen Testament und in der ältesten christlichen Literatur. Ein Beitrag zur Lehre vom Heiligen Geist. Berlin, 1926.

⁸⁵ Для лучшего понимания этого места заметим, что мотивы духовной, незримой, бестелесной пляски гораздо более распространены в раннехристианской и византийской литературе, чем это обычно себе представляют. В новозаветном апокрифе «Деяния апостола Иоанна» говорится: «Тот, кто не пляшет в хороводе, не разумеет совершающегося» (ἐν τῇ χορείᾳ οὐ τὸ γινώσκον τὸ αἰνέον). О пляске боготоца Давида перед Кочемгом Завета говорит пасхальный канон Иоанна Дамаскина. В литургическом обиходе хождение по кругу вокруг купели в обряде крещения и вокруг аналоя в чине венчания являет собою опять-таки аскетически сдержанный намек на хоровод, знак хоровода.

⁸⁶ Ср. L. B. Vouyer. Le Trône de la Sagesse. Essai sur la signification du culte Marial. Paris, 1957; C. Chevalier. La Mariologie de St. Jean Damascène. Rome, 1936; M. Gordillo. Mariologia orientalis. Roma, 1954.

⁸⁷ Лук. I, 38.

шего Марию как безусловно непорочную и сияющую «несравненным изяществом» этой непорочности дочь человеческую, в которой род человеческий получает освящение⁸⁸. Но особый расцвет софиологическое осмысление образа деви Марии получает с VI—VII веков в культе и богослужебной поэзии⁸⁹. Как уже говорилось выше, Богородица выступает в наследственные права над эпитетами языческой Софии — Афины: даже воинские, бранные функции копеносной Паллады находят свое соответствие в почитании «Взбранной Воеводы» (ἡ ὑπέρμαχος στρατηγός). В загадочном Акафисте Богородице, о времени создания и авторстве которого до сих пор не прекращаются споры⁹⁰, это понимание Богоматери нашло свое суммированное выражение. Акафист выразительнейшим образом соединяет образ деви Марии с софийными мотивами дома, храма, утверждающего столпы, основания, заграждающей стены против хаоса: уже в икосе 10 Богородица именуется «стеною девам» (τείχος τῶν παρθένων), но в икосе 12 напизываются одно за другим наименования «шатра Бога и Слова» (σκηνή, в традиционном переводе «селение»), ветхозаветной «Святая Святых» иерусалимского храма, позлащенного Ковчега Завета, «непоколебимого столпа церкви», «нерушимой стены царства». Весьма важен этот последний эпитет: вместе с другим («честный венче царей благочестивых») он указывает на связь образа Марии с идеей священной державы и победоносной царственности, что опять-таки характерно еще для ветхозаветной Премудрости. Автор Акафиста подчеркивает космологическую роль Марии: в ней «Творец явил обновленное творение» (ὡς ἐν ἐκείνῃ κτίσιν, икос 7). Характерен самый подбор слов, художническим внушением вызывающий в уме читателя пунжику идею: «Снасти желая мироздание («космос», τὴν κόσμον), Устроитель мирового целого... (ὁ τῶν ὅλων κοσμήτωρ)» (начальные слова 9 кондака). Построя миропорядок как гармоническое единство противоположностей и сочетая горнее с дольным в нерасторжимой «аналогии» (см. выше), Богородица-София именуется «сводящей воедино противоположное» (ἡ τὰναντία εἰς τὴν ἀντίθεσιν, икос 8). И даже там, где эта новая София выступает как антагонистка древней языческой Софии, «госпожи философов», по слову Климента Александрийского, само противопоставление сближает эти два образа: речь идет о знаменитом икосе 9, рисующем бессилье античной мирской мудрости перед христианской тайной, явленной в образе девственной матери⁹¹.

Понятая так, Богоматерь являет собою символ идеальной церкви, идею церковности. О связи между ветхозаветной мифологемой Премудрости и представлением о «единомысленной» человеческой общности уже было сказано выше; естественно, что и христианство связало образ Софии с идеалом церковной «кафоличности», «соборности». Если имя Софии есть как бы вещественный знак для «пропорции» между божеским и человеческим, то церковь сама была для своих адептов осуществлением такой «пропорции». София — Мария — Церковь: это триединство говорило византийцу об одном и том же — о вознесении до божества твари и плоти, о Космическом освящении.

⁸⁸ S. E. p h a e m i Syri Carmina Nisibena. Ed. G. Bickell. Lipsiae, 1866, p. 122.

⁸⁹ Ср. Н. П. Кондаков. Указ. соч., т. 2, стр.

⁹⁰ Точно датируется только вступительная часть Акафиста («Взбранной Воеводе»), заведомо связанная с ситуацией 626 года; но отнюдь не может быть доказано, что эта часть, композиционно представляющая собой как бы «затяжку» к целому, изначально была связана с Акафистом: основной текст может быть и древнее, и моложе. Акафист приписывали целому ряду гимнографов от Романа Сладкопевца до Георгия Писиды, но ни для одной атрибуции доселе не найдено достаточно безупречных аргументов.

⁹¹ Впрочем, английский ученый-марксист Дж. Томпсон не без остроумия совмещался как 'раз эту часть Акафиста с традицией античной диалектики, восходящей еще к Гераклиту. См. Дж. Т. о м с о н. Первые философы. Пер. с англ. под ред. А. Ф. Лосева. М., 1959, стр. 320. Следует добавить, что в том же Акафисте Богородица названа «емстительцем Премудрости божией» (βοηθός, в традиц. переводе «приятель»). Роман Сладкопевец едва ли случайно именует ее же «премудрой девой» (Ρομανός le Mélode. Hymnes..., t. IV, p. 166).

Выражая идею иерархической лестницы между горним и дольным, идею освящающей силы бога, концентрическими кругами распространяющейся на мироздание, символ Софии сам как бы имеет структуру концентрических кругов. За Марией — средоточием обновленного творения, за меньшим концентрическим кругом — церковью, следует больший круг: все христианское человечество, устроенное как священная благочестивая держава. Это — момент, особенно важный для ранневизантийской идеологии эпохи императора Юстиниана, ведшего борьбу за объединение всей христианской «ойкумены» в просторном «доме» вселенской империи. Здесь на наших глазах уточненнейшие умозрительные построения и конкретнейшие политические интересы поистине сливаются воедино под знаком Софии, сопрягающей горнее и дольное⁹². Из этого ясно, почему освященный 12 декабря 537 года величайший из храмов Византии, призванный дать вещественное воплощение сокровенной идее Константинова града, был посвящен имени Софии: здесь София являет собой символ теократического принципа. Выше приходилось говорить о связи между образом ветхозаветной Премудрости и фигурой царя Соломона, мудрейшего устроителя священной державы и строителя Храма, двойким образом данного вещественный дом для невещественной святости: Юстиниан же был для официальной идеологии «новым Соломоном». Это «соломоновское» начало, начало государственности в византийском образе Софии хорошо выражает миниатюра и манускрипта № 6 Королевского собрания в Копенгагене⁹³: справа на высоком троне, в царской одежде и в венце восседает Соломон, бодрым и пронзительным взором широко раскрытых глаз взирая на зрителя; у его ног на простом табурете сидит Иисус сын Сирахов, являя собою образ скромного мудреца, несколько напоминающего античных философов; а из-за роскошной колоннады с акафовыми капителями, замыкающей сцену сзади, подымается по грудь фигурка самой Премудрости, в богородичном мафории и со свитком в руках. Благоверное царство и благочестивая ученость — вот две равно-великие формы проявления Софии в мире людей. Собирая космические тела в устроенное мироздание, собирая разрозненные мысли людей в дисциплинированный интеллектуальный космос, Премудрость собирает и земли, города, страны в централизованную сакральную державу. Ибо государство тоже есть ее «дом».

Таковы главные смысловые грани древнего символа Премудрости божьей. Нет нужды напрягать фантазию, чтобы представить себе, каким новым блеском засверкала каждая из них для современников и единомышленников князя Ярослава и митрополита Илариона. Возьмем, например, присутствующий еще в ветхозаветном образе Премудрости и, в конце концов, в самом слове «Премудрость» момент сакрального интеллектуализма. Более старые, нежели киевская, культуры, например, византийская, после всех своих кризисов слишком хорошо знали горькую реальность разлада между верой и разумом, чтобы уберечь во всей наивной полноте мечту о единстве «страха божия», являющего собой, как известно, начало ветхозаветной Премудрости, — и подвизной тонкости самозаконного ума. Не то на Руси: здесь еще длилось первое приобщение к христианству и одновременно к интеллектуальной культуре, когда то и другое выступает почти в тождестве. Митрополит Иларион недаром видит в обращении Владимира не только подвиг веры, но и подвиг разума, «остроумия»: «Ты же, о блаженниче, ... токмо от благаго смысла и остроумия разумев, яко есть Бог един Творец»⁹⁴. Веровать в единого духовного бога, как очень остро чувствует

⁹² E. v. I v a n k a. Die Trias Sophia — Dynamis — Eirene im neuplatonischen Denken und die Kirchengründung Konstantins des Grossen. — «Résumés des rapports et communications du VI Congrès Internationale des Etudes Byzantines». Paris, 1939, p. 102—104.

⁹³ Датируется серединой X века (M. C h a t z i d a k i s, A. G r a b a r. La peinture Byzantine et du haut Moyen Age. Paris, 1965, ill. 81).

⁹⁴ «Слово о законе и благодати», 42, 8—11. О «смысле» благоверного князя с особым ударением говорится и в других местах «Слова» (38, 22—23; там же, 27 и др.).

Иларион, не просто святее, но и умнее, чем в богов примитивного язычества: именно потому святее, что умнее, и потому умнее, что святее. Вера в невидимое, в то, что неподвластно грубому чувственному восприятию, воспринимается на этом этапе как особо высокая ступень разума. «Какое вселися в тя разум, выше разума земленных мудрецов, еже возлюбити невидимаго, и о небесных подвигнутися?» — вопрошает Иларион Владимира⁹⁵. Ибо у акта веры и акта разума есть по крайней мере одно общее свойство: оба они требуют сознательной сосредоточенности, требуют внутренней бодрственности, как бы пробужденности от полусна примитивного родового сознания, — требуют нового чувства ответственности. Эту «просветительскую» сторону христианизации Руси ее переломные люди должны были воспринимать особенно остро именно в княжение Ярослава, когд скоро киевский летописец, уподобив Владимира пахарю, именно Ярослава, «Мудрого» учредителя книгохранилища (при храме св. Софии!) и школ, сравнивает с сеятелем, «се же насыя книжными словесы сердца верных людей»⁹⁶. Для тех, кто переходил к «духовной» вере, к незримому богу и к святоотеческим учителям от культа Перуна и Волоса, вера принимала прежде всего облик грамотности, книжности, любо-мудрия — любви к Премудрости Софии.

То же относится и к другой грани интересующего нас символа — к идее городского устройства и государственности. Характерное для позднеантичного христианства трагическое переживание антагонизма между «градом божим» и «градом земным» — чувство, порождавшееся ужасами упадочного римского урбанизма и вылившееся в целом ряде красноречивейших текстов от новозаветного Послания к евреям до Августина — совершенно чуждо молодой христианской культуре. Для вчерашних варваров, впервые пробужденных к «духовности», церковь и школа, держава и город являли одну и ту же идею осмысленного порядка, схватываемую в единстве; кризисы и трагедии, которые принудят к более точному разделению идей, придут позднее. Западная Европа пережила пору наивной недифференцированности религиозных и государственно-цивилизаторских идеалов в эпоху Карла Великого (768—814), когда средневековое христианство обернулось не столько монашеско-аскетической, сколько придворно-воинской гранью, выступая в полном единстве с мирскими устремлениями к правовому порядку, градостроительству и образованию; теперь эта пора пришла и для Руси. Но есть и разница: если Карла Великого отделяли от крестившего франков Хлодвиг (482—511) три столетия, то для современников Ярослава крещение Руси было близко, как вчерашний день. Поэтому переживание блеска державы и градостроительства как осуществления замысла бога было здесь едва ли не полнее.

Русская государственность только после крещения Руси получает возможность сполна осознать себя самое и укоренить себя в системе идей космического размаха. Право складывающейся феодальной элиты на власть оправдано для нее самой не только ее воинской доблестью, родовитостью и богатством, но и ее приобщенностью к особенно высокой религиозной и интеллектуальной культуре, своей обособленностью от необращенных «невегласов». Впереди своего века были те люди, о которых можно было сказать то, что Нестор Летописец говорит о Борисе: «Взимаше бо книги и чтеше, бже бо и грамоте научен...»⁹⁷ Иларион молится своему духовному богу, только что пространно исповеданному им во всех догматических тайносплетениях его непостижимой духовности: «боляры умудри»⁹⁸. Мы должны воспринять эти слова

⁹⁵ «Слово о законе и благодати», 41, 8—10.

⁹⁶ «Повесть временных лет», ч. 1. Подг. текста Д. С. Лихачева. (В серии «Литературные памятники»). М.—Л., 1950, стр. 402.

⁹⁷ «Чтение о св. мучениках Борисе и Глебе», 92 г («Жития св. мучеников Бориса и Глеба и службы им»). Приг. к печати. Д. И. Абрамович.—«Памятники древнерусской литературы», вып. 2. Пг., 1916, стр. 5).

⁹⁸ «Слово о законе и благодати», 51, 43.

в их контексте: Премудрость христианской веры, возвещаемая в литургическом чтении Евангелия⁹⁹, которая есть та самая мировая Премудрость Божия, что правит звездами, городами и народами, должна наставить первых людей земли русской искусству правления. С Премудростью русская священная держава несколько не ниже греческой священной державы; недаром тот же Нестор приравнивает Владимира Константину Великому¹⁰⁰. А значит, и столица Владимира равна в славе столице Константина, и главный храм этой столицы имеет право носить то же самое многозначительное имя, что и освященный за пол-тысячелетия до того главный храм Константинополя — имя Премудрости — Софии.

Вернемся к молитве Иларiona о Русской земле. Вот ее полный текст: «Миръ ут-верди, страны укроти, гладъ убожи, владыкъ наши угрози страмамъ, боляры умудри, грады рассели, Церковь твою възрасти»¹⁰¹. Молитву за «грады» мы находим на весьма важном месте — непосредственно перед молитвой за церковь. В эту эпоху Русь переживала — впервые! — стремительный взлет градостроительства, который должен был оказывать на воображение русских людей сильное воздействие¹⁰². Упорядоченное и замкнутое внутреннее пространство города¹⁰³, организованное вокруг храмов, отгороженное крепкими стенами от хаотических просторов степи, где рыскали печенеги¹⁰⁴, место княжьего суда, средоточие веры и учености, — пространство это являло свежему взгляду молодого народа такой явственный образ устроенного «дома» Премудрости, обособленного от «тмы внешней», о которой мы едва можем иметь смутное представление. И в своем смысловом аспекте город соотносен для средневекового человека с храмом; город — это как бы просторный храм, храм — как бы средоточие города, и оба суть образы одного и того же идеала: Небесного Иерусалима. Софийский собор есть такая часть Киева, которая по смыслу своему равна целому. Вот как Иларion в своем обращении к Владимиру говорит о храмоздательской и градостроительской деятельности Ярослава (в крещении Георгия):

⁹⁹ Как известно, перед чтением евангелия, апостола или наремий, а также перед возгласением прокимна обычай византийской церкви требует восклицать *σοφία ἔρδει* («Премудрости! Со вниманием»). В традиционном переводе «Премудрость, прости». Этот обычай имеет своей целью указать на таинственный смысл подлежащих речитации текстов.

¹⁰⁰ «Чтение о св. мучениках Борисе и Глебе», 92 б (указ. соч., стр. 4): «Вчера едни Владимир нарицаяся, днесь крстыян Василей нарицается. Се вторий Костянтин в Руси явился».

¹⁰¹ «Слово о законе и благодати», 51, 11—14.

¹⁰² О градостроительстве в эпоху Ярослава ср.: В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, стр. 18—19. Известные слова Рауля Глабера о «белой ризе» каменных храмов, приводимые и Лазаревым, дают понятие об интенсификации, с которой человек раннего средневековья переживал новые для него образы большого христианского города.

¹⁰³ На эстетическую и, если угодно, мировоззренческую значимость этой черты средневекового города указывает голландский историк и философ культуры Й. Хейзинга: «Город не растекался, как наши города, в беспорядочные предместья с ушлыми фабриками и монотонными домишками, но лежал в круге своих стен... как замкнутый в себе образ» (J. H u i z i n g a. Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jhdts. in Frankreich und Niederlanden. München, 1928, S. 3).

¹⁰⁴ Известный австрийский эссеист Р. Касснер, разделявший со своим великим другом Рильке любовь и серьезный интерес к русской культуре, так характеризует влияние ландшафта России на специфически русский строй мировосприятия: «Психологически вполне понятно, что человек джунглейных лесов Севера и неизмеримых степей Юга, обитатель безграничных земель без единой скалы, состоящих сплошь из полей, лугов и лесов... что русский должен усматривать бездну и хаос в плоском, в пустом, в бесконечном и бесформенном» (R. K a s s n e r. Essays. Leipzig, Insel-Verlag, 1923, S. 26). Каменная стена, каменный храм, каменный город среди бесконечной и притом еще не обжитой, враждебной степи — это совсем не то, что каменный замок среди соперничающих с ним скал или, с другой стороны, каменное строение посреди густо населенной местности. Напоминаем, что в 1036 году, т. е. совсем незадолго до закладки св. Софии, из степи пришли орды печенегов и осаждали Киев (ср. В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 22). Поэтому исконная греческая анти-теза замкнутого и беспредельного («пейрона»), устроенного и беспорядочного должна была конкретизироваться для русского в образах города и степи с необычайной живостью.

«Сынъ твой Георгій..., иже недокончанаа твоа доконча, аки Соломонъ Давыдова, иже домъ Божій великій святый Его Премудрости създа на святость и освящение граду твоему, юже съвсякою красотою украси, златомъ и серебромъ и каменіемъ драгѣишмъ, и съсуды честными, иже церкви дивна и славна всемъ окружнымъ странамъ, якоже ина не обрящется во всемъ полунощи земнемъ, от востока до запада, и славный градъ твой Кіевъ величствомъ, яко венцемъ, обложилъ, предаль люди твоя и градъ Святый всеславней, скорей на помощь Христианомъ, святей Богородици, ейже и церковь на великихъ вратехъ създа во имя перваго Господскаго праздника святааго Благовещенія, да еже целование Архангелъ дастъ Девѣи, будетъ и граду сему. К оной бо: радуйся, обрадованне, Господь с тобою! Къ граду же: радуйся, благоверный граде, Господь с тобою»¹⁰⁵.

Мы узнаем в этом исключительно богатом мыслями тексте весь круг софиологических мотивов, прослеженный нами ранее в ветхозаветной и византийской традиции. Перед нами возникает как бы множество концентрических сфер бытия: Богородица, как средоточие храма, храм как средоточие города, город как средоточие «окружныхъ странъ... от востока до запада». Ярослав Мудрый приравнивается такой софиологической фигуре, как Соломон, с именем которого связаны ветхозаветные похвалы Премудрости. Киевская София, как в свое время Константинопольская св. София, сопоставлена с Соломоновым Иерусалимским храмом; более того, она многозначительно именуется «домом» (ср. слова Книги Притчей: «Премудрость построила себе дом»). И образ для всего этого упорядоченного и освященного мира города и державы — Богородица в Благовещении, несущая внутри себя воплощаемый мировой смысл: Логоса.

В свете этих слов мы и должны усмотреть значение интересующей нас надписи по краям конхи апсиды главного алтаря Софии Киевской: *ὁ Θεὸς ἐν μέσῳ αὐτῆς, καὶ οὐ σαλευθήσεται. βοῦθῆτις αὐτῇ ὁ Θεὸς τὸ πρὸς πρῶτῃ κρεί.*

Эта надпись воспроизводит стих VI псалма 45 (по счету, принятому в синагогальной традиции — 46). Весь псалом построен на контрасте двух образов: мирового хаоса и неизблемого богохранимого града¹⁰⁶. Вокруг этого града бушуют стихийные катаклизмы и военные бури: «Не убоимся, хотя бы поколебалась земля, и горы двинулись в сердце морей. Пусть шумят, воздымаются воды их, трясутся горы от волнения их... Восшумели народы, двинулись царства... Придите и видите дела Господа, какие произвел Он опустошения на земле: прекращая брани до края земли, сокрушил лук и переломил копье, колесницы сожег огнем» (ст. 3—4, 9—10). Но для града и дома божьего вся эта игра космических сил оборачивается весельем, ибо он надежно защищен присутствием бога: «Речные потоки веселят град Божий, святое жилище Всевышняго. Бог посреди него; он не поколеблется: Бог поможет ему с раннего утра» (ст. 5—6).

¹⁰⁵ «Слово о законе и благодати», 45, 2, 46, 1.

¹⁰⁶ Этот образ целомудренно-бодрой непреступности гениально схвачен Пушкиным, очень глубоко чувствовавшим библейскую поэзию:

Притек сатрап к ущельям горным
И зрѣт: их узкие врата
Замком замкнуты неукорным;
Стеной, как пологомъ узорным,
Препоясана высота.
И, над тесниной торжествуя,
Как муж на страже, в тѣни,
Стоитъ, белеясь, Ветилуя
В недоступной вышине.

(«Когда владыка ассирийский...»)

Упоминание пояса, древнего символа девственности (сюда же относится и белизана Ветилуя), охватывает этот образ града в «софийные» тона.

Надпись идет над головой мозаичной фигуры Богородицы Оранты в конхе апсиды и находится с этой фигурой в очевидной смысловой связи. Характер этой связи тем важнее, что Оранта занимает в системе мозаик Софии Киевской совершенно исключительное место. Это изображение, имеющее в высоту 5,45 м¹⁰⁷, бросается в глаза каждому входящему в храм и до всякой рефлексии воспринимается как главное, центральное, доминирующее: образ Оранты определяет лицо всего интерьера. Каков этот образ?

Традиционный жест Оранты, восходящий к раннехристианскому искусству — поднятые до уровня головы руки — есть жест молитвы. Но сказать так — значит сказать еще не все. Слово «молитва» слишком легко воспринимается после веков новоевропейской культуры в настроенческом, сентиментальном, психологическом, пietetическом духе, как «Andacht»; средневековая архаика понимала молитву иначе и притом более жизненно. Чтобы понять подлинный смысл жеста Оранты, полезно вспомнить известное место Библии, где описывается именно такой жест. Согласно повествованию Книги Исхода, во время тяжелой битвы израильтяне с амалекитянами Моисей поднял руки в молитве за свой народ — и до тех пор, пока он упорным усилием удерживал руки в воздетом положении, побеждали израильтяне, а когда руки Моисея невольно опускались, одолевали враги¹⁰⁸. Участие Моисея в битве даже по чисто физической своей трудности не уступит труду каждого ратника. В свете этого эпизода, популярного в средние века и служившего ветхозаветным прообразом позы Оранты, становится понятным, какого рода молитва изображена в знаменитой киевской мозаике. Эта молитва — многотрудное духовное воинствование «за други своя», «духовная брань», воински непреклонное «дерзание» перед лицом бога, напряжения теургической силы, от которого должны расточиться видимые и невидимые, телесные и бесплотные враги города и народа. Целую вечность не опускающая своих воздетых рук Оранта есть поистине «Воевода» для своих людей, самоотверженно принимающая на себя воинский труд заступничества за них, как Моисей принимал на себя бремя своего народа. И здесь еще раз приходится вспомнить античную эллинистическую Премудрость — Афины, которая в Аттике носила наименование «Передового Бойца» (*Ἀδελφὸν Προμαχόν*, изображенная, между прочим, Фидием): афинский народ верил, что в битвах, угрожающих его существованию, Афина выйдет биться за него в передних рядах. Бранный труд Паллады переведен здесь в плоскость молитвенного усилия, в плоскость духовного, но не потерял существенных черт своего изначального характера¹⁰⁹. Жест киевской Оранты духовен, но присутствующий в нем момент телесного усилия и воинской непреклонности делает изливающуюся в нем доброту очень несентиментальной и родственной по духу доброте воина. Такой должны были видеть свою небесную Заступницу воины из дружины Ярослава.

Вторая примечательная черта Оранты — ее пропорции. В. Н. Лазарев замечает относительно них: «Фигура Оранты... слишком коротка и приземиста. Голова (0,90 м) составляет лишь одну шестую часть фигуры. Нижняя часть последней (2,80 м) непропорционально коротка по отношению к размерам головы (1 : 3). Если бы мастер учел перспективное сокращение, то он должен был удлинить именно нижнюю часть фигуры, чего он как раз не сделал. Поэтому фигура и кажется такой короткой и большоголовой, что придает ей несколько архаический характер»¹¹⁰.

¹⁰⁷ В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 99. Чрезвычайно примечательно, что в Охридском Апостолу приходящийся на 8 ноября праздник освящения Софии Киевской поименован крайне лаконично: «Богородица» (см. В. Мошин. О русско-южнославянских связях X — XV вв. ТОДРЛ, XIX, 1963, стр. 79—80).

¹⁰⁸ Исход, XVII, 11—12.

¹⁰⁹ Предположения о связи Оранты в русской иконографии с образом славянской «великой богини» с поднятыми руками (В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 30) сами по себе обладают огромной вероятностью, нежиданно необходимостью; но если идти глубже, то сама «великая богиня» восходит к тому же архетипу матриархальной хозяйки мира, селения и дома, что и Афина.

¹¹⁰ Там же, стр. 100.

В. Н. Лазаарев отмечает большую одухотворенность в близкой иконографически и хронологически мозаике нарфика храма Успения в Никее¹¹¹: но очевидно, что греки XI столетия, современники тончайших умозрений Симеона Нового Богослова и Никиты Стифата, нуждались в ином образе божественного представительства, нежели сподвижники Ярославля. Кто бы ни был родом мастер, создавший киевскую Оранту, он сумел проявить столько такта в понимании запросов и чаяний русских людей, что его творение стало не только фактом истории византийского искусства, но и страницей истории духовной культуры дружинной Руси. Лик Оранты, бодрственный и ясный, человеческий и непреклонный, ее округлые сильные плечи, ее широкие ладони с не слишком удлиненными пальцами, ее надежные, устойчиво стоящие ноги, твердо прорисовывающиеся под широкими складками хитона — все это дает живой образ молодого киевского христианства, уже прикоснувшегося к глубинам эллинистического умозрения, но еще простодушного и немного мирского по своему складу, еще не выстрадавшего трагической утонченности, здорового, бодрого и цельного. Позднее придет время для Богородиц, вытягивающихся вверх, как «светоприимная свеча». Для нашей эпохи был важнее другой образ из того же Акафиста, образ, который народная мысль связала с киевской Орантой: «нерушимая стена». Если бы одухотворенность Оранты была более монашеской и менее воинской, если бы ее фигура была более хрупкой и менее устойчивой, она не смогла бы являть столь важный для идеала Софии символ заградительной стены против сил разрушения, против «тмы внешней»¹¹².

Третья примечательная особенность Оранты, опять-таки связанная с софийным кругом идей, — ее царственный наряд. Пурпурные сапожки были в Византии с античных времен регалией кесаря, так что простым людям было строго воспрещено носить обувь красного цвета¹¹³. Царственный пурпур кесарей облекает фигуру Оранты и в качестве мафория, а хитон ее препоясан красным поясом. Все это недвусмысленно указывает на тот аспект образа Богородицы, в силу которой Акафист обращается к ней: «честный венче царей благочестивых, ... царствия нерушимая стена»;

¹¹¹ Там же, стр. 101.

¹¹² Когда Н. И. Брунов («Киевская София — древнейший памятник русской архитектуры» — «Византийский вестник», т. III. М., 1950, стр. 168) пытается описать эти эволюции в понимании символа Богоматери, он впадает в грубые неточности, вызванные непониманием к специфическому языку средневековой культуры. «В народе», — замечает он, — Богоматерь в конхе главной апсиды Киевской Софии называлась «нерушимая стена», чем подчеркивалось ее покровительство людям... Вследствие этого образ Богоматери утерял свой мистический характер (sic!) и приобрел черты здорового народного реализма. В XI в. главные храмы крупнейших городов Киевского государства — Киев, Новгород, Полоцк — посвящаются Софии. Начиная с XII в., когда процесс феодального дробления в основном уже закончился, главные соборы Владимира и других городов посвящены Успению Богородицы... Богоматерь Успения — небожительница, уходящая из реального мира (sic!). Такое истолкование образа Богоматери характерно для феодальной аристократии, которая стремилась внедрить в народ свои отвлеченные (sic!) аскетические идеалы...» (стр. 168). Здесь, пожалуй, намечены какие-то тенденции исторического процесса, но они искажены до неузнаваемости. Что, кроме улыбки, могут вызвать слова об «уходе из реального мира», якобы составляющем главный смысл Успения, если мы потрудимся припомнить византийский тропарь этого праздника, принятый и русской церковью: *ἡ ἁγία ἡμετέριον κόσμον ἐκ κατέλειπε, θεοτόκε, (кто Успения мира не оставила еси, Богородице)?* Нужно же хоть самую малость считаться с тем, как понимали свою символику живые люди [той символической живности! Слово «мистический» в том словупотреблении, которое характерно для цитированного пассажа и, увы, до сих пор не имеет конкретно терминологического смысла и по сути дела выражает только божественную апелляцию к ассоциативной цепочке штампов, абстрагированных от всякой исторической действительности («мистическое» — спиритуалистическое — «отвлеченное» — «нежизненное» и т. д. и т. п.)]. Элементарный историк должен требовать от нас считаться с тем фактом, что в определенные эпохи мистические формы общественного сознания и «здоровый народный реализм» отнюдь не исключают друг друга. Далее, хотелось бы знать, каким социологическим анализом могут быть подтверждены утверждения о том, что «отвлеченные аскетические идеалы» были названы народу аристократией?

¹¹³ Если подданный позднеримского кесаря или византийского василевса хотя бы у себя дома появлялся в пурпурных сапожках, его обвиняли в самозванстве.

это Та, чьей небесно-земной мощью «воздвигнутся победы» и «низпадают враз»¹¹⁴. Через это Богородица соотносена с идеей царской, Соломоновой Премудрости, которая собирает не только мысли — в упорядоченное учение, но и людей — в единомысленную общину, а земли — в округленную священную державу. Если русский, киевский князь может быть приравнен, по Илариону, к Давиду и Соломону, а по Нестору, к Константину Равноапостольному, то он имеет не меньшее, нежели они, право быть адептом этой Премудрости.

Итак, что же есть тот «град», о котором говорит надпись над апсидой? Когда В. Н. Лазарев, описав образ Богородицы — Оранты как символ Киева, замечает: «Огромная фигура Марии, украшавшая апсиду, имела и другое, узкоцерковное значение»¹¹⁵, то эта формулировка, будучи верной в основном своем содержании, представляется неточной в акцентах, в модусе подхода к вещам. Проецирование на психику средневекового человека значимого для нас разделения на всенародно-политическое и «узко»-церковное само по себе есть уже модернизация. Дело идет не просто о двух понятиях — «город» и «церковь» — различных по законам формальной логики и состоящих между собой в отношениях простой рядоположности, но о двух гранях единого и целостного символа¹¹⁶, о двух членах иерархической пропорции, как выражается Псевдо-Ареопagit, которые связаны если не тождеством, то отношением «единосущия». Киев времен Ярослава может осознать себя тем самым боготраншим градом, о котором говорится в разбираемой цитате из псалма, лишь потому, что «бог посреди него», что он несет некий смысл, который выше его самого и который явлен в его святых. Но, с другой стороны, назначение киевских святых носит весьма жизненный социальный характер: изливать скрытые в них святость, силу и смысл на город и населяющий этот город человеческий коллектив. Храм создан, по слову Илариона, «на святость и освящение граду». Богородица Оранта не просто молится, но молитвенным усилием своих воздетых рук сдерживает натиск враждебных сил, как Моисей в битве с амалекитянами. Слов нет, киевлянин XI столетия жил на земле и прежде всего думал о «благостоянии» своего земного града, о том, чтобы последний так же твердо стоял, как стоит на своих сильных ногах массивная фигура его «Нерушимой Стены». Но мы впадем в заблуждение, если представим себе, что этот город был для него «просто городом». Мы впадем в заблуждение и в том случае, если будем думать, что земной город был для него всего лишь иносказательным образом небесного града. В первом случае мы подпали бы греху вульгаризаторства, во втором стали бы жертвами того «невежественного культа... мистики, лишнего, как и само понятие мистики, всякого конкретного содержания», на который так жаловался в связи с истолкованием средневековой культуры один из самых тонких поэтических интерпретаторов последней¹¹⁷. Средневековый человек не был ни «материалистом», ни «спиритуалистом», и «горний» смысл его бытия существовал для него не где-то отдельно от «дольного» смысла, но внутри этого последнего («неслиянно и нераздельно»). Притом так дело обстояло не только для ученых богословов, но и для некиких людей, — с той само собой разумеющейся разницей, что первые понимали общее содержание своей эпохи с большей отчетливостью, а вторые довольствовались смутными и недифференцированными представлениями. Не следует забывать о том, что примитивный человек по общечеловеческим законам мифомышления, наблюдаемым у самых различных народов, усматривает в своем жилище и в своем селении явленный образ универсума¹¹⁸; и если у язычника есть

¹¹⁴ Анафист, икос 12 (о софологическом содержании именно этого икоса см. выше в третьем разделе статьи).

¹¹⁵ В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 29.

¹¹⁶ Греческое слово *συν-βίον* (от *συν-βίω*) — «складываю воедино» буквально имеет смысл «соприращения».

¹¹⁷ О. Мандельштам. Разговор о Данте. М., 1967, стр. 22.

¹¹⁸ С. G. Jung и К. Керényi. Einführung in das Wesen der Mythologie. Zürich, 1951.

свои способы закрепить подобное представление в мифе и обряде, то такая высоко-развитая религия, как христианство, поднимает это же самое представление на новую ступень и сообщает ему еще большую ясность. Всякий христианский город, сколь бы он ни был скромнен, есть «икона» Рая, Небесного Иерусалима, устроенной богом вселенной-оукумены и всего мироздания. И если такой же иконой является вселенская Церковь как общность всех верующих, то это означает, что символ «града» и «церкви», однородные по своему смысловому наполнению, имеют тенденцию переливаться друг в друга, — что мы и наблюдаем в символике Оранты и надписи над ней.

Мы подходим к концу. О каких бы отдаленных предметах ни велась речь в нашей статье, ее подлинным предметом неизменно оставалась интересующая нас надпись. В свете истории софийной эмблематики становится понятным, что значат «Богородица», «город», «стена» и каким образом эти символы могут быть приравнены друг к другу. Становится понятным, что Богородица есть «град», ибо ее целомудрие символически связано с целостностью, неприступностью и упорядоченностью города¹¹⁹. Мы вспоминаем, что в византийском песнопении, дошедшем под именем Романа Сладкопевца, но, возможно, еще более древнем, Богородица именуется «двенадцативратным градом» Апокалипсиса (*ῥωδωκατὰ πύλιν*)¹²⁰, и перед нами вскрывается глубокая внутренняя необходимость той аналогии (снова Псевдо-Ареопажитова *ἀνταρραγία*), которую Иларион в цитированном выше отрывке проводит между Богородицей и городом Киевом: «да еже целование Архангел даст Девници, будет и граду сему. К оной бо: радуйся, обрадование, Господь с тобою! К граду же: радуйся, благоверный град, Господь с тобою!»

И так возникает ответ на вопрос — что или кого подразумевает надпись над головой Оранты, в своей лаконичности вобравшая в себя итог тысячелетних путей самосознания человека. *Ο Θεός ἐν μέσῳ πόλεως*: эти слова имеют в виду Богоматерь, но постольку, поскольку она есть Градодержница, более того, поскольку она есть Град, образ одухотворенного вещества, образ человеческой общности, воплощающей мировой смысл; церковную общину, но постольку, поскольку она устремлена к сопряжению небесного и земного; храмовое здание, но постольку, поскольку оно, будучи «иконой» космического Дома Премудрости, одновременно обращено к городу, сообщая ему смысловой устоя и бодрую надежду на победу над видимыми и незримыми врагами; наконец, город, земной город Киев со всеми его нуждами, но постольку, поскольку внутри его земного бытия осуществляется сверхземной устрояющий замысел — Премудрости. В этом мире представлений духовность оборачивается материальной силой (вспомним смысл молитвенного стояния Оранты!), а материальная сила позволяет сблизиться духовному смыслу. И для этого сопряжения, в котором горнее нисходит к дольному, а дольное восходит до горного, у русских адептов греко-христианского любомудрия было одно слово — София-Премудрость.

¹¹⁹ Рыцарская, воинская мораль средневековья охотно усматривает параллелизм между стойкостью ратника и самообузданием девственницы: в образе Жанни д'Арк западное средневековье являло тождество того и другого. Если Дева Мария есть «стена дева», то она же в силу особой поэтической логики есть «стена» и для девственного города, на чье девство посылает осаждающий его враг (потому что девственная Паллада хранила города языческой Греции, а неприступность языческого Рима была так связана с девственностью весталок). Стена города есть его «поис» и одновременно его «венец» (то и другое — символы целомудрия).

¹²⁰ R. Cantarella. Poeti Bizantini..., t. I, p. 16.

РОЛЬ КНЯЖЕСКОГО ЗАКАЗА В ПОСТРОЕНИИ СОФИЙСКОГО СОБОРА В КИЕВЕ

А. И. КОМЕЧ

М

Мы до сих пор не знаем точно, откуда пришли в Киев греческие мастера, построившие в княжении Ярослава Мудрого Софийский собор. Лишь формы созданного ими храма убеждают нас в их принадлежности к архитектурной школе Константинополя¹. Пятинефный крестовокупольный храм св. Софии с сознательно подчеркнутой центрической основой композиции является одним из самых грандиозных и цельных воплощений выработанного в столице Византии к XI веку типа культового здания.

Многие элементы архитектуры Софийского собора, связывающие его с византийской традицией или говорящие о новых приемах мастеров, уже были исследованы². Такие черты, как многоглавие, ступенчатое построение сводов рукавов креста, были признаны одними из ключевых в понимании всего замысла. Их появление объясняли стремлением к пирамидальной композиции наружного объема, или в традициях деревянного или даже курганного строительства³. Если ограниченность и надуманность последних положений стали к настоящему времени достаточно очевидными, то сугубая односторонность первого, выводившего формы собора XI века только из эстетических побуждений зодчих, не стала предметом обсуждения.

Особенности объемного построения собора находятся в тесной связи с необычайной развитостью его хор. Эта связь оставалась пока не замеченной, хотя мы можем вполне четко аргументировать причины увеличения площади и значение хор Софийского храма по сравнению с памятниками Константинополя XI века. В константинопольских храмах хоры имеют малую площадь и не играют почти никакой роли в композиции подкупольного пространства. Позднее, в памятниках XII века хоры остаются лишь над нартексом или исчезают совсем. Если мастера, строившие Софийский собор, пришли действительно из Константинополя или связанных с ним общей архитектурной традицией областей, предположения, высказанные Н. И. Бруновым, кажутся достаточно основательными, то вряд ли им могла принадлежать идея расширения хор. Можно думать, что подобное требование принадлежало заказчику, предложившему

¹ Н. И. Брунов. К вопросу об истоках русского зодчества. ВАН СССР, 1944, № 6, стр. 44—67.

² Н. И. Брунов. Киевская София — древнейший памятник русской архитектуры. — «Византийский вестник», т. III. М.—Л., 1950, стр. 154—200; М. К. Каргер. Древний Киев, т. II. М.—Л., 1961, стр. 98—206.

³ Н. И. Брунов. Указ. соч., прим. 2.

водчим его осуществление. Показать же, откуда у Ярослава могло возникнуть такое стремление, при уже известном материале вполне возможно.

Надо четко представить себе, что видели киевские князья в столице Византии во время своих походов, что могло привлечь их внимание в устройстве ее основных храмов. Константинополь XI века имел за своими плечами семь столетий развития, каждое из которых давало ему свою славу, украшало его своими памятниками. Будучи столицей империи, он разделял ее судьбу, удачи и неудачи. Поэтому величайшим для него было VI столетие. Возрождение IX века придало ему новые силы, но не могло вернуть ему прежние полнокровие и масштаб. Если добавить, что каждая следующая эпоха его жизни завидовала предыдущей, то становится вполне понятным, почему его новые памятники никогда не могли затмить красоту прежних. Святая София, церковь Св. Апостолов, Неа, — навсегда остались главными среди культовых построек столицы. В них присутствовал на богослужении император, их показывали изумленным чужестранцам. Неизгладимое впечатление произвела служба в св. Софии на посланцев Владимира.

Все эти храмы имеют большие, порой очень сложно построенные хоры. Хоры, широко распространенные с V столетия, обычно служили местом пребывания женщин во время богослужения. Однако в перечисленных столичных храмах они являлись местом пребывания самого императора и его приближенных. Здесь, на хорах, они принимали причастие из рук патриарха или других священнослужителей ⁴.

Если мы вспомним, что именно обряды придворных храмов отличались наибольшей роскошью и репрезентативностью, вспомним, с каким восхищением и завистью воспринимала варварская Европа раннего средневековья образ жизни великого города, то мы поймем, почему властители, подражавшие этикету византийского двора, сохраняли хоры в своих церквях. Так было в Болгарии IX века — св. София в Охриде, св. Ахилл на озере Преспа ⁵, в Венеции XI века — св. Марк ⁶, в Мистре XIV столетия — церковь Богородицы ⁷. Точно так же может быть объяснено наличие развитых хор в Киевской Софии, где даже фрески на хорах были связаны с евхаристическими темами, подтверждающая и освящая обычай приема князем и его окружением причастия на хорах ⁸.

Однако здесь мы сталкиваемся с проблемой, о которой мельком упоминалось выше. Ведь хоры вводятся в тот тип храма, само развитие которого идет последовательно в сторону их уничтожения. Столкновение этих тенденций неизбежно, и оно разрешается в Софийском соборе только с помощью новых, возникших для преодоления данного противоречия соотношений отдельных элементов ⁹. Прежде чем непосредственно перейти к их анализу, мы должны хотя бы кратко проследить эволюцию хор в константинопольских храмах XI—XII веков.

В наиболее развитом виде хоры сохранились в Календер Джамии, датируемой серединой IX века ¹⁰. Хоры находятся над всеми ее частями, кроме пространства

⁴ Д. Беляев. Ежедневные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм св. Софии в IX — X веках. — ЗРАО, 1893. (VI), стр. 139—140, 173—174.

⁵ См. Dj. Bosković, Dj. Stričević, Ivanka Nikolajvič-Stojković. L'architecture de la Basse antiquité et du moyen âge dans les régions centrales des Balkans. — XII Congrès International des Etudes Byzantines. 1961, Rapports VII. Belgrad — Ochride, 1961, p. 187—200.

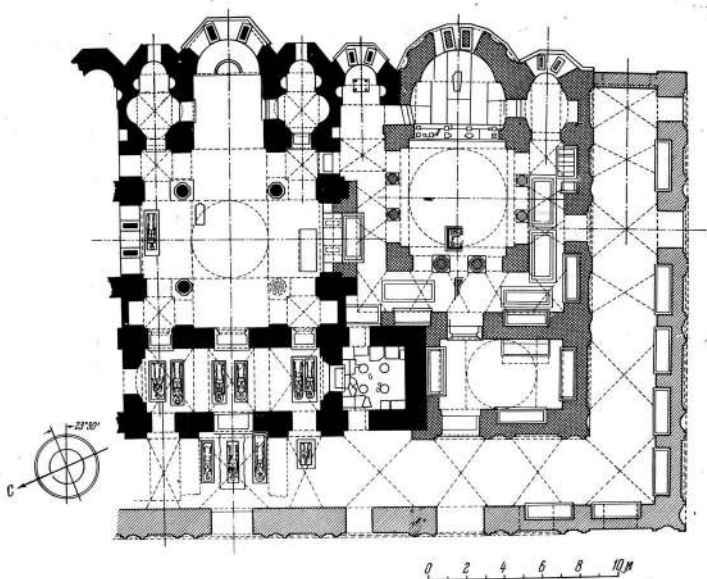
⁶ O. Demus. The church of S. Marco, t. 1, Washington, 1960, p. 47—50.

⁷ Ch. Delvoye. Considerations sur l'emploi des tribunes dans l'église de la Vierge Hodigitria de Mistra. — Actes du XII-e Congrès International des Etudes Byzantines, t. III. Beograd, 1964, p. 43—44.

⁸ В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, стр. 49.

⁹ О роли хор в древнерусских храмах см.: Н. И. Брунов. О хорах в древнерусском зодчестве. — Труды Секции теории и методологии (социологической) ИАИ РАН ИОН, т. II. М., 1925, стр. 93—97. Но вопрос в этой работе поставлен только в самой общей форме, к тому же на материале сразу семи столетий (XI — XVII века).

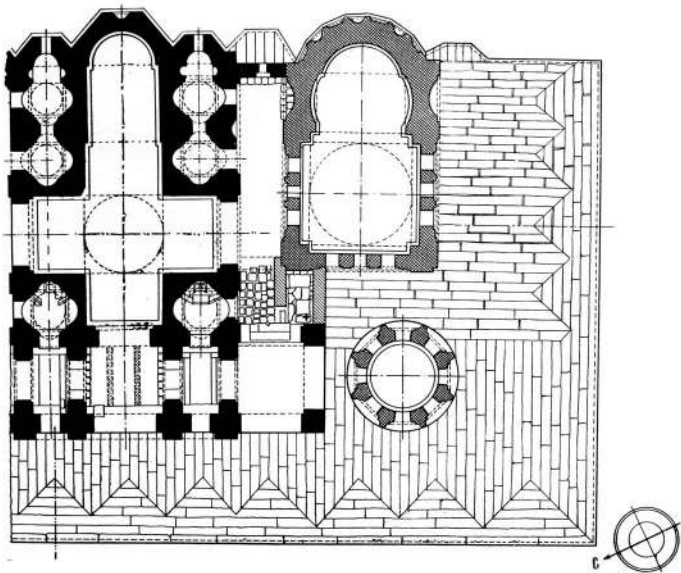
¹⁰ J. Ebersolt et A. Thiers. Les églises de Constantinople. Paris, 1913. Album, pl. XXII—XXVI.



Церковь монастыря Липса в Константинополе. План.

центрального креста. Храм сохраняет традиционное двухъярусное расчленение по вертикали (до уровня сводов). Тройные декоративные аркады рукавов креста целиком находятся в пределах нижнего яруса. В сохранившихся угловых частях хоры тоже сделаны двухъярусными. Поэтому своды рукавов креста не имеют резкого выделения снаружи.

В относящейся к 908 году церкви Богородицы монастыря Липса мы видим много нового ¹¹ (стр. 52). Архитекторы возвращаются к колоннам — излюбленной форме опоры доиконоборческого периода, одной из самых устойчивых традиций эллинизма столичной школы. Стены и столбы уступают место легкой опоре. Однако возврат к привычной форме резко изменяет структуру прежде двухъярусного храма. Арки, идущие от колонн к стенам, поддерживают коробовые своды рукавов креста. Место для хор кажется утерянным. Декоративные аркады, прежде умещавшиеся в ярусе под хорами, оказываются одной высоты с арками, поддерживающими своды. В одном уровне находятся капители центральных и декоративных опор. Все же хоры здесь

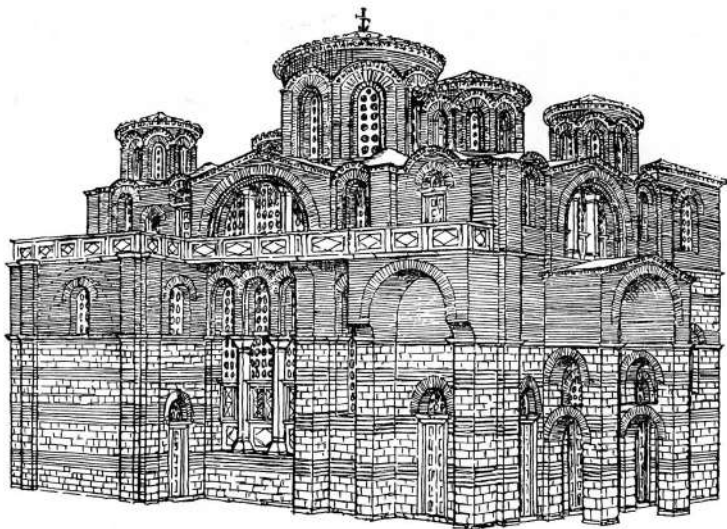


Церковь монастыря Липса в Константинополе. План на уровне хор.

существуют. Они вытеснены в уровень сводов и открываются в храм лишь со стороны нартекса (стр. 53). Остальные помещения превращены в отдельные капеллы, не имеющие сообщения с центральным пространством. Прежде единое пространство хор оказывается разделенным на ряд моделей, позволявших увеличить число находившихся в храме престолов. Все они перекрыты купольными сводами, четыре из которых подняты на барабанах и превращены в световые главы (две над нартексом, две над восточными помещениями). Все главы, в том числе и центральная, находятся примерно на одном уровне, основной крест сводов не выделен (стр. 54).

Дальнейшее развитие приводит к исчезновению хор над храмом (церкви монастыря Пантократора, XII век), в связи с чем главные своды оказываются четко обрисованными снаружи¹². Это обстоятельство для нас очень важно. Дело в том, что крестово-купольный храм с пониженными углами для восточнохристианского мира в целом гораздо типичнее, нежели храм с заполнением пространства между сводами рукавов креста. Храмы Армении и Грузии, Малой Азии, Греции, Болгарии и Сербии, как правило, следуют подобному типу. Памятники Константинополя в этом отношении — особый случай, который почти не находит себе аналогий.

¹² J. Ebersolt et A. Thiers. Op. cit., Album, pl. XI.II—XLVIII.



Северная церковь монастыря Липса в Константинополе. Реконструкция Миго.

Пониженные углы имеет и самый ранний из сохранившихся до наших дней памятник зодчества Киевской Руси — храм Спасо-Преображения в Чернигове¹³. Его коробовые своды поднимаются над стенами. Устройством здесь хор, обходящих центральное пространство и разделяющих интерьер на два яруса, свидетельствует и в данном случае об особом внимании к ним со стороны заказчика и строителей. Поскольку храм трехнефный, то хоры оказались над северным и южным рукавами креста, а их декоративные тройные аркады выходят прямо в центральный неф. Это единственное решение в архитектуре Византии этого времени, аналогии ему можно подыскать лишь в памятниках предшествующих столетий — Каср-ибн-Вардан (VI век), Дер-Ази (IX век). Требования строительства заставили воспользоваться приемом, традиционным для византийской архитектуры, но вышедшим к XI веку из употребления. Происходит своеобразная архаизация византийского типа XI столетия.

Углы храма сохраняют пониженное решение, поэтому арки перекрытия оказываются весьма низко над хорами. Лишь устройство световых глав позволяет сохранить ощущение светлого и высокого пространства. Этот прием, равно как и резкое увеличение значимости хор в композиции интерьера, предшествует дальнейшему,

более сложному и более масштабному развитию этих же стремлений в Софийском соборе.

Угловые восточные помещения киевского храма построены по той же схеме, что и угловые помещения черниговского памятника, они являются пониженными. Арки, через которые они соединяются на хорах с пространством рукавов креста, служат опорой коробовых сводов. Они кончаются в уровне пят сводов, и этот уровень, очень важный для построения всего здания, отмечен шиферными плитами, завершающими лопатки и столбы тройной аркады.

В константинопольских храмах угловые ячейки перекрывались, как правило, купольными или крестовыми сводами. Если бы подобное решение было применено в Софийском соборе, то мы бы в восточных частях на хорах имели замкнутые модели, своим масштабом резко отличавшиеся от основного пространства и мало связанные с ним. Как уже упоминалось выше, хоры константинопольских памятников, прежде обширные и объединенные с пространством всего храма, с X века начинают распадаться на ряд изолированных молен¹⁴. На такие капеллы распадается хоры церкви Богородицы монастыря Липса. Этот процесс особенно интенсивно протекал в архитектуре восточных районов империи.

Попробуем представить, как выглядели бы хоры киевского собора, если бы они целиком были перекрыты глухими купольными сводами, расположенными на уровне перекрытия его восточных помещений. От крестчатых столбов с выносом лопаток по 70 см и расстоянием между лопатками в 2,5 м на высоте всего 2,20 м поднимались бы массивные арки. Темный верхний ярус глухих купольных сводов (наподобие существующих под хорами) завершал бы это пространство (стр. 56).

Подобный интерьер совсем не похож на роскошные, грандиозные и светлые хоры главных соборов Константинополя, которым хотел подражать Ярослав. Если даже посвящение боковых алтарей киевского собора было связано с небесным покровительством дружине и лично самому Ярославу, то, конечно, место нахождения князя и его окружения должно было получить соответствующее архитектурное оформление.

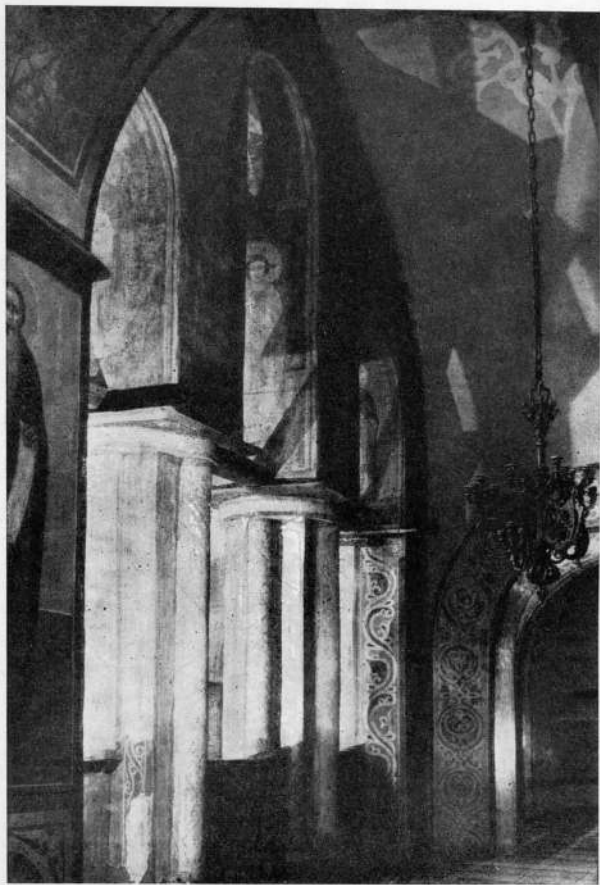
И построение хор стало отличным как от византийских памятников, так и от перекрытия восточной части самого собора. Мы уже видели, что уровень начала коробового свода является основным в соотношении системы арок и сводов с восточной стороны трансепта. Он сохраняет свое значение и в западной части храма, но арки, перекинутые между столбами, уже не завершаются, а лишь начинаются на этой высоте. Вся западная часть здания оказывается выше восточной на 1,10—1,20 м, т. е. на высоту самих арок. Коробовый свод с западной стороны оказывается прерванным аркой. Это соотношение не повторяется ни в одном памятнике киевской архитектуры, чем доказывается исключительность подобной композиции, возникшей из конкретных требований строительства. Все купольные своды поднимаются на барабанах, образуя световые главы, и хоры превращаются в светлые торжественные залы, имеющие центрическое построение пространства, резко выделяющее их выразительность в системе общих объемно-пространственных взаимосвязей интерьера собора.

Такое объяснение позволяет уточнить побуждения, приведенные к возникновению многоглавия. Не формальная забота о пирамидальном построении наружного объема, питавшаяся какими-либо традициями деревянного зодчества, а требования заказа, где практическое, хотя и было неразрывно переплетено с эстетическим, но оставалось определяющим, — и лежат в основе многоглавия. Под влиянием требований композиции интерьера купольные своды были превращены в главы, что было

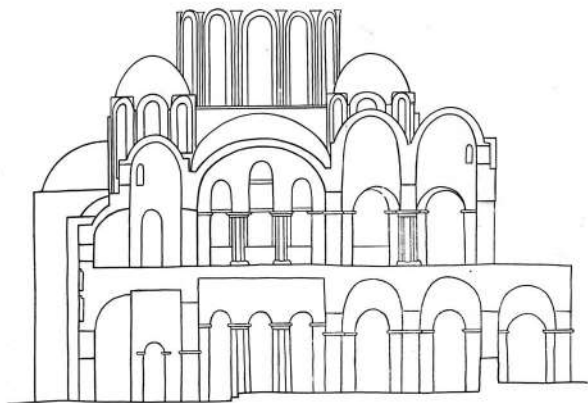
¹⁴ A. K h a t c h a t r i a n. Annexes églises byzantines à plan central, analogies et antécédents. — «Actes du XII-e Congrès International des Études Byzantines», t. III. Beograd, 1964, p. 163—167.



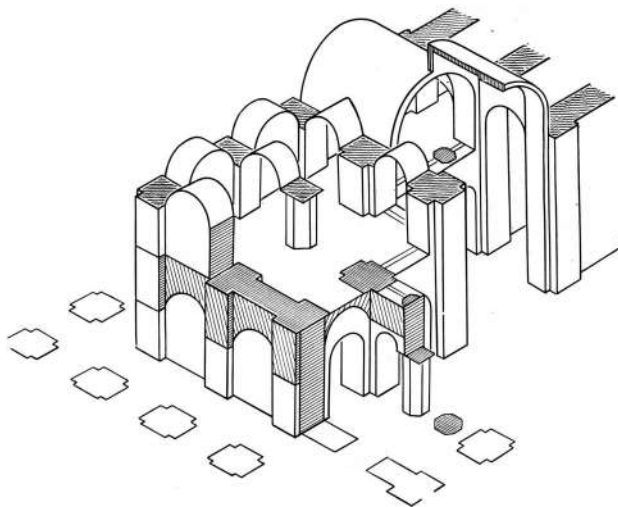
София Киевская. Хоры.



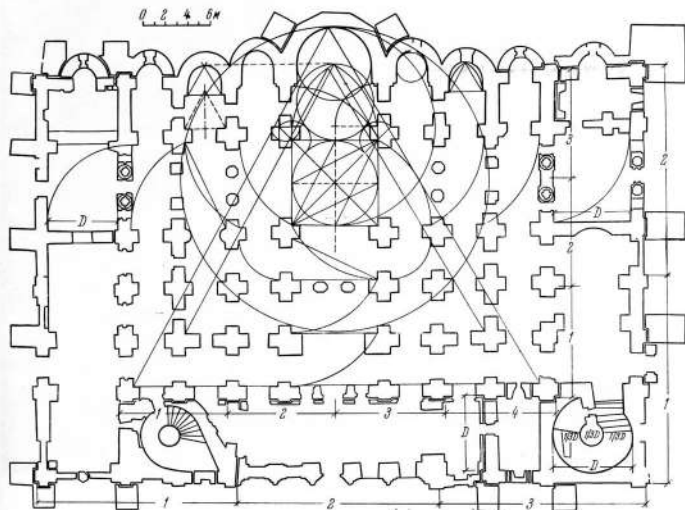
София Киевская. Тройная аркада на хорах.



София Киевская. Разрез по крайнему северному нефу.



София Киевская. Частичная аксонометрия.



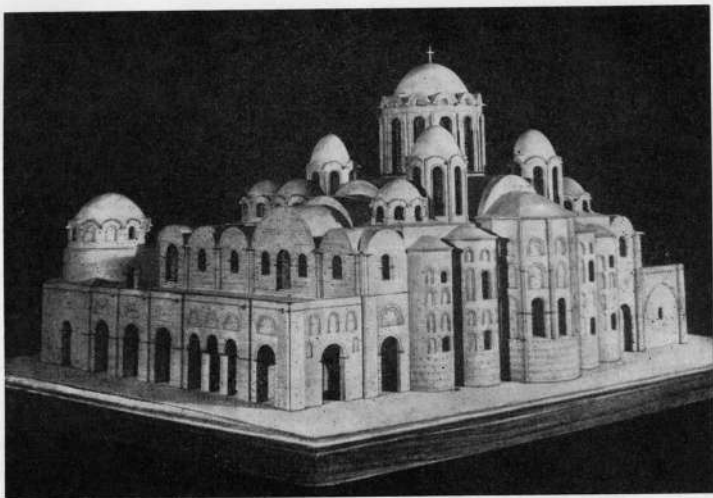
София Киевская. План (по К. Н. Афанасьеву).

для греческих мастеров приемом вполне сформировавшимся и ставшим обычным в этот период. Безусловно, главы и извне получили четкое и продуманное построение, но это было уже решением задачи, порожденной прежде иными причинами¹⁵.

Остановимся теперь подробнее на перекрытии рукавов креста. Мы видели, что свод над крайним южным нефом опирается с западной стороны на врезанную в него арку. Это соотношение не сохраняется в завершении ближнего к центральному квадрату нефа. Здесь коробовый свод снова опирается на арку, завершающуюся в его основании, восстанавливая типичный для византийской и обязательный для русской архитектуры XI—XII веков конструктивный прием. Он был нарушен в одном случае из-за подъема сводов над хорами, но восстановлен в центральном пространстве. Совпадение разницы уровней шельг арок восточных и западных помещений хор с перепадом коробовых сводов (ок. 1,50 м) говорит о том, что зодчие рассчитывали их взаимосвязано и притом лишь определенным образом, возвращаясь к типовому решению после вынужденного уклонения от него. Мне кажется, что подъем арок был толчком к возникновению ступенчатых сводов (стр. 58).

Но теперь само собой возникает вопрос, почему же зодчие сразу не подняли все своды над хорами, откуда появилась постепенность перехода?

¹⁵ Подробнее об этом см. мою статью «Построение вертикальной композиции Софийского собора в Киеве». — СА, 1968, № 3, стр. 232—238.



София Киевская. Реконструкция. Макет.

Можно предположить, что перестройка хор произошла в процессе строительства, когда было обнаружено несоответствие заказа и получавшейся композиции. Однако безусловная выверенность и классичность, которые присущи всем формам собора, заставляют отказаться от допущения подобной перекомпоновки на ходу. Скорее всего, восточные помещения, примыкавшие к апсидам и бывшие модельными, не вызвали своими пропорциями ощущения несоответствия и были построены по обычной схеме. К тому же их положение в крайних нефках само по себе может объяснить их меньшую высоту. Повышение угловых частей, предназначенных под хоры, широко практиковалось в Константинополе того времени. Но в Киеве в уровне коробовых сводов оказались арки и своды хор, тогда как в столичных памятниках хоры помещались целиком в этот уровень. Это повышение в Константинополе никогда не влекло за собой ступенчатости основных сводов, что связано с особенностями их планового решения. Планы константинопольских пятинефных храмов имеют очевидное отличие от плана киевского собора. В них гораздо четче выделена центральная трехнефная крестовокупольная группа, и угловые ячейки имеют подчиненное отношение к рукавам креста. В этих храмах имеется лишь один малый поперечный неф с западной стороны, к которому примыкают нартекс и экзонартекс. Крайние северные и южные нефы всегда в какой-то степени отделены от центра здания, они напоминают двухъярусные галереи, примыкающие к трехнефному основному объему. И хотя ни один константинопольский храм не сохранил в полном виде свои крайние нефы, все же обособленность планового решения дает возможность предположить и объемную выделенность центральной группы.



София Киевская. Перспективный рисунок, Реконструкция.

Какой-то отголосок этого можно видеть в сохранении пониженных восточных помещений на хорах Софийского собора. Однако здесь крайние нефы целиком объединены с пространством храма, они находятся внутри него. В западных угловых помещениях под хорами и над ними это особенно ощутимо.

Угловые ячейки, примыкающие к подкупольному пространству и всегда допоявлявшие до квадрата основной крест плана константинопольских памятников, здесь принадлежат всей группе угловых ячеек, будучи совершенно с ними одинаковыми (стр. 59). Этим усугубляется исчезновение стен внутри собора. Поскольку все лопатки имеют равный вынос и обступают столбы со всех сторон, то последние превращаются в центрические опоры. Все лопатки кажутся принадлежащими столбам, они никогда не производят впечатления частей одной стены, прорезанной аркой. А именно так трактованы участки, разделяющие крайние нефы столбичных построек.

В Софийском соборе появляется второй поперечный западный неф. Это никоим образом не нартекс, а часть наоса, над которой расположены хоры. Влияние этой формы в дальнейшем было очень велико, оно привело в XII веке к превращению нартекса многих соборов (Георгиевский собор Юрьева монастыря в Новгороде, Успенский собор во Владимире, соборы в Каневе, Владимире-Волынском и др.) в дополнительный западный неф основного пространства и к формированию типа шестистолпного храма. Это же определило своеобразие размещения хор и в четырехстолпных храмах.

Полная включенность всех нефов Софийского собора в оболочку здания связана, конечно, со стремлением к грандиозному масштабу впервые строящегося митрополичьего храма в Киеве. Хоры получили от этого характер еще более развитый и цельный. Было бы логично, если бы и завершение этого собора не имело выделения трехнефной группы. Но ступенчатость центральных сводов и повышение четырех средних глав говорят нам о том, что такое стремление существовало. В этом можно видеть сохранение глубоко традиционных приемов византийской архитектуры. Но оригинальность самого типа здания привела к рождению новой композиционной связи между традиционными элементами.

Внимательный читатель может заметить некоторое противоречие в направлении нашего анализа памятников Константинополя и Киева. Почему, когда речь идет о столпных постройках, я пользуюсь выражением «угловые помещения храма понижены», а когда речь заходит о Софийском соборе, то все доказательство направлено на тезис «центральная часть здания повышена»? Мне кажется, что это связано с действительным различием метода построения архитектурной формы, хотя она и примерно одинакова в обоих случаях.

В пятинефных храмах Константинополя (само это название их довольно условно) определяющее значение (тип, размер, пропорции) имеет центральная часть храма. Это эталон, от которого отсчитывается все остальное. Поэтому вполне правомочно говорить о повышении или понижении какой-либо части здания по отношению к центральной группе. В Софийском же соборе в Киеве целостность пятинефной композиции еще раз подчеркнута тем, что расчет завершения всего храма начинается именно с восточных ячеек крайних нефов.

К. Н. Афанасьев установил, что модулем построения собора служит расстояние между подкупольными столбами¹⁶. Ему приравнена высота хор. Ему же оказывается равной высота над хорами — и как раз в коробовых сводах рукавов креста над хорами. Высота этих сводов равна половине их ширины, поэтому уровень заложения шиферных плит определяется половиной принятой за модуль величины. Все пропорциональные отношения оказываются очень ясными и простыми.

Но как раз из-за подъема остальных сводов пропорциональные соотношения центральных арок оказываются затупеванными. Кладка центральных подпружных арок начинается много выше уровня заложения шиферных плит, архи приобретает довольно необычные пропорции.

Все это хорошо видно при взгляде из подкупольного пространства по оси рукавов креста. Верхняя тройная аркада имеет непонятные пропорциональные соотношения, ее арки странно сочетаются с примыкающим к ним сводом (стр. 57). Композиция становится понятной только при взгляде из крайних нефов на хорах, когда видно, что аркада определена и ограничена очертаниями лежащего за ней коробового свода, что вполне традиционно. Это впечатление тоже говорит о необычности решения именно центра здания.

До сих пор речь шла об особенностях объемно-пространственной структуры здания. При существующем в византийской архитектуре принципе проецирования внутренней структуры на фасад и определения этим его основных форм эти особенности обусловили своеобразие внешнего облика памятника. Из предшествующего анализа должно быть очевидным, что северный и южный фасады собора будут асимметричными. В существующих проектах реконструкции это не нашло никакого отражения. Увлечение реконструкциями галерей привело к неинтересному и первоначальному облику храма. Существуют два макета с полной обстройкой, но есть лишь один перспективный рисунок, изображающий собор после первого этапа строитель-

16 К. Н. Афанасьев. Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. М., 1961, стр. 58—60.

ства ¹⁷ (стр. 60, 61). В середине 50-х годов выявили — и это очень важно — горизонтальную линию завершения стен. Однако отсутствие обмеров крайних нефов сделало различие уровней сводов незамеченным, и на рисунке слева и справа от закомары центрального свода стена имеет одну и ту же высоту. Малые купола по обе стороны свода расположены на одном уровне. Оба эти соотношения неверны, но точные исправления можно будет внести лишь после завершения обмеров памятника.

Как параллель к асимметрии киевского собора укажем на подобную асимметрию северного и южного фасадов новгородской Софии, где стены имеют такое же понижение в восточной стороне. Лишь употребление полусвода, имеющего вдвое больший подъем, нежели свод, дает возможность выровнять силуэт и одинаково расположить меньшие главы.

На фасадах киевской Софии арки, поддерживающие главы, выявлены лишь узором радиальной кладки на стенах. Криволинейный ритм завершения создается главами. Потом, постепенно, к концу XI века в киевских храмах главы исчезают, а арки выявляются и превращаются в закомары сводов, поставленных в один уровень с центральными по всему периметру здания. Закомары как бы заменяют многоглавие ранних памятников. Но они по-прежнему связаны с увеличением высоты хор, остающихся столь распространенными в архитектуре XII века. Киевский собор дает, таким образом, начало развитию и этой, столь оригинальной в системе византийского зодчества XII века черте русских памятников.

Подведем итоги. Мне хотелось показать причины особого внимания строителей к созданию хор собора, проследить, где и как это изменило обычную схему постройки, попытаться определить, какими источниками могли пользоваться мастера, производя эти изменения. Как выводы проделанной работы я мог бы предложить следующее.

1. Ни одна из форм Софии киевской не была неизвестной греческим зодчим X—XI веков, хотя далеко не все они находят себе прототип в искусстве именно этих столетий. Некоторые из них восходят к архитектуре предшествующих столетий, что объясняется ролью и авторитетом главных храмов византийской столицы.

Равным образом ни одна из форм собора не дает возможности говорить о влиянии традиций местной, деревянной или курганной архитектуры.

2. Теории внешних воздействий — традиций и влияний, объясняя нам лишь уже знакомые элементы, оказываются бессильными в раскрытии причин появления нового и специфического в облике собора. Как общее методологическое положение это прекрасно сформулировано Дайхманом: «Исторически неверно было бы предположить, что «присхождение», «исток» как предшествующие во времени факторы, или «влияние» как одновременное, но внешнее воздействие, всегда и непосредственно настолько определяют произведение эпохи, что вместе с ними высказывается наиважнейшее, самое главное в нем; это еще вопрос, можно ли вообще при подобной постановке вопроса схватить существенное: решающим и в области художественной сущнейшим является богатство творческих возможностей эпохи, оригинальность и единственность формы произведения, ниоткуда не заимствованной» ¹⁸.

3. Своеобразие архитектуры Софийского собора в Киеве — в новых соотношениях уже известных форм, возникших под влиянием конкретных условий и требований строительства. Смелость и оригинальность их соединения напоминают интенсивность архитектурных поисков V—VI столетий.

¹⁷ Макеты выполнены архитекторами: Н. И. Кресальным, Ю. С. Асеевым, В. П. Волковым. См. М. И. Кресальныи. Софийский заповідник у Києві. Київ, 1960, стр. 230—235, рис. 70—71.

¹⁸ F. W. Deichmann. Studien zur Architektur Konstantinopels im 5. und 6. Jahrhundert nach Christus. Baden-Baden, 1956, S. 47—48.

4. Как основную причину указанных выше особенностей построения собора я рассматривал желание князя иметь в новом грандиозном храме торжественные и светлые хоры¹⁹. Показать, как сказалось это стремление на окончательном облике памятника — было основной целью работы. Такая позиция давала возможность объяснить изменение типовых приемов из особенностей самого процесса построения собора, из своеобразия требований заказа. Все это исторически неповторимо, а по-сему близко подводит нас к пониманию истинной природы архитектурных форм здания.

5. Некоторые из возникших особенностей — подъем свода угловых ячеек, развитость хор, объединение их пространства с пространством храма, — закрепились в дальнейшем развитии и привели (хотя и не только они) к возникновению типа закомарного храма XII века.

¹⁹ Влияние вкусов князя и его окружения на архитектуру храмов в целом отмечал А. И. Некрасов, писавший: «Храм Софии Киевской, как и Черниговский собор, ... представляет собой осуществление исканий какой-то особой помпезности и величоления, что сознавали и современники (см. «Слово похвальное кагану Владимиру» митрополита Илариона, 1051—1059 годов)». А. И. Некрасов. Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVII веков. М., 1936, стр. 35.

НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ СЕВЕРО-ЗАПАДНОЙ БАШНИ СОФИИ КИЕВСКОЙ

Н. И. КРЕСАЛЬНЫЙ

СОХРАНИВШИЕСЯ до наших дней юго-западная и северо-западная башни Софии Киевской являются неотъемлемой частью храма, хотя и появились они несколько позже основного ядра Софии. По поводу того, как попадали на хоры собора до постройки нынешних башен, было высказано немало довольно противоречивых предположений многими учеными и исследователями этого древнейшего архитектурного памятника Киевской Руси, однако ни одно из них не может считаться сколько-нибудь достоверным.

Еще в середине XIX столетия академик Ф. Г. Солнцев, руководивший в то время работами по «поновлению» обнаруженных в Софии Киевской фресковых росписей, совершенно правильно полагал, что нынешние внешние галереи собора с башнями в северо-западном и юго-западном углах хотя и являются древними, но построены позже основного собора с открытыми одноэтажными галереями с южной и северной сторон¹. В схеме реконструкции первоначального храма (до пристройки наружных галерей и башен), сделанной Ф. Г. Солнцевым на основе обмерных чертежей архитектора Спарро, выход на хоры проходил через открытые северную и южную галереи по каменным лестницам (северо-западный и юго-западный углы храма).

О существовании специальных входов на хоры, до возведения нынешних башен и наружных галерей, говорил и Н. И. Брунов², который считал, что лестница для выхода на хоры располагалась в юго-западном квадратном угловом делении первоначальной наружной галереи Софии Киевской. Н. И. Брунов допускал также наличие специальных, возможно деревянных переходов, которые соединяли хоры собора с несохранившимися дворцовыми корпусами, как во владимири-суздальском зодчестве. Это положение поддерживалось также Д. С. Лихачевым³, И. А. Грабовским и Ю. С. Асеевым⁴, Н. И. Кресальным⁵ и до недавнего времени М. К. Карге-

¹ Позже было установлено, что первоначальное пятинефное ядро собора было окружено открытыми одноэтажными галереями не только с южной и северной сторон, как полагал Ф. Г. Солнцев, но также с западной стороны.

² Н. И. Брунов. К вопросу о самостоятельных чертах русской архитектуры X—XII ст. — В кн. «Русская архитектура». М., 1940.

³ Д. С. Лихачев. Культура Киевской Руси при Ярославе Мудром. — «Исторический журнал», 1943, № 7.

⁴ И. А. Грабовский и Ю. С. Асеев. Дослідження Софії Київської. — В кн. «Архітектура пам'яток». Збірник наукових праць. Київ, 1950.

⁵ М. И. Кресальний. Софійський заповідник у Києві. Київ, 1960.

ром, который еще в довоенные годы и после Отечественной войны проводил исследование территории западнее Софийского собора, но не обнаружил каких-либо остатков ни дворцовых сооружений, ни предполагавшихся переходов к храму собора.

В опубликованном в 1961 году труде «Древний Киев» М. К. Каргер пишет: «Археологические исследования, проводящиеся в течение ряда лет на территории Софийского заповедника, в том числе на участках, почти вплотную примыкающих к зданию собора, позволяют нам со всей решительностью отвергнуть дожившую до наших дней старую гипотезу о «переходах» (каменных или даже деревянных), соединявших полати Софии со вторым этажом княжеского дворца, находившегося поблизости. Никаких следов дворцовых сооружений в окружении Софии нет...»⁶

Несомненно, однако, что какие-то сооружения для выхода на хоры собора в древности существовали, но где они располагались и что они собою представляли, — остается неустановленным.

О времени сооружения лестничных башен Софии Киевской, которые сохранились до наших дней, также был высказан ряд довольно противоречивых мнений, обусловленных тем, что их авторы не располагали достаточным фактическим материалом. Так, например, П. А. Лашкарев⁷, И. В. Моргилевский⁸ и Н. И. Брунов⁹ считали, что обе башни пристроены к основному объему храма одновременно с возникшими позже наружными галереями. Такие исследователи, как П. Г. Лебединцев¹⁰, Н. А. Окунев¹¹, К. В. Шероцкий¹², Ф. И. Шмит¹³, предполагали, что северо-западная башня возникла одновременно с основным пятинефным объемом храма, а юго-западная башня несколько позже.

До недавнего времени все эти проблемы оставались дискуссионными, и только тщательные исследования памятника, сделанные в 1950—1960 годах в ходе ремонтно-реставрационных работ, и археологические раскопки внутри собора и вне его дали целый, ранее не известный материал¹⁴.

Исследования древней кладки стен юго-западной башни, южной и западной наружных галерей, особенно в местах примыкания их к первоначальному, древнейшему ядру храма, со всей убедительностью показали, что юго-западная башня не только композиционно, но и конструктивно связана с южной и западной галереями, и, следовательно, возводилась одновременно с наружными галереями. Подтверждением этого является то, что галереи конструктивно не связаны с древнейшим объемом храма и лишь примыкают к нему. Больше того, конструктивные полуарки наружных галерей, так называемые арбутаны, примыкают к уже опутатуренным и украшенным фресками наружным поверхностям пилонов древнейшего ядра храма. Это в свою очередь указывает на то, что пристройка наружных галерей с башнями и надстройка второго яруса над первоначальными галереями, ставшими внутренними, не является лишь вторым этапом в заранее задуманном облике храма, как утверждали некоторые исследователи. Ведь фасады первоначального ядра собора до пристройки наружных галерей с башнями были украшены не только фресками, но

⁶ М. К. Каргер. Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнего города. Т. II. М.—Л., 1961.

⁷ П. А. Лашкарев. Церковно-археологические очерки, исследования и рефераты. Киев, 1898.

⁸ И. В. Моргилевский. Київська Софія в світлі нових спостережень. Київ, 1926.

⁹ Н. И. Брунов. К вопросу о самостоятельных чертах русской архитектуры X—XII вв.

¹⁰ П. Г. Лебединцев. О наружности Киево-Софийского собора в древнем его виде. Киев, 1862.

¹¹ Н. А. Окунев. Крещальня Софийского собора в Киеве.— ЗОРСА, т. X. Пр., 1915.

¹² К. В. Шероцкий. Киев. Путеводитель. 1917.

¹³ Ф. И. Шмит. Искусство древней Руси — Украины. Харьков, 1919.

¹⁴ В последние годы в исследовании Софии Киевской принимали участие: М. К. Каргер, архитекторы Н. Кресальний, В. Волков, Ю. Асеев, Ю. Нельговский, В. Левицкая, И. Грабовский; художники-реставраторы Л. Калининко, Е. Мамолат, О. Плющ.

также пучковыми пилястрами, декоративными нишами, шиферными карнизами и другими элементами художественно-декоративного убранства, — вряд ли стоило столь тщательно украшать фасады, если заранее предполагалась их последующая застройка.

Вероятнее всего, расширение храма было продиктовано как государственными соображениями, так и необходимостью укрепления здания собора, имевшего к тому времени значительные повреждения ввиду малой глубины заложения фундаментов и неравномерной осадки отдельных частей здания. Поняв причины начавшихся деформаций, зодчие, по-видимому, чтобы увеличить нагрузку на столбы первоначальных галерей, надстроили над ними вторые этажи, а влияние распора погасили конструктивными полуарками, аркбутанами, образовавшими вместе с перекрытиями второй пояс открытых галерей с северной, южной и западной сторон собора. При этом сводчатые перекрытия надстроенного второго яруса первоначальных галерей, такие же перекрытия над пристроенными вторыми одноэтажными галереями и аркбутаны по оси были перпендикулярны к стенам основного ядра собора и, восприняв появившийся распор от всего объема здания, уравновесили все его конструктивные элементы.

Заслуга зодчих и состоит в том, что они, значительно расширив и укрепив здание Софийского собора, не нарушили целостности его архитектурно-художественного облика.

Даже в сравнительно недавно опубликованных трудах¹⁵ время пристройки к основному объему Софии Киевской одноэтажных наружных галерей и юго-западной башни датируется концом XI — началом XII века. Но проведенные С. А. Высоцким¹⁶ исследования надписей-граффити XI—XIV веков, сохранившихся на фресках в Софии Киевской, позволяют несколько уточнить эту дату.

Еще Н. П. Сычев связывал надпись-граффити: «спаси господи кагана нашего», на фреске в одном из арочных проемов северной наружной галереи с именем Ярослава Мудрого на том основании, что слово «каган» — по-хазарски означает титул царя, а в древнерусской литературе¹⁷ этим титулом были наделены только великие князья Владимир и Ярослав Мудрый.

Так как Владимир умер в 1015 году, задолго до постройки Софийского собора, то вторым киевским князем, носившим титул кагана — царя, оставался Ярослав Мудрый. Поскольку надпись содержит просьбу о спасении «кагана нашего», то Н. П. Сычев полагает, что в надписи речь идет еще о живом кагане — Ярославе Мудром.

Ярослав Мудрый умер в 1054 году. Следовательно, отнеся надпись о «кагане» к еще живому Ярославу Мудрому — пристройку к основному ядру собора наружных открытых галерей и юго-западной башни представляется возможным датировать в пределах до 1054 года. Однако сооружение столь грандиозного здания, как София Киевская, и отделка его мозаиками и фресками в пределах 1037—1054 годов (17 лет) для большинства исследователей Софии Киевской и по сей день представляется мало вероятным. Ссылаясь на то, что М. К. Каргер пристройку наружных галерей относит к концу XI века, и допуская, что кроме Владимира и Ярослава Мудрого титулом кагана (царя) могли именоваться и другие киевские князья, С. А. Высоцкий, в своей работе «Древнерусские граффити Софии Киевской» относит надпись о «кагане» ко времени княжения в Киеве в 1073—1076 годах сына Ярослава Мудрого — Святослава Ярославича. Надпись о «кагане» сделана на фресковом

¹⁵ М. И. Кресальны й. Софійський заповідник у Києві. М. К. Каргер. Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города, т. II. М.—Л., 1961.

¹⁶ С. А. В ы с о ц к и й. Древнерусские граффити Софии Киевской.— «Нумизматика и эпиграфика», т. III. М., 1962.

¹⁷ Иларион в «Слове о законе и благодати» называет Владимира «великим каганом», а Ярослава, в так называемом «наказании веры» — «благоверным каганом». Автор «Слова о полку Игореве» упоминает о былом «каганем времени».

изображении св. Николая и в рассматриваемый период из всех киевских князей крестное имя Николай имел только князь Святослав Ярославич, отсюда С. А. Высоцкий делает вывод, что эта надпись могла быть сделана «вскоре или в сам день „резанья желве“ — неудачной операции, от которой, согласно летописи, Святослав и умер 27 декабря 1076 года»¹⁸.

Таким образом, надпись-граффити о «кагане» в арочном проеме северной наружной галереи, датированная Н. П. Сычевым в пределах до 1054 года и С. А. Высоцким — до 1076 года, является очень важным документом, уточняющим время пристройки к основному объему храма Софии Киевской открытых наружных галерей, и следовательно, южной башни с лестницей для выхода на «гульбище» и хоры собора. Пока что исследователи Софии Киевской отдают предпочтение более позднему времени пристройки наружных галерей — концу XI века, что ближе к дате 1076 года. Однако упоминаемый в летописи Успенский собор Киево-Печорской лавры был построен в течение трех лет¹⁹ и освящен на двенадцатом году со дня окончания строительства.

Опираясь на мнение В. Мясоедова²⁰, относившего фрески северной наружной галереи Софии к первоначальной росписи собора, к середине XI века, и учитывая, наконец, приведенные в работе В. И. Левицкой²¹ сведения о том, что в древности весь объем мозаик Софии Киевской мог быть выполнен на протяжении трех-четырёх сезонов двадцатью мозаичистами, выскажемся в защиту более ранней даты окончания собора, с пристроенными наружными галереями и южной башней, который, как мы полагаем, выстроен еще при жизни Ярослава Мудрого (в пределах до 1054 года). Не исключено, что дальнейшие изыскания приведут к еще более убедительному обоснованию настоящего предположения.

Проводившиеся в последние годы исследования позволяют уточнить также время строительства северо-западной башни Софии Киевской.

При изучении тщательно выполненных обмерных чертежей плана Софии Киевской мы обратили внимание на асимметричное расположение западной башни по отношению к главной оси собора в сравнении с юго-западной башней, а к тому же сама форма плана северо-западной башни и ее южной стены необычны по сравнению с планом и стенами юго-западной башни. План юго-западной башни (внутри) представляет собою правильный круг, равный ширине внутреннего пространства южной и западной галерей, при этом центральный круглый столб лестничной башни расположен по оси галерей, юго-западный угол которых она занимает. Северо-западная башня своей восточной стороной примыкает к крайней западной клетке северной галереи первоначального храма. По ширине эта галерея значительно уже внутренних размеров башни, поэтому ось башни и ее центральный круглый столб оказались сдвинутыми к югу как по отношению к оси северной внутренней галереи, к которой она примыкает, так и северной стены основного пятинефного ядра храма. Дугообразная в плане южная стена северо-западной башни образовала необычную форму внутреннего плана башни, вызванную необходимостью устройства наружного входа в башню с западной стороны.

Отмеченные особенности северо-западной башни наталкивали на мысль о ее более позднем происхождении, но для доказательства этого требовались более тщательные исследования.

В связи с проводившимися в 1954 году работами по устройству в соборе воздушно-калориферного отопления у северной стены северо-западной башни (со стороны северной наружной галереи) была разобрана кафельная печь, соору-

¹⁸ С. А. Высоцкий. Указ. соч.

¹⁹ Ипатьевская летопись, под 6583 [1075] годом.

²⁰ В. Мясоедов. Фрески северного притвора Софийского собора в Киеве. Пг., 1915.

²¹ В. И. Левицкая. Палитра и техника мозаик Софии Киевской. Не опубликованная рукопись находится в фондах Софийского музея в Киеве.

женная здесь в XIX веке. За разобранной печью был найден хорошо сохранившийся арбутан, который всей своей толщей оказался включенным в стену северо-западной башни. Одновременно были тщательно исследованы зондажи, сделанные еще в 1920 году проф. И. В. Моргилевским в местах примыкания южной стены башни к ранее открытому арбутану в нартексе. Оказалось, что южная стена северо-западной башни конструктивно не связана с крещальницами в плане столбами западной наружной галереи и лишь примыкает к ранее построенному, оштукатуренному и украшенному фресками арбутану.

Наконец, в 1962 году были вскрыты чугунные плиты пола второго этажа северной внутренней галереи в месте примыкания к ней верхней ступени северо-западной башни²². При этом было обнаружено, что восточная стена северо-западной башни так же конструктивно не связана с северной наружной галереей и лишь примыкает к ней, на что указывает обнаруженный зазор между кладкой упомянутой галереи и стены башни, равный 3—5 см (стр. 69).

Все это является доказательством того, что северо-западная башня была построена не одновременно с центральной частью собора как утверждалось многими исследователями ранее, а наоборот, позднее не только центральной части, но и наружных галерей с арбутанами. Северо-западная башня явно встроена в уже существовавшую западную наружную галерею, столбы и арбутаны которой ко времени строительства северо-западной башни уже были оштукатурены и украшены фресками.

Время сооружения северо-западной башни вначале было отнесено нами к первой половине XII века. Однако исследования внутреннего устройства башни, проведенные в

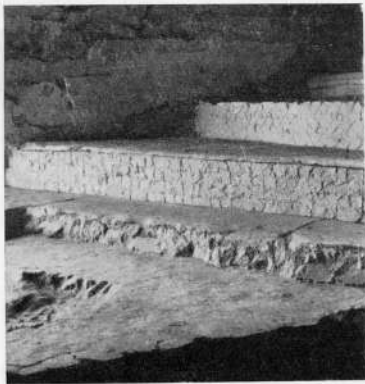


Фрагмент древних ступеней в проеме западного портала с остатками мозаик на подступенках.



Деталь примыкания подступенка четырнадцатой ступени к круглому столбу башни.

²² В 1962 году исследования проводились автором этой статьи.



Фрагмент предпортальной площадки и древних ступеней с отпечатками мозаик на подступенках.



Образовавшийся зазор (щель) между конструктивной кладкой четырнадцатой ступени и пятой мозаичного подступенка.

1962 году, позволяют датировать ее строительство концом XI века.

В исследовании башен Софии Киевской, кроме времени их сооружения, большой интерес представляет так же проблема их первоначальных форм и внутреннего устройства. В конце XVII — начале XVIII века Софийский собор в Киеве в результате капитальных достроек и переделок приобрел совершенно новый архитектурный облик. Над его наружными, южной и северной галереями были надстроены вторые этажи с двумя куполами над каждой из них. Всем куполам вместо прежней параболической формы была придана характерная для украинской архитектуры того времени грушевидно-барочная форма. По всему периметру здания стены собора были подведены под один карниз, фасады собора укреплены контрфорсами, украшены барочными фронтонами, оштукатурены и побелены, а кровля куполов и главок вызолочена сусальным золотом. До неузнаваемости изменился и внешний облик башен, обветшавшие верхи которых были разобраны и перекрыты куполами барочной формы, а древние наружные входы в башни заложены и вместо них пробиты входы изнутри собора.

Как же выглядели башни в древности? Здесь определенную помощь могут оказать данные летописей, записи и рисунки современников, видевших Софию в разные эпохи.

Павел Алеппский, например, посетивший Софийский собор в 1654 году, пишет о ее башнях: «... на каждом из западных углов круглая огромная башня ... Каждая башня имеет двери с запада; от нее входишь по широкой поместительной и длинной лестнице со многими ступеньками к самой верхней бойнице, через которую входишь на вторую верхнюю окружную галерею церкви»²³.

²³ «Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским», вып. II. М., 1897.

Художник А. ван Вестерфельд в 1651 году изобразил юго-западную башню Софии также круглой. Это привело некоторых исследователей к выводу о том, что в древности башни были круглыми. Однако еще И. В. Моргилевский, путем многочисленных зондажей, сделанных на фасадах собора, со всей убедительностью доказал, что снаружи в нижней своей части, башни имели прямоугольную форму. Из наших исследований Софии в 1952—1953 годах стало ясно, что снаружи башни Софии все же были круглыми, но лишь выше уровня шиферного карниза открытых наружных галерей, а не на всю высоту, как показано на рисунке А. ван Вестерфельда. Никаких остатков от древних верхов Софийских башен, к сожалению, не сохранилось, поэтому в новом проекте реконструкции собора²⁴ лестничные башни завершены куполами предположительно, исходя из общей композиции памятника и по аналогии с сохранившимися завершениями и архитектурным декором других куполов храма.

В середине XIX в. в Софийском соборе проводились большие ремонтно-строительные работы, в ходе которых полы собора, ступени и лестничные площадки обеих башен были покрыты чугунными плитами. При этом не только были скрыты древние ступени лестниц, но и сильно изменены их размеры и ритм, местами оказались закрытыми новыми ступенями нижние части фресковых композиций на стенах башен.

В целях выяснения сохранности древних ступеней, скрытых под чугунными плитами XIX века, М. К. Каргером еще в 1939 году были сделаны зондажи в верхней части северо-западной башни (у выхода на хоры) и в 1949 году — на площадке перед порталным проемом в нижней части башни. Под вскрытыми чугунными плитами были обнаружены хорошей сохранности древние ступени, выложенные из плинфы на известково-цемянном растворе, при этом на некоторых подступенках были обнаружены фрагменты мозаичного набора, на других — лишь отпечатки от несохранившихся мозаик (ср. 69, 70).

Полученные сведения о сохранности древних ступеней северо-западной башни уже тогда выдвинули задачу полного раскрытия древних лестничных маршей. Однако практически эти работы стало возможным осуществить только в 1961 году, тогда же был раскрыт и портал башни в ее западной стене (ср. 73)²⁵. В результате полного раскрытия древних ступеней были получены весьма ценные сведения о конструкциях, строительных материалах и других особенностях внутреннего устройства башни.

Раскрытие древних ступеней было начато с уровня хор и велось постепенно по ходу лестницы вниз. Вначале удалялись чугунные плиты, затем разбиралась кирпичная кладка ступеней, сложенных на известково-песчаном растворе, удалялась подсыпка из строительного щебня середины XIX века, и лишь под ней обнаруживались древние ступени различной сохранности. На первом участке лестничного марша (от уровня хор до первой площадки) было открыто шесть ступеней. Пять из них сложены из плинфы на известково-цемянном растворе при толщине швов, равной толщине плинфы. На внутренней поверхности северной стены башни сохранилась древняя штукатурка с фресковой росписью, которая доходит до лицевой поверхности ступеней, повторяя их древние контуры²⁶.

Шестая, самая нижняя, ступень оказалась покрытой кирпичом XVII—XVIII веков на сером известково-песчаном растворе. М. К. Каргером эта ступень, как и пять

²⁴ Реконструкция Н. И. Кресального при участии архитекторов Ю. С. Асеева, В. П. Волкова.

²⁵ Портал башни был заложен в XVIII—XIX веках. Специальная комиссия установила, что удаление позднейших закладок не отразится на конструктивной прочности портала.

²⁶ По этим контурам с достаточной точностью определяются ширина проступи и высота подступенка древних ступеней этого участка лестничного марша. Так высота подступенков оказалась равной: 1-го и 2-го по 26 см, 3-го — 24 см, 4-го — 23 см, 5-го — 25 см; ширина проступей (у северной стены башни) равна: 1-й ступени — 47,5 см, 2-й — 71,5 см, 3-й — 69,0 см, 4-й — 79,0 см, 5-й — 73,0 см.



Фрагмент древнего свода одного из лестничных маршей
северо-западной башни.

предыдущих, была принята за древнюю и лишь отремонтированную в XVII—XVIII веках ²⁷, но фактически она оказалась наново выложенной, вероятно в конце XVII — начале XVIII века из кирпича на обычном известково-песчаном растворе. Под кладкой этой ступени были открыты: фресковая штукатурка на северной стене и круглом столбе башни (контуры ее и определили высоту подступенка древней пятой ступени, равную 26 см) и фрагмент керамической поливной плиты, которыми была покрыта лестничная площадка северо-западной башни (стр. 69—70). Устройство дополнительной ступени было вызвано тем, что во время проводившегося в конце XVII — начале XVIII века большого капитального ремонта здания Софии Киевской были удалены, вероятно обветшавшие к тому времени, керамические поливные плиты, покрывавшие лестничную площадку северо-западной башни ²⁸.

Нижние части стен и круглого столба башни, а также подступенок новой, шестой ступени еще в XVII—XVIII веках были оштукатурены и побелены. Это является доказательством того, что пол лестничной площадки после снятия с него керамических поливных плит больше ничем не облицовывался. Значительная изношенность кирпичей дополнительной, шестой ступеньки свидетельствует о том, что после ремонта в конце XVII — начале XVIII века древней лестницей северо-западной башни пользовались вплоть до середины XIX века, когда была изменена конфигурация всего лестничного хода, а ступени и площадки покрыты дошедшими до нашего времени чугунными плитами.

²⁷ При более тщательном исследовании открытых ступеней северо-западной башни, проводившемся автором этой статьи в 1962 году, было обращено внимание на то, что подступенки пятой и шестой ступеней значительно ниже остальных древних ступеней (по 18 см вместо 24—26 см) и что сохранившаяся на стене и круглом столбе башни древняя штукатурка закрыта кирпичной вымосткой проступи шестой ступени, а ее подступенок, в отличие от подступенков других ступеней, оштукатурен известково-песчаным раствором и забелен.

²⁸ При этом уровень площадки был понижен почти на 10 см (6,0 см толщины керамических поливных плит и около 4,0 см — слой цементной подмазки под плиты) и на столько же увеличилась высота подступенка пятой древней ступени рассматриваемого участка лестничного марша, достигнув высоты $26 + 10 = 36$ см. Такая высота подступенка оказалась слишком великой и не удобной для пользования и поэтому была разделена на два равновеликих подступенка (по 18 см) путем устройства дополнительной шестой ступеньки рассматриваемого участка лестничного марша.



Открытый в процессе раскопок верхний марш древней лестницы северо-западной башни (вид с первой лестничной площадки).

Обнаруженная на лестничной площадке северо-западной башни поливная керамическая плита по размерам, структуре материала и цвету поливы оказалась точно такой же, как и поливные керамические плиты раскопанного нами в 1954 году пола восточной оконечности наружной северной галереи. Существует мнение, что крайняя восточная клетка северной наружной галереи, в результате закладки арочных проемов, была превращена в закрытое помещение — усыпальницу для захоронения в ней в 1093 году сына Ярослава Мудрого — Всеволода Ярославича²⁹. Идентичность поливных керамических плит в усыпальнице и в северо-западной башне позволяет предположить, что сама башня была построена одновременно с усыпальницей и датировать ее следует не XII веком, как это делалось прежде, а концом XI века, в пределах до 1093 года³⁰.

В середине XIX столетия строители почему-то не посчитались с хорошо сохранившимися к тому времени древними ступенями и лестничными площадками башен

²⁹ О захоронении в 1093 году в Софии Киевской сына Ярослава Мудрого — Всеволода Ярославича упоминается в Лаврентьевской летописи, под 6601 [1093] годом.

³⁰ За более раннее время строительства северо-западной башни высказываются художники-реставраторы Л. Калинченко, Е. Мамолат, О. Плющ. Они относят фресковую живопись на стенах этой башни также к концу XI века.



Дополнительная ступень верхнего марша лестницы, сложенная в XVII—XVIII веках из кирпича на известково-песчаном растворе.



Деталь покрытия первой лестничной площадки керамическими поливными плитами, обнаруженными под дополнительной ступенькой XVII—XVIII веков.



Деталь примыкания восточной стены северо-западной башни к западному торцу внутренней северной галереи в уровне хоров.

Софии Киевской и задалась другими ритмами лестниц, а отсюда и размерами ступеней, покрытых чугунными плитами. Это привело к тому, что на отдельных участках древние ступени мешали укладке новых чугунных ступеней и поэтому были почти полностью срублены.

Лесяничная площадка перед западным порталом башни в древности также была покрыта шиферными плитами ³¹.

С предпортальной площадки в арочный проем западного портала ведут две лестничные ступени, покрытые шиферными плитами. Подступенки этих ступеней, а также сохранившийся на половину высоты подступенок предпортальной площадки, украшены мозаикой гофрированного рисунка, подобно сохранившемуся мозаичному орнаменту в центральном подкупольном барабане Софии. Смалта мозаичного набора мелкая, в виде разноцветных кубиков из которых выложены мозаичные изображения в центральной части Софии Киевской. В местах утраты смалты сохранились ее отпечатки на цементном растворе ³².

³¹ Сохранились лишь плиты, непосредственно примыкающие к подступенку пятной, пятнадцатой ступени рассматриваемого участка лестничного марша. На остальной части площадки шиферные плиты в слой известково-цементного раствора, на котором они были уложены, срублены, по-видимому, в середине XIX века. Под срубленными плитами в цементной подмазкой сохранилась своеобразная подготовка из битой глины и мелкого камня, залитых цементным раствором.

³² В древности с предпортальной площадки по ступеням можно было спуститься в подлестничное помещение, стены и своды которого украшены фресковой живописью. По-видимому, в XVII—начале XVIII века этот участок лестничного марша был разрушен, а вход в подлестничное помещение прорублен в северной стене башни, со стороны северной наружной галереи.

В середине XIX века этот участок лестничного марша был восстановлен, но уже в новых конструкциях и материалах (ступени были выложены из кирпича на подсыпи из строительного мусора и покрыты чугунными плитами). Тогда же, по-видимому, был прорублен новый дверной проем в восточной стене башни, который и ныне служит входом в северную башню с внутренней западной



Западный портал башни. Вид изнутри до начала работ по раскрытию его от позднейших закладок.

Различная сохранность открытых раскопками в 1961 году древних ступеней и лестничных площадок северо-западной башни позволила не только исследовать ее конструкции, но и уяснить порядок производства работ при возведении и окончатальной отделке башни и ее лестничных маршей.

Наружные стены и центральный круглый столб башни сложены из плинфы и естественного камня на известково-цемяночном растворе. Одновременно выкладывались и своды лестничных маршей, конструктивно связанных с кладкой стен и круглого столба башни. Сами своды сложены из плинф на известково-цемяночном растворе, при толщине швов, равной толщине самих плинф. Образовавшиеся у стен и круглого столба пазухи сводов заложены кладкой из кусков плинф, уложенных горизонтальными рядами на известково-цемяночном растворе. Местами в пазухах сводов уложены керамические горшки подобно тем, что были обнаружены в заполнении пазух между стенами подкупольных барабанов и сводами центрального объема храма. Заполнение пазух пустыми горшками намного облегчало вес лестничных маршей. По мере подъема лестничных ступеней, в соответствии с их уклоном, усту-



Западный портал башни. Вид изнутри после раскрытия его от позднейших закладок.

нами и с поворотом вокруг центрального круглого столба башни поднимались и своды. Лестничным площадкам соответствуют горизонтальные участки сводов, протяженность которых равна длине площадок. Сами ступени лестничных маршей выкладывались из плинф, уложенных горизонтальными рядами на известково-цемяночном растворе при толщине швов, равной толщине плинф.

Работы по устройству ступеней и окончательной отделке их велись снизу вверх по мере подъема всего лестничного хода до уровня хоров.

Оштукатуривание поверхностей стен и круглого столба башни и роспись их фресками производились одновременно с работами по отделке ступеней и также велось по ходу лестницы снизу вверх.

Таким образом проведенными в последние годы исследованиями было установлено, что ступени и лестничные площадки северо-западной башни сохраняли свои первоначальные формы и пропорции вплоть до середины XIX века. В конце XVII — начале XVIII века они были лишь капитально отремонтированы: частично обрушившиеся мозаичные подступенки и обветшалые плиты ступеней заменены кирпичной кладкой на обычном известково-песчаном растворе, а небольшие выбоины заделаны только раствором; износившиеся керамические поливные плиты, которыми был об-



Западный портал башни. Вид снаружи после раскрытия его от позднейших закладок.

лицован пол первой (по ходу сверху вниз) лестничной площадки, полностью удалены, в связи с чем была устроена дополнительная ступень на этой площадке, а открывшаяся по низу кладка стены и круглого столба вместе с подступенком дополнительной ступени — оштукатурены и побелены и т. д. (стр. 74).

Полное раскрытие всего древнего лестничного хода северо-западной башни повлекло за собою необходимость раскрытия арочного проема в западной стене башни. Тщательные исследования арочного проема позволили установить, что до постройки этой башни он был одним из арочных проемов открытой западной галереи, а после постройки башни превращен в ее западный портал (стр. 76—78). В конце XVII — начале XVIII века его частично заложили кирпичом и превратили в узкий дверной проем с прямоугольным окном над ним. Этой дверью как входом в башню с западной стороны пользовались вплоть до середины XIX века, когда вход в башню был устроен изнутри собора, а наружная западная дверь переделана в широкое окно с железной решеткой, которое и сохранилось до полного раскрытия древнего западного портала башни.

78 Раскрытый древний портал северо-западной башни Софии Киевской с сохранившимися фрагментами фресок на его пилонах и арке, со ступенями, отделанными мозаи-

ками и шиферными плитами, является одним из замечательнейших фрагментов древней Софии, убедительно раскрывающим ее первоначальные формы и конструктивные особенности.

В ходе работ по исследованию древней лестницы и портала северо-западной башни производились архитектурно-археологические обмеры и фотофиксация раскрытых архитектурных элементов и конструкций.

На основе материалов исследования Республиканскими реставрационными мастерскими разработан проект восстановления лестничного хода и западного портала башни³³. Проектом предусмотрено восстановление ступеней и площадок лестничного хода башни в их первоначальном древнем ритме, размерах и отметках, что в свою очередь сохраняет открытые раскопками первоначальные пропорции внутреннего пространства северо-западной башни. Утраченные места и выбоины в древней кладке ступеней дополняются новым кирпичом на обычном известково-песчаном растворе. Поверх ступени будут покрыты специально отлитыми (вместе с подступенками) чугунными плитами. Западный портал после консервации его древних элементов будет остеклен.

По завершению всех работ интерьер северо-западной башни и ее западный портал приобретут свой первоначальный вид и займут достойное место в экспозиции Софийского музея — одного из замечательнейших архитектурных памятников Киевской Руси.

³³ Авторы проекта архитектор А. Кулагин и инженер А. Галинская.

НОВЫЙ ПАМЯТНИК АРХИТЕКТУРЫ ДРЕВНЕГО КИЕВА

П. П. ТОЛОЧКО, Ю. С. АСЕЕВ

В АПРЕЛЕ 1967 года во время строительных работ в усадьбе № 9 по Нестеровскому пер. были обнаружены остатки древнего сооружения. К сожалению, часть древней стены была тогда же разрушена. Позже во время раскопок удалось установить, что большая часть древней постройки подверглась разрушению еще в довоенное время в связи со строительством огромного гаража, который находится в глубине усадьбы. На долю археологов досталась лишь весьма небольшая часть постройки, сохранившаяся кладка которой неоспоримо свидетельствовала о ее древнем происхождении. Эти остатки находились на небольшом пространстве между котлованом, в который они грозили обрушиться, и стеной гаража, подрываться под который было также небезопасно. В таких исключительно трудных условиях и было начато исследование¹.

Несмотря на сложные условия и фрагментарность дошедшей до нас постройки, исследования дали исключительно интересные и даже неожиданные результаты, вносящие существенные дополнения и в историко-топографическую характеристику древнего Киева, и в наши знания архитектуры Киева кануна татаро-монгольского нашествия, и в историю строительной техники Киевской Руси.

Район, в котором обнаружен новый памятник архитектуры древнего Киева, находится северо-западнее Жидовских ворот «города Ярославла». В летописи этот торгово-ремесленный посад известен под названием Копыревого конца. Довольно частые летописные упоминания о нем дают достаточно четкое представление о месте и роли этого района в жизни древнего Киева. В XI—XII веках, согласно летописи, в Копыревом конце были построены монастырь Симеона и церковь Иоанна², упоминания которых связаны с рассказами о важных событиях в жизни Киева.

За годы археологического изучения древнего Киева в Копыревом конце открыты и исследованы три каменные здания.

В 1878 году П. Лашкарев раскрыл развалины древнерусского храма ниже здания современного Художественного института, которые и отождествил с монастырем св. Симеона³. Повторными исследованиями этого храма М. К. Каргер устано-

¹ Раскопки производила Киевская древнерусская экспедиция в составе П. П. Толочко (начальник), Ю. С. Асеев (консультант), В. Д. Дяденко и А. И. Кубышев (мл. научные сотрудники), В. Янгуховский (чертежник), В. Врядий и М. Болтрик (лаборанты).

² П. П. Толочко. Копирів кінець древнього Києва. — ВІЖ, 1963, № 5.

³ П. А. Лашкарев. Развалины церкви св. Симеона и Копырев конец древнего Киева. — ТКДА, 1879, т. II, № 5, стр. 96—121.

вил, что дату постройки храма нельзя относить ко времени раньше второй половины XII века, а следовательно и отождествлять ее с монастырем св. Симеона (XI века) нет оснований. В 1887 году на углу Вознесенского спуска и Кияковского переулка (усадьба Чеботоровской) были обнаружены остатки еще одного храма. Раскопки этого храма, осуществленные на крайне низком методическом уровне и при отсутствии всякой документации, не дают возможности сказать что-либо определенное об его архитектуре и тем более об атрибуции. Лишь из описания характера кладки можно заключить, что здание воздвигнуто не позже конце XI века⁴. Третий храм исследован в 1947 году экспедицией под руководством М. К. Каргер⁵. Находясь он перед фасадом здания Художественного института, на том месте, где некогда стояла деревянная Вознесенская церковь XVIII века. Характер кладки, размеры кирпича и другие наблюдения позволили М. К. Каргеру датировать храм второй половиной XI века⁶.

Один из последних двух храмов, как нам кажется, мог относиться к строениям монастыря св. Симеона XI века. Храм, открытый П. А. Лашкаревым и вторично исследованный М. К. Каргером, атрибутировать еще труднее. Из построек конца XII века ближе всего к этому памятнику по стилистическим чертам могла бы быть церковь Василия на Новом дворе, построенная князем Рюриком Ростиславичем в 1197 году. Все три храма располагались на сравнительно небольшой территории, вдоль выступающего в сторону Глубочицкой долины отрога.

Наблюдения за земляными работами на северо-запад от названных соборов показали, что Копырев конец древнего Киева не ограничивался территорией этого отрога. Обнаруженные в районе ул. Кудрявской, Нестеровской, Кудрявского спуска древнерусские жилища, хозяйственные постройки и просто материалы неоспоримо свидетельствуют о довольно значительных размерах Копыревого конца. Одним из авторов этой статьи была сделана попытка на основании картографирования древнерусских материалов определить действительную площадь этого древнего района Киева. Она равнялась приблизительно 40 га⁷.

Анализ археологических материалов и летописных данных позволил утверждать, что Копырев конец был укреплен земляным валом.

Определенные успехи в изучении Копыревого конца древнего Киева несомненны. И все же знания наши об этом интереснейшем районе крайне недостаточны. Археологически он исследован чрезвычайно слабо. В этом нас лишний раз убеждают и открытые фундаменты по Нестеровскому пер., № 9 (стр. 82).

Уже начало работ по исследованию фундаментов древнерусского здания принесло некоторые неожиданные. Зачисткой профиля стены котлована, на которой лежит фундамент древнего здания, было установлено, что в западной части фундамент заложен в ров, выкопанный в материке, а в восточной он покоится на темном заполнении глубокого рва или ямы (стр. 82). Характерно, что в заполнении этого рва встречалась керамика XI века. Более поздних находок, которые бы свидетельствовали о намеренной засыпке рва (ямы) в XII—XIII веках для постройки здания, нет. Повидимому, ров (яма) был засыпан в XI веке и строители здания в XII—XIII веках уже не знали о его существовании. О характере рва и его назначении сказать что-либо определенное трудно.

Дальнейшими исследованиями удалось проследить всю южную и небольшие части западной и восточной стен сооружения. Во время их расчистки найдены небольшие фрагменты фресковой росписи красного, синего, темно-коричневого тонов. Судя по ориентации здания и по закругленному восточному углу, являвшемуся,

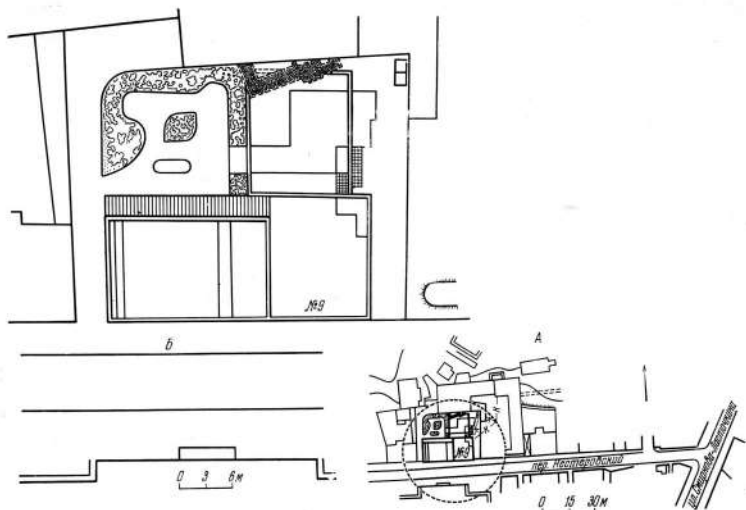
⁴ М. К. Каргер. Древний Киев, т. II, стр. 462—473.

⁵ Там же, стр. 412.

⁶ Там же, стр. 398—400.

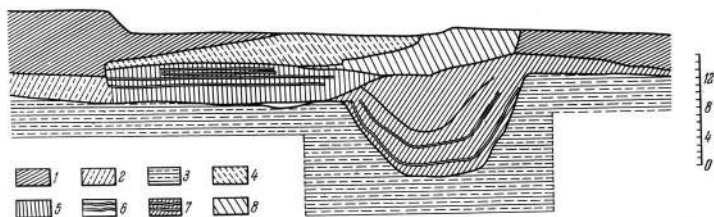
⁷ П. П. Толочко. До топографии древнего Киева. — «Археология», т. XVIII, 1965 год, стр. 16—17.

⁶ Древнерусское искусство



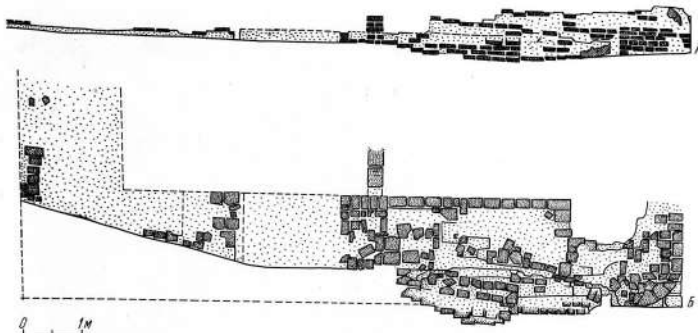
План местонахождения остатков древнерусского храма.

А — общий план; Б — деталь

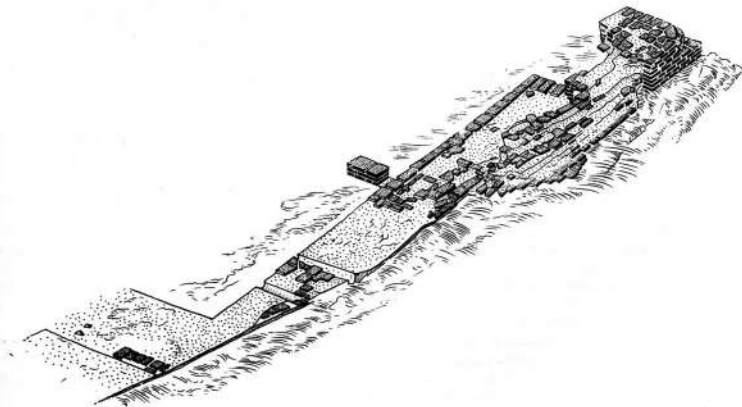


Профиль северо-восточной стены котлована (под стеной храма).

1 — чернозем; 2 — суглинок; 3 — материковая глина; 4 — светлый гумус; 5 — забутовка фундамента; 6 — глиняные прослойки; 7 — заполнение рва с зольными прослойками; 8 — темный гумус.



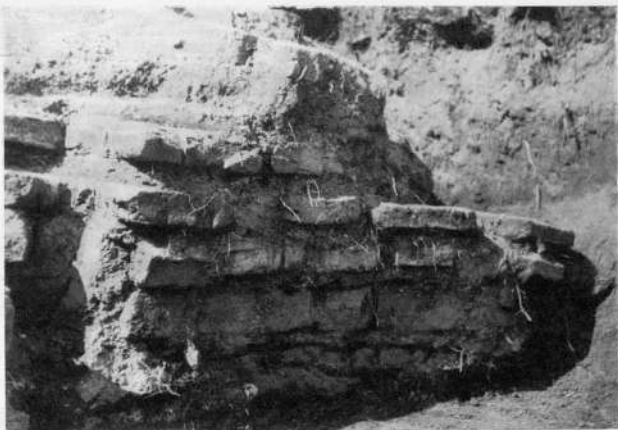
Нижняя часть храма: А — разрез; Б — план.



Южная часть храма в обмерной аксонометрии.

очевидно, частью южной апсиды, — это был небольшой храм, но утверждать это категорически вряд ли возможно.

Обращает внимание интересный способ сооружения фундаментов. Частично — в материке, а частично — в насыпной почве над рвом был выкопан широкий ров (около 170 см). На глубину более 90 см ров забучен слоями бетона из щебенки и известкового, со значительным процентом цемianки, раствора. Техника забучивания имеет древнюю традицию, идущую от римской «конкретной системы». Сначала



Юго-восточная часть южной стены храма.

засыпалась щебенка, сверху ее заливали раствором и трамбовали. Над нижним слоем бетона (толщина около 35 см) идет слой трамбованной глины и земли толщиной 4—5 см, над которым снова идет слой бетона толщиной около 10—12 см и снова слой трамбованной земли и глины толщиной 5 см. Третий и четвертый слой бетона имели соответственно 20 и 10 см толщины и также были разделены земляной прослойкой в 5 см. Над четвертым слоем бетона положен нижний ряд фундамента из кирпича. Кирпичная часть фундамента (стены) сохранилась от 10 до 60 см по высоте. Удалось проследить характерное чередование в кладке тонкого и толстого кирпича. Нижний ряд (на буге) положен из тонкой плинфы толщиной около 4—5 см, затем идет ряд толстого кирпича (толщиной около 9 см) и затем снова ряд тонкой плинфы. Причем ряд толстого кирпича несколько утоплен и облицован раствором (стр. 83).

Раствор, на котором сложены фундаменты и стены памятника, обычен для конца XII—начала XIII века. Известь обожжена хорошо, но перемешана небрежно. Цемянки в растворе много, от чего он имеет темно-розовый цвет. Фракции цемянки достигают размеров 1,5 см. По характеру раствор очень близок к раствору от церкви конца XII века, исследованной в 1878 году и 1947 году ниже Художественного института. Общее между этими церквями наблюдается и в конструкции фундаментов. П. А. Лашкарев писал, что фундаменты стояли на слое битого и залитого известковым раствором кирпича*. Правда, М. К. Каргер, ко времени исследований которого фундаменты имели значительно худшую сохранность, не разделял мнения П. А. Лашкарева. Отличие же состоит в том, что слой кирпича церкви, что ниже Художественного института, положены на глине, в то время как в памятнике на Нестеровском переулке они скреплены цемяночным раствором.

Система кладки стен церкви на Нестеровском пер. близка технике, в которой выложено большинство сооружений Приднестровья конца XII — начала XIII века. Необходимо отметить, что такая кладка в это время получает распространение также в позднероманском и раннеготическом зодчестве ряда стран центральной и южной Европы. Исключительно интересной особенностью церкви на Нестеровском пер. является то, что кладка ее фундаментов и стен исполнена двумя совсем различными видами кирпича. Первый вид — толстая небольших размеров плинфа ($31 \times 21 \times 4,5$; $29 \times 21 \times 5$; $27 \times 20,5 \times 6$ см). Такая же плинфа встречалась в церкви, что ниже Художественного института ($28 \times 20 \times 4,5$ см), в церкви Апостолов 1197 года в Белгороде под Киевом ($27 \times 29 \times 4,5$ см) и других поздних памятниках Приднестровья. Второй вид кирпича представлен толстой брусчаткой (так называемой «литовской») и с каннелюрами и без них (размеры $25 \times 11 \times 9$ см; $24,5 \times 12 \times 9$ см). Этого кирпича в кладке очень много. Из него сложен второй ряд фундамента, он употребляется также и в кладке стен.

Брусчатый кирпич находим в древнерусских сооружениях довольно часто, однако нигде его не удалось обнаружить *in situ* вместе с плинфой. В свое время П. А. Лашкарев отмечал, что при раскопках церкви над Вознесенским спуском толстый кирпич встречался неоднократно. Относя его к последующим перестройкам и ремонту собора (XIV—XVII века), П. А. Лашкарев все же выразил сомнение в правильности своего предположения, поскольку количество этого кирпича значительно превосходило нужды ремонтов и перестроек. Брусчатый кирпич широко известен в строительстве на Волыни во второй половине XIII века и, в частности, в постройках князя Владимира Васильевича. Из такого кирпича построена Гелая Вежа в Камнице Литовском, ротонда во Владимире-Волынском и др. С этого времени все сооружения Волыни и Приднестровья возводятся из такого кирпича. В свое время было высказано мнение, что брусчатый кирпич имеет более раннее (чем вторая половина XIII века) происхождение. О том, что такой кирпич использовали в строительстве еще в домонгольское время, свидетельствовали находки его в развалинах древнерусских жилищ.

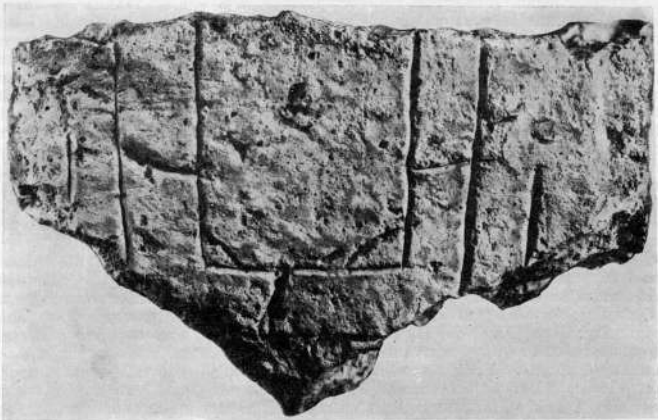
В 1946 году при раскопках экспедиции М. К. Каргера на территории усадьбы № 4, по ул. Б. Житомирской, было обнаружено жилище, печь которого сложена из кирпича, имеющего форму продолговатых брусков, на постельной части которых встречаются неглубокие и очень слабо выраженные борозды⁹. Датируется жилище концом XII — первой половиной XIII века (погибло в дни татаро-монгольского разгрома Киева). Продолговатый кирпич с продольными бороздками был обнаружен также во время раскопок большого срубного жилища в усадьбе № 14, по ул. Б. Житомирской¹⁰. Жилище, сохранившее исключительно богатый инвентарь, сгорело в дни татаро-монгольской осады Киева. В 1961—1963 годы брусчатый кирпич, размерами $23,5 \times 9,2 \times 8$ см и $25,5 \times 11 \times 8,4$ см, был обнаружен в большом количестве во время раскопок дворцового сооружения конца XI века в г. Переяславле-Хмельницком¹¹. Однако там он нигде не встречался *in situ*, хотя и находился в древнерусских слоях. Дворец был разрушен татаро-монголами и позднее, очевидно, не отстраивался. Это дает основание полагать, что брусчатый кирпич переяславского дворца — домонгольского происхождения.

Находка брусчатого кирпича в кладке древнерусской церкви на Нестеровском пер. окончательно рассеивает сомнения в том, что такой вид строительного кирпича появился в древнерусское время. С уверенностью можно утверждать, что его использовали при строительстве кирпичных сооружений уже в первой половине XIII века.

⁹ М. К. Каргер. Древний Киев, т. I, стр. 331.

¹⁰ Раскопки 1967 года. Материалы готовятся к печати.

¹¹ Ю. С. Асеев, М. И. Сикорский, Р. А. Юра. Памятник гражданского зодчества XI в. в Переяславле-Хмельницком. — СА, 1967, № 1, стр. 210.



Фрагмент «авилоня» из храма на Нестеровском пер. (натуральная величина).

Несмотря на чрезвычайно ограниченный участок раскопок, нам все же удалось сделать некоторые важные наблюдения и относительно архитектуры сооружения. Было установлено, что храм не имел ленточных внутренних фундаментов, что весьма характерно для киевского зодчества конца XII—XIII веков. Ленточных фундаментов не имели ни храм Апостолов в Белгороде, ни храм конца XII — начала XIII века за зданием Киевского Художественного института, обнаруженный П. А. Лашкаревым и исследованный М. К. Каргером. Храм был трехапсидный, причем боковые (как и в церкви, исследованной М. К. Каргером) апсиды не выступали наружу. Под нижним рядом кладки южной апсиды выступает прямой угол обреза стены, чем хорошо фиксируется дневной горизонт времени сооружения церкви. Насколько удалось проследить (не разбирая кладку), фигурной плинфы в апсиде нет. Поворот осуществлен при помощи своеобразной раскладки прямоугольной плинфы.

Исследованная на Нестеровском пер. церковь имела небольшие размеры. Длина ее южной стены составляла 11,4 м. Она оказалась еще миниатюрнее церкви за зданием Киевского Художественного института (размеры которой $13,6 \times 11,2$ м). Установить ширину нашей церкви не представляется сейчас возможным, поскольку основная часть ее уходит под здание гаража.

Пол церкви был вымощен плинфой на глиняной подсыпке, следов поливных плиток не обнаружено.

Расчищая тщательно внутренний и внешний срезы южной стены, мы столкнулись с еще одной интересной особенностью сооружения. Церковь не имела пилястр. В церквях того времени внутренние пилястры иногда действительно отсутствуют (например, на южной и северной стене церкви за зданием Киевского Художественного института). Внешние же пилястры, как правило, бывают отчетливо выражены. Отсутствие внешних пилястр в нашем памятнике может быть объяснено тем, что пи-

пиастры членили стены на большей высоте, чем высота сохранившейся части кладки, например выше коколя, как в церквях Апостолов в Белгороде и Михаила Архангела в Смоленске. Возможно, что храм был бесстолпным и перекрывался сложной системой ступенчатых сводов. Фасады его могли иметь трехлопастное завершение.

Несколько необычной является ширина фундамента и нижней части стен (коколя?) — слишком большая для такой маленькой постройки: она равняется 1,7 м. Ширина стен церкви за зданием Киевского Художественного института равна 1,2—1,4 м.

Для архитектуры храмов конца XII — начала XIII века характерна сильно развитая декорировка внешних стен профильными пиастрами, орнаментами из кирпича. В церкви на Нестеровском переулке во время раскопок не обнаружено профильного кирпича, видимо, в Киеве в предмонгольское время наряду с богато декорированными храмами (типа Пятницкой черниговской церкви) сооружались и небольшие здания простой архитектуры. Впрочем, слишком ограниченный участок раскопок, а также то обстоятельство, что пиастры могли начинаться выше коколя здания, не дают еще оснований безоговорочно отрицать возможность наличия профилированных пиастр в нашем памятнике. Вероятно, церковь на Нестеровском пер. была или часовней ремесленно-торгового посада Копыревого конца, или же божицей крупного феодала (боярина, воеводы) на его дворе. В том, что церковь не была монастырем и не служила усыпальницей, убеждает нас отсутствие каких бы то ни было следов погребений.

Исследования церкви на Нестеровском пер. дали небольшой, но очень выразительный археологический материал. На уровне фундаментов была обнаружена керамика XII—XIII веков, обломки стеклянных браслетов, шиферные пряслица, куски шифера. Уникальной находкой была керамическая плитка (обломок плинфы) с так называемым «авилоном» — схемой пропорциональных соотношений, которыми пользовались архитекторы при сооружении собора (см. 86). Такие «авилоны» находились при раскопках Саркела, Новгорода, Пскова, Тамани, Старой Рязани, в Киеве же он обнаружен впервые. Интересно отметить, что киевский «авилон», как и все предыдущие находки, был обнаружен на уровне фундаментов. Наиболее близкой аналогией нашему «авилону» может быть начертание на игральной доске XIII века, найденной в Новгороде¹². Судя по сохранившейся части, «авилон» из храма на Нестеровском пер. был прямоугольным. Вычерчен он достаточно четко. Фрагментарность храма и «авилона», к сожалению, не дает возможности говорить об их точном масштабном соответствии; все же в начертаниях на кирпиче угадывается та геометрическая фигура, которую киевский архитектор конца XII — начала XIII века исполнил в камне. Необходимость в специальном, достаточно продуманном «чертеже» при строительстве церкви была продиктована, очевидно, определенной композиционной и конструктивной сложностью сооружения. Дальнейшее углубленное изучение киевского «авилона» представляет несомненный интерес.

В заключение следует отметить, что находка второй церкви XII—XIII веков на территории Копыревого конца древнего Киева — это еще одно свидетельство, опровергающее утверждения некоторых ученых об экономическом и культурном упадке столицы Руси в XII—XIII веках.

¹² Б. А. Рыбаков. Архитектурная математика древнерусских зодчих. — СА, 1957, № 4.

ИЛЬИНСКАЯ ЦЕРКОВЬ В ЧЕРНИГОВЕ ПО ИССЛЕДОВАНИЯМ 1964—1965 годов

Н. В. ХОЛОСТЕНКО

ИЛЬИНСКАЯ церковь — самый маленький из древнерусских храмов Чернигова, неоднократно привлекала внимание исследователей, по-разному датировавших это сооружение¹. Н. Асеев и Т. Логвин — авторы работы, посвященной разбору памятника, определяют время его сооружения первой половиной XII века².

Среди приводимых ими результатов исследований нас особо заинтересовали два: первое — вход из Ильинской церкви в пещеры сделан в XVII веке, второе — церковь не имела южного портала. Эти положения якобы указывают на то, что строительство храма не было связано с устройством пещер, и как будто говорят в пользу датировки авторов. Однако некоторые данные наших обследований и обмеров церкви и прилегающих к ней пещер (стр. 89) поставили под сомнение и эти положения, и предлагаемую Н. Асеевым и Т. Логвиным дату постройки церкви³.

Зондаж внутри Ильинской церкви в зоне предполагаемого входа в пещеры показал, что здесь хорошо сохранился древний проем входа. Проем этот перекрыт арочной перемычкой в один перекат. Впоследствии, но до ремонта XVII века, очевидно в связи с поднятием пола, высота проема была немного увеличена за счет подтески перемычки (он был частично заложен при ремонте XVII века), а во время сооружения подземных церквей в 1782 году проем этот был полностью заложен со стороны пещер. Проход в пещеры был сделан самостоятельный, рядом с западным ходом в церковь. Тогда был разрушен древний соединительный переход пещер с проемом. Часть кладок стен перехода оказалась встроенной в кладку первой подзем-

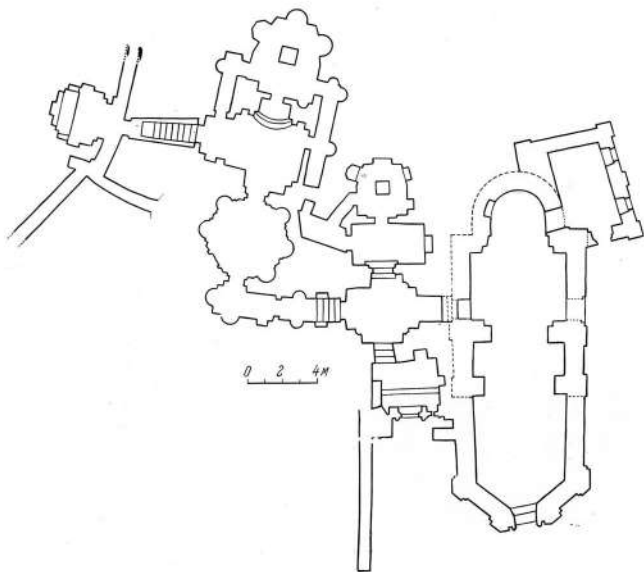
¹ См., например: «О древнем храме г. Чернигова во имя св. пророка Ильи и находящихся при нем пещерах» — Юбилейный сборник в память 900-летия епископской кафедры в г. Чернигове. Ф и л а р е т. Историко-статистическое описание Черниговской епархии, кн. II. [Б. м.], 1873, стр. 1; А. Е ф и м о в. Черниговский Свято-Троицкий Ильинский монастырь (1064—1914). [Б. м.], 1911; Ф. Г. Горностаев. Об архитектуре древних храмов Чернигова домонгольского периода. — Труды XIV археологического съезда в г. Чернигове в 1904 г., т. III. М., 1911, стр. 66. Д. В. Ай н а л о в. Архитектура черниговских церквей (протокол доклада). — Труды XIV археологического съезда в г. Чернигове, 1904 г., т. III. М., 1911, прот. стр. 67; А. И. Н е к р а с о в. Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVII веков, М., 1936, стр. 38.

² Н. С. А с е е в, Т. Н. Л о г в и н. Архитектура Ильинской церкви в Чернигове. — «Питання історії архітектури та будівельної техніки України». Київ, 1959.

³ Обмер пещер и частичное исследование Ильинской церкви проведено было мной совместно с арх. М. Александровой и В. Зубком в 1952 году.



Ильинская церковь в Чернигове.



План Ильинской церкви и прилегающих к ней пещер.

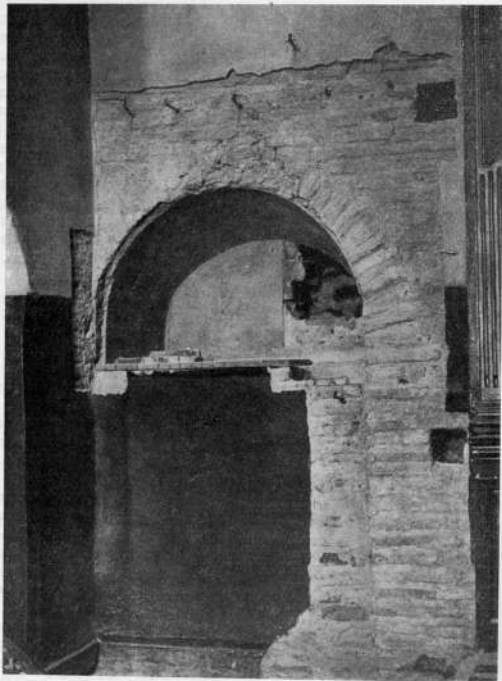
ной церкви, а часть свода, перекрывавшего переход, сохранилась с наружной стороны входного проема церкви.

Зондажи на южной стене, сделанные снаружи и внутри напротив входа в пещеры, показали, что здесь сохранился древний южный портал. При реставрации 1649 года в него было встроено окно ⁴. Портал этот своеобразен: внутри он прямоугольный и перекрыт плоской деревянной перемычкой толщиной 15 см, снаружи завершается арочной перемычкой.

Зондаж пола был сделан по всей длине древней части храма. Под современным полом, в месте большого проема, сделанного в западной стене (строительство пристройки XVII века), сохранилась кладка древней стены и в ней западный проем. Южная его притолока сохранилась на два ряда кладки, уцелел и порог портала. Они позволили установить ширину западного дверного проема.

Порог сделан из плинф. С внутренней стороны плинфа порога стерлась от хождения до уровня древнего пола. Древний же пол состоит из плотно утрамбованной глины с известью общей толщиной 8 см. Он сильно захожен и закопчен. Под древним полом материковый суглинок, в уровне которого сделан и обрез фундамента.

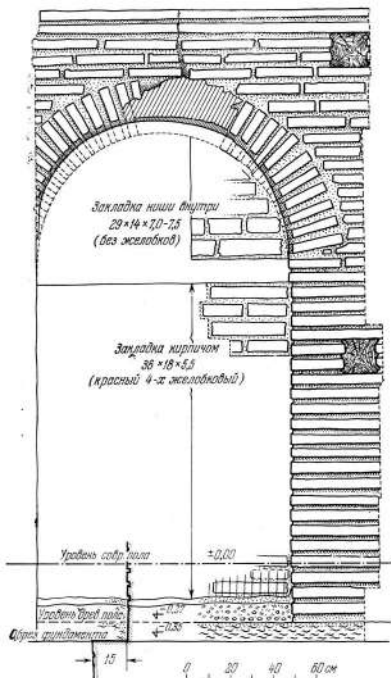
⁴ На это еще указывалось в отчете о ремонте церкви в 1890 году. — «Реставрация древней Ильинской церкви в Чернигове». Чернигов, 1890.



Древний проем входа в пещеры.

В зондаже поверх древнего пола видны прослойки строительных остатков с кусками штукатурки, покрытой фресковой росписью. В этой прослойке найдены фрагменты керамических плиток без поливы, размерами $18 \times 18 \times 2,8$ — $3,2$ см, со скошенными бортиками — остатки одного из последующих полов. Поверх всего слоя местами сохранился пол XVII века, сделанный из красных желобочных кирпичей размером $35 \times 18 \times 5,5$ см и $30 \times 16 \times 5,5$ см, положенных на песок. Такой же пол сохранился и в пристройке XVII века. В алтаре пол XVII века был выложен керамическими плитами $25 \times 25 \times 4$ см и $27 \times 26 \times 4$ см.

В результате проведенных исследований выяснилось, что из церкви был вход в пещеры и поэтому ее северная стена была врезана в откос горы, т. е. являлась как бы подпорной и в нижней части клалась впритык к земле. Выше уровня земли ее кладка выполнена, как и кладка остальных стен, с тщательной расшивкой и одно-



Древний вход в пещеры.
Схематическое изображение закладок.

ные пальцем и рельефные на бортах. Их найдено пока немного, так как обследовались лишь плинфы, свободные от современной штукатурки и открытые зондажем.

В кладку закладывались деревянные связи в обычных для такого типа памятников местах. Связи делались из дубовых брусев, обтесанных топором.

Наружные поверхности стен были оформлены тонкой штукатуркой — затиркой. Она сделана из того типа раствора, что и раствор кладки, только с большим содержа-

сторонней подрезкой швов (верхней). Любопытно, что в прясле нартекса выше уровня примыкавшей земли в ней имеется заложенный кладкой 1782 года проем. Зондаж закладки показал, что это дверной проем и в нем сохранилась деревянная закладная древняя дверная лутка. В результате внутреннего зондажа ниже порога двери выяснилось, что над нартексом были хоры, опиравшиеся на два бруса, положенных поперек храма. Один брус лежал вдоль западной стены, другой — вдоль проема между нартексом и храмом.

Так определилось своеобразие планировочной структуры храма. Кроме того, наши зондажи позволяют охарактеризовать и его строительные особенности.

Плинфы выполнены из каолинового типа глины, дающих в обжиге светло-желтоватый тон. Применение таких глин наблюдается не позже первой половины XII века. Плинфы применены в порядковой кладке с характерной верхней подрезкой швов. В нижних частях стен отмечено применение в кладке камней размерами $38-40 \times 20-18 \times 6,5-7$ см. Кладка стен велась на известково-цемяночном растворе⁵. Цемянка делалась из той же плинфы⁶. Толщина швов $2,5-3,2$ см. В кладке отмечено применение плинф размерами: $36 \times 28 \times 3,5$ см; $35 \times 27 \times 2,5-3,5$; $33 \times 26 \times 3,0-3,5$; $31 \times 27 \times 2,5-3,0$; $29 \times 22 \times 2,5$ см и «половинки», размерами: $35 \times 13 \times 3,0-3,5$; $30-22 \times 11 \times 2,5-3,0$ см. На плинфах отмечены знаки двух типов — писан-

⁵ Раствор не чисто известковый, как ошибочно указывают авторы работы, прим. 2. По нашим заданиям образцы растворов исследовались лабораторией силикатов Киевского политехнического института.

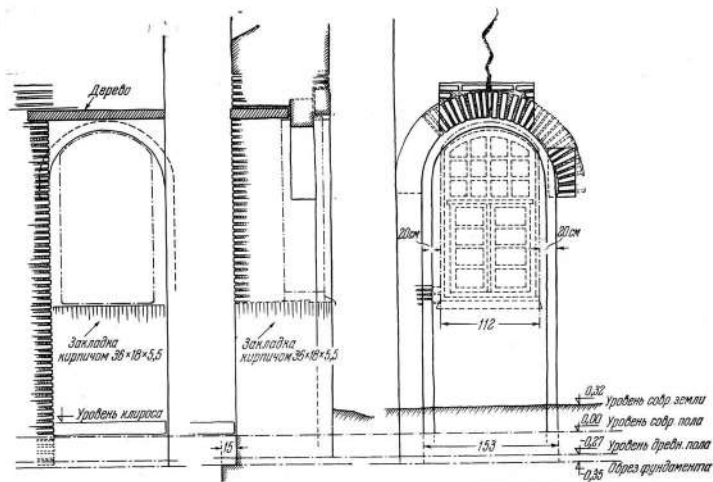
⁶ Установлено исследованием поверхностей кладки под сохранившимися частями затирки.



Древний ход в церковь. Вид из пещер.

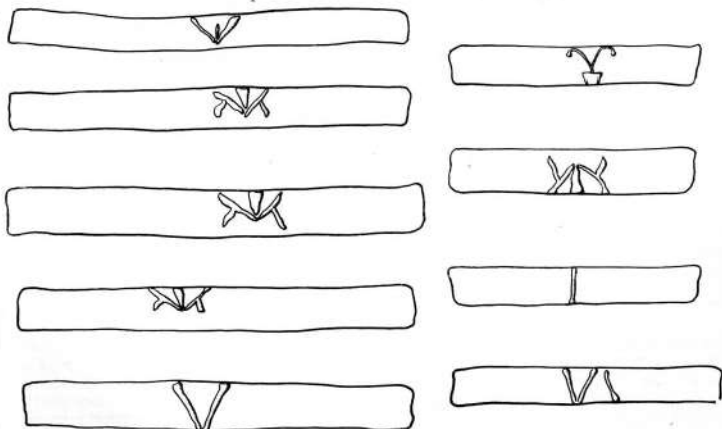
нием цемьянки, что придало ей розовато-желтоватый тон. Поверхность затирки была разбита полосками белого известкового раствора на русты под каменную кладку (стр. 94). Арочные перемычки также расчленены на клинчатые «камни». Средние размеры рустов $35-32 \times 27-25 \times 23$ см. Затирка эта древняя, первоначальная, нанесенная сразу вслед за кладкой. После проведения натуральных исследований нами были нанесены на обмер все вновь открытые элементы.

На чертеже хорошо видно характерное расположение южного портала и входа в пещеры. Они сдвинуты к западу от центра, что давало возможность разместиться молящимся перед иконостасом, не мешая проходу в пещеры. На разрезе (стр. 91, см. также 94) отчетливо прослеживается характерное сечение западающей ниши южной закомары и ее наружного завершения в виде сочетания неполного полуциркульного завершения с боковыми вертикальными стеночками, выходящими выше карниза горизонтального завершения южного прясла нартекса и апсиды. В этом она

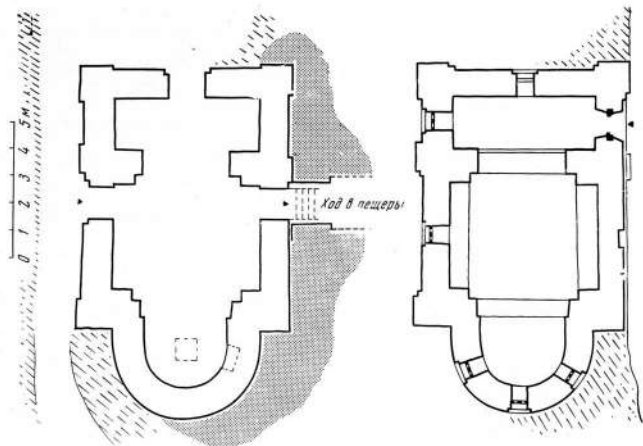


Зондаж в месте южного портала.

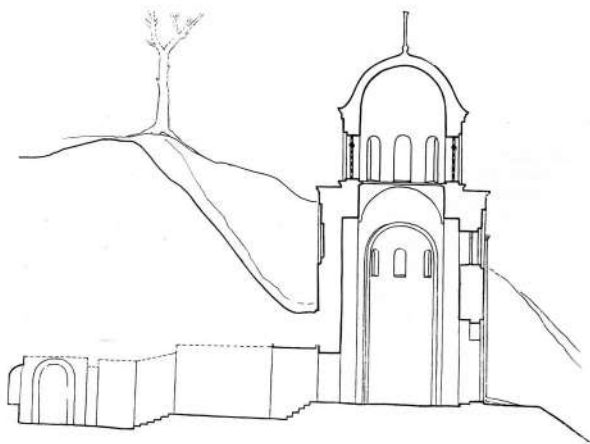
0 100 200 CM



Плифы со знаками



Ильинская церковь в Чернигове
 Схема плана по данным 1964 года.



Ильинская церковь в Чернигове. Разрез.



Пещеры, примыкающие к Ильинской церкви в Чернигове.

В моей работе об Успенском соборе Елецкого монастыря⁷ приведены строительные данные по двенадцати памятникам Чернигова XI—XIII веков и по восьми памятникам других городов⁸, аналогичных Елецкому собору. Прилагаемая уточненная таблица (табл. 1) вариантов кладки древнерусских памятников Чернигова позволяет увидеть своеобразие отдельных периодов черниговского строительства по полувековым — от XI до XIII веков. Для сравнения приводим и таблицу (табл. 2) по памятникам Киева, где действуют те же характеристики. Если обратиться к средним показателям развития, размеров и особенностей пиллф и кладок для древнерусского зодчества в целом (табл. 3), то и здесь общие закономерности будут близкими. В итоге мы можем теперь вполне объективно определить место Ильинской церкви в хронологическом ряду древних памятников Чернигова, где она будет занимать промежуточное положение среди памятников конца XI века между двухкамерным теремом и Успенским собором Елецкого монастыря.

По своим простым формам, размерам и профилировке пиллстр, карнизам и другим деталям она значительно ближе к формам однокамерного терема⁹, чем к

перекликается с ранними балканскими галатниками, что, возможно, не является случайностью.

Письменные источники связывают основание храма с пребыванием в Чернигове основателя Киево-Печерского монастыря Антония, который, как известно, принял монашество на Афоне. Антоний, вмешавшись в династические распри князей, принужден был бежать на время из Киева под Чернигов под защиту Святослава. Здесь, по преданиям, он поселился на Болдиных горах, где «ископал пещеру». С устройством пещер связывают и основание Ильинской церкви. Она действительно хорошо приспособлена к данному месту и назначению «входной» каплицы.

Обследование сохранившихся от переделок XVII—XVIII веков пещерных ходов показало несомненную их древность. Они во многом близки лаврским (стр. 97), и на стенах их местами сохранились древние граффити (стр. 98).

Однако вряд ли можно датировать храм второй половиной XII века. Обычно эта дата аргументируется сходством некоторых элементов строительной техники Ильинской церкви с аналогичными данными Успенского собора Елецкого монастыря, который также считается памятником второй половины XII века. Собранные за последний период исследователями черниговского зодчества данные опровергают эти, казалось бы, принятые даты сооружений. И архитектура, и строительная техника второй половины XII века характеризуются другими признаками, чем Ильинская церковь и Успенский собор Елецкого монастыря.

⁷ Н. В. Холостенко. Архитектурно-археологическое исследование Успенского собора Елецкого монастыря. — Сб. «Памятники культуры», т. III. М., 1961, стр. 51—68.

⁸ Там же; таблицы на стр. 4, 63 и рис. 9.

⁹ Н. В. Холостенко. Княжеские черниговские терема XIV в. — «Архитектурное наследство», вып. XV, М., 1964.



Граффити на стенах пещер в Чернигове.

формам Успенского собора Елецкого монастыря. Здесь следует отметить, что под эгидой черниговских князей сложилась довольно ясная по архитектурным и строительным признакам школа; к ней относятся памятники как Чернигова, так и городов и других мест, где обосновались представители черниговской княжеской династии или где они имели влияние. Школа эта выработала вполне определенный набор архитектурных форм и строительных особенностей, а также принципы композиционных планировочных и пропорциональных схем. Складывались они, как в каждой школе, постепенно, но к началу XII века оформились и применялись уже вне зависимости от характера и размеров сооружения. В качестве примеров можно привести такие памятники второй половины XII века, как громадный Благовещенский собор в Чернигове или маленькие храмики вроде Трехсвятительской церкви в Киеве или переяславский малый храм (с полуколоннами), очень близкий по размерам Ильинской церкви (без нартекса).

Елецкий Успенский собор, очевидно, явился первым сооружением сложившейся черниговской школы, сильно повлияв на формы последующих памятников. Отсюда можно сделать вывод, что Ильинская церковь сооружена ранее Елецкого собора, который датируется нами 90-ми годами XI века, но после однокамерного терема. Таким образом, время ее возведения близко к данным письменных источников и определяется нами 70-ми годами XI века.

Дальнейшие исследования дадут возможность более полно выявить первоначальный облик памятника.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Сокращения обозначают:

см.— смешанная кладка; зап. р.— кладка с западающим рядом; пр1 — порядковая кладка с односторонней верхней подрезкой; пр2 — порядковая кладка с гладким, плоским швом; КАО — каолиновая глина; М — местная гончарная глина.

Т а б л и ц а 1

Массовые типы кирпичей памятников Чернигова XI—XII веков

| Сооружения | Год | Кладка | Размер кирпича | Глина | Век |
|-------------------------------|-----------|----------------|--|-------|-----------------------|
| Спасо-Преображенский собор | 1030—1038 | см | 38×28×2,5 36×28×2,5 35×27×2,5 34×22×3,0—3,5 33×22—21×3,5 | КАО | 1-я половина XI века |
| Двухкамерный терем | — | см | 38×28×2,5—3,0 36×28×3,0—3,5 35×27×2,5 33×26×2,5—3,0 | КАО | |
| Однокамерный терем | — | см | 30×28×2,5 36×28×2,5—3,0 35×27×2,5—3,0 | КАО | |
| Крещальня Спасского собора | — | см и пр1 | 33×26×3,5 32×26—27×3,5 31×27×2,5—3,0 | КАО | 2-я половина XI века |
| Ильинская церковь | 1070—1080 | пр1 | 36×23×3,5—3,0 35×27×2,5—3,0 33×22×3,0 29×22—20×3,0—3,5 | КАО | |
| Успенский собор Елецкого м-ра | 90-е годы | пр1 | 32×28×4,0 35×27×2,5 34×26×3,0—3,5 33×26×2,5—3,0 | КАО | |
| Борисоглебский собор | 1120—1023 | пр1 | 34×28×4,5—5,0 34×24×3,5 31×27×4,0 | КАО | 1-я половина XII века |
| Михайловская церковь | 1173 | пр2 | 27×19×4,0—4,5 26×18×3,0—4,0 26×16×3,5 | М | 2-я половина XII века |

Таблица 1 (окончание)

| Сооружения | Год | Кладка | Размер кирпича | Глина | Век |
|---|-----------|--------|--|---------------|-----------------------|
| Благовещенский собор | 1186 | пр1 | 31×27×4,0—5,0 27×24×4,0—4,5 28×20×4,5—5,0 27×19×4,5—5,0 | КАО и М | 2-я половина XII века |
| Терем с проездом у Спасского собора | 70-е годы | пр2 | 26×19×4,5 25×10×4,0 25×18×4,0 25×17×4,0—4,5 | М | |
| Ремонтные кладки галерей Борисоглебского собора | 70-е годы | пр2 | 28×24×4,5—5,0 28×22×4,0—4,5 27×19×4,0 25×18×4,5—5,0 | М | |
| Пятищипная церковь | 90-е годы | пр2 | 28×20×5,0—5,5 2×19×5,0—5,5 25×18×5,0 | М | |

Таблица 2

Массовые типы кирпичей памятников Киева XI—XII веков

| Сооружения | Год | Кладка | Размер кирпича | Глина | Век |
|---|-----------|--------|--|---------------|-----------------------|
| Софийский собор | 1018—1036 | см | 39×27×2,5 35×27×2,5 39×39×2,5—3,0 36×36×2,5—3,0 | КАО | 1-я половина XI века |
| Так наз. Припы | | см | 39×27×3,0—3,5 | КАО | |
| Золотые ворота | | см | 36×28×3,5 34×29×3,0—3,5 | КАО | |
| Успенский собор Киево-Печерской лавры | 1073—1077 | см | 38×29×3,5—4,0 36×28×4,0 35×27×3,5 34×28×4,0 37×37×4,0—4,5 35×35×4,0 | КАО | 2-я половина XII века |
| Михайловская церковь Выдубецкого м-ря | 1070—1080 | см | 37×29×3,5—4,0 36×28×4,0 35×27×4,0—4,5 33×25×4,0 | КАО | 2-я половина XI века |
| Иоанно-Предтеченская церковь при Успенском соборе Киево-Печерской лавры | 1088—1089 | см | 37×29×4,5—5,0 36×27×4,5—5,0 35×27×4,0—4,5 44×19×5,0 | КАО | |
| Храм в усадьбе Художественного ин-та | | см | 36×28×4,0 36×30×3,5—4,0 35×27×4,0 35×25×4,0 | КАО | |
| Так наз. Михайловский собор (церковь Петра) | 1070—1080 | см | 36×28×4,0 35×27×3,5—4,0 34×24×4,0 | КАО | |
| Троицкая падератная церковь Киево-Печерской лавры | 1108—1110 | см | 33×24—25×4,0—4,5 28×24×4,0 28×19×4,0 27×19×4,0—4,5 | М и КАО | |
| | | | | | 1-я половина XII века |

Таблица 2 (окончание)

| Сооружения | Год | Клад- ка | Размер кирпича | Глина | Век |
|--|-----------|---------------|---|------------|-----------------------|
| Спас на Берестове | 1113—1125 | с зап. ряд | 35×27×3,5 34×29×4,0—4,5 34×28×4,0 33×30×4,0 | М п КАО | 1-я половина XII века |
| Успения-Пирогоща | 1132 | пр1 | 32×26×4,0—4,5 30×26—25×4,0 29×26×4,5—5,0 | М | |
| Кирилловская церковь | 1147 | пр1 | 32×22×5,0 30×18×4,5—5,0 28×22×5,0—5,5 28×19×5,0 | М | |
| Так наз. Трехсвятитель- ская церковь | 1180—1183 | пр1 | 28×22×5,0 27×22—21×5,0 27×19×4,5—5,0 26×26×4,5 | М | 2-я половина XII века |
| Крепостные стены Киево-Печерской лавры | 1189—1197 | пр1 | 28×19×4,5 26×18×4,5 24×21×4,0—4,5 24×22×4,5—5,0 | М | |
| Церковь на Кудрявце | 1197 | пр2 | 28×20×4,5—5,0 28×19×4,0—4,5 27×19×4,0—4,5 | М | |
| Ремонтно-восстанови- тельные вкладки купола Успенского собора Кие- во-Печерской лавры | | пр2 | 28×20×5,0—5,5 29×25×5,0 27×22×5,0—5,5 26×20×5,0—5,5 27×19×5,0—5,5 | М | |
| «Новгородская Божни- ца» | | пр2 | 28×16×4,5 20×15×4,4—5,0 | М | |
| «Турова Божница» | | пр2 | 25×15—4,5—5,5 21×13×4,0—4,5 | М | |

Таблица 3

Массовые типы кирпичей древнерусских памятников X—XIII веков

| Размеры (сырцовые) | Время | Кладка | Глина |
|---|--------------------------|-------------------------|---------|
| 42—40×29×5,0—6,0 40—40×24—23×5,5 29×29×5,0—6,0 39×25—23×5,0—5,5 | X век | см | |
| Размеры (обожженные) 34×24×2,5—2,8 33×25×2,5 31×31×2,5 30×30×2,0—2,5 | X век | пр | КАО |
| 39×29—27×2,5—3,0 36×28×3,5 35×27×2,5—3,0 34×28×3,5 39×39×2,5—3,0 36×36×2,5—3,0 | 1-я половина XI века | см | КАО |
| 36×29—26×3,5—4,0 35×27×2,5—3,5 34×28×4,0 31×22×3,5—4,0 28×24—22×3,0—4,0 37×37×4,0 35×35×4,0 | 2-я половина XI века | см. с зап. р. пр1 | КАО |
| 34×26×5,0 33—32×28×4,5 33×25—23×4,5 31×27×4,5 31×22—18×4,0—4,5 29×26×4,5 | 1-я половина XII века | с зап. р. пр1 пр2 | КАО и М |

Т а б л и ц а 3 (окончание)

| Размеры (сырцовые) | Время | Кладка | Глина |
|--|--------------------------|------------------------|-------|
| 29×25×3,5—4,5 29×21—18×4,0—4,5 28×22—19×4,4 27×19×4,5—5,0 26×21—18×4,5—5,0 25×21—18×4,0—4,5 24×19—21×4,0—4,5 23—20×15×5,0—5,5 | 2-я половина XII века | ложный з пр1 пр2 | М |

РУССКИЕ ГЛЕБОБОРИСОВСКИЕ ЭНКОЛПИОНЫ 1072—1150 годов

М. Х. АЛЕШКОВСКИЙ

КНЯЖЕСКИЙ культ Бориса и Глеба, первых русских святых, чрезвычайно широко отразился в произведениях литературы и искусства XI—XVII веков. Среди них особое место принадлежит крестам-энколпионам с изображениями Бориса и Глеба. Это самые древние изображения сыновей Владимира Святославича, восходящие к XI веку и сыгравшие значительную роль в сложении борисоглебской иконографии¹. Энколпионные изображения Бориса и Глеба расходятся с установившейся иконографией XII—XVII веков, хотя отдельные их черты и отражены в ней. Иконографический анализ изображений на энколпионах и их сопоставление со своей иконографией этого культа, сыгравшего большую роль в истории Руси, в истории ее церкви и государства, поможет понять становление образной системы в самых ранних памятниках этого культа.

Часть этих энколпионов издана, большинство их хранится в музеях Москвы, Ленинграда и Киева². В первых публикациях вопросы их иконографии, техники изготовления и датировки почти не поднимались³, они были разработаны советскими учеными. Так, В. И. Лесочевский впервые сравнил изображение одной из фигур князей на энколпионах с портретом Бориса в рукописи XII века «Слова Иппо-

¹ Борисоглебские иконы XI века не сохранились, от XII века уцелели только фигуры братьев на полях иконы «Никола» (ГТГ) и на фресках Кирилловской церкви в Киеве и Спас-Нередицкой в Новгороде. К числу этих изображений следует отнести и фреску киевской Борисоглебской церкви, на которой обычно видят воцвентов. Борис и Глеб изображены здесь на коных и без княжеских шапок, что не характерно для изображений воцвентов.

² Всего нами изучено сорок четыре экземпляра.

³ Н. Леонов и Н. Чернов. Сборник снимков с предметов древности, находящихся в Киеве в частных руках. Серия I, вып. 3—4. Киев, 1891, табл. I, рис. 9; серия I, вып. 2, табл. II, рис. 8; вып. IV—V, табл. XVII, рис. 5—6; серия II, вып. 1 № 1—2; Н. И. Петров. Альбом достопримечательностей церковно-археологического общества при императорской духовной академии, вып. IV—V. Киев, 1915, табл. XVII, рис. 5—6, 7—8; вып. III, рис. 2—3; «Каталог собрания древностей А. С. Уварова», Отдел VIII—XI. М., 1908, рис. 168—169; Б. И. и В. И. Ханинко. Древности русские, вып. I. Киев, 1899, табл. VII, рис. 88—89, 90; «Каталог украинских древностей коллекции В. В. Тарновского». Киев, 1898, стр. 9, № 51, № 52 и № 53; Ф. Д. Нефедов. Раскопки курганов в Костромской губернии, произведенные летом 1895 и 1896 гг. — «Материалы по археологии восточных губерний России», т. III. М., 1899, стр. 197, табл. 6, № 4, а и 1, 6; Х. И. Попов. Где находилась хазарская крепость Саркел. — «Труды IX археологического съезда», т. I. М., 1895, стр. 272, рис. 71; М. К. Каргер. Древний Киев, т. I. М.—Л., 1958, табл. VII; «История русского искусства», т. I. М.—Л., 1953, стр. 287.

лита о Христе и Антихристе» (ГИМ) и сопоставил энколпионы с литературными произведениями XI—XII веков о Борисе и Глебе⁴. Однако выводы В. И. Лесючевского в ряде случаев вызывают сомнения. Так, изображение князя в рукописи «Слово Ипполита» должно быть отождествлено с личностью болгарского князя Бориса—Михаила, а не русского князя Бориса—Романа⁵. В. И. Лесючевский справедливо относит изображение на энколпионе к Борису—Роману, поскольку его иконография могла восходить к иконографии Бориса—Михаила, тем более что Борис—Роман был сыном болгарини, родственницы Бориса—Михаила. Была высказана мысль⁶, что утверждение В. И. Лесючевского о посвящении вышгородского храма Ярославла (пятикупольного) одному Борису, а храма Ияслава 1072 года (однокупольного) одному Глебу—неверна, так как на некоторых крестах-энколпионах встречается изображение Бориса и с пятикупольным храмом, и с однокупольным храмом в руке. Эта аргументация А. В. Поппе построена на ошибочном мнении, будто бы для атрибуции энколпионных фигур достаточно вырезанных около них имен. Действительно, около каждой из фигур встречается имя то Бориса, то Глеба, но атрибуция их не зависит от этого. Однако эта атрибуция, как мы попытаемся доказать, зависит от иконографических закономерностей⁷. При жизни В. И. Лесючевского еще не был раскопан М. К. Каргером вышгородский, видимо, пятикупольный грандиозный храм Бориса и Глеба 1112 года⁸. Между тем на энколпионе изображен именно каменный храм (как и на миниатюре «Слова Ипполита»), тогда как якобы пятикупольный храм Ярославла, строительство которого не отмечено в летописи, был, судя по житийной литературе, деревянным и, следовательно, его изображение должно было отличаться от изображений каменных храмов⁹. Ниже будет показано, что это изображение вообще не имеет никакого отношения к храмам Бориса и Глеба.

Как же следует атрибутировать и датировать энколпионы с изображениями княжеских фигур? ¹⁰

Энколпион — это крест-складень для хранения частички мощей почитаемого святого, изображенного на одной из сторон креста. Он имеет свою лицевую и оборотную стороны ¹¹. Они различаются как по своему устройству, так и по характеру изображений. Лицевая сторона имеет по одному ушку на нижней и верхней ветвях креста, а оборотная сторона имеет по две петельки на каждой из этих же ветвей креста. Ушки продеваются между петельками и закрепляются в них болтиком. Таким образом, спутать обе стороны энколпиона невозможно. К тому же на лицевой

11 В. С. Голышенко. К вопросу об изображении князя в чудовской рукописи XII—XIII вв.— «Проблемы источниковедения», т. VII, М., 1959; В. И. Иванов. К иконографическому образу в Ипатьевской сборник на исторические музеи в Москва.— «Археология», кн. 3—4. София, 1959, год 1; А. В. П о н о м о р о в. Роль иконографических изображений в изучении литературных произведений о Борисе и Глебе.— ТОДРЛ, т. XXII, М.—Л., 1966.

⁷ См. ниже.

⁸ М. К. Каргер. К истории киевского зодчества XI в. Храм-мавзолей Бориса и Глеба в Вышгороде.— СА, т. XVI. М., 1952.

¹⁰ Для изучения русских энколпионов важна работа Г. Ф. Корзухиной об особенностях техники их изготовления и датах отдельных их типов. См. Г. Ф. Корзухина. О памятинках «корсунского дела» на Руси (по материалам медного литья). — «Византийский временник», т. XIV. М., 1958.

стороне энколпионов всегда помещалось главное изображение, на оборотной — второстепенное. Обе стороны хорошо различались владельцами крестов, почиталось главное изображение, и энколпион обычно висел лицевой стороной наружу (энколпионы носились поверх одежды). На сотнях просмотренных нами энколпионов стертой и притом достаточно сильно является только одна, как правило, оборотная сторона энколпионов. Правда, известны случаи, когда стертой оказывается лицевая сторона, но эти исключения лишь говорят о том, что владелец (или владелица) энколпиона всегда старались носить их лишь той стороной наружу, где был почитавшийся ими святой. Таковы, например, энколпионы со стертым изображением Христа на лицевой стороне и хорошо сохранившимися изображением Богородицы на оборотной стороне, что свидетельствует о преимущественном почитании владельцем энколпиона не Христа, а Богородицы. Подобные случаи встречаются на крестах конца XII века, а именно в это время, как показано Н. Н. Ворониным¹², на Руси распространяется, и очень широко, праздник Покрова Богородицы, в связи с чем резко увеличивается вообще популярность богородичного культа. Эта мысль подтверждается целой серией исследований в энколпионоведении начала XIII века, происходящих из одной киевской мастерской¹³, где изображение Богородицы даже перешло с оборотной стороны на лицевую.

Рассматривая энколпионы с изображением Бориса и Глеба, можно заметить, что на их лицевой стороне всегда изображен Глеб, а на оборотной — Борис, хотя Борис был и старшим братом, и более «главным» святым в этом двуедином культе. Исходя из этого факта, мы должны проверить правильность атрибуции В. И. Лесючевским фигур на энколпионах. Быть может, вопреки его мнению, с однокупольным храмом изображен Борис, а Глеб — с пятикупольным храмом?

Пятикупольный храм 1112 года моложе однокупольной постройки 1072 года, и старшинству Бориса соответствовало бы его изображение на лицевой стороне с более древним храмом 1072 года. По известным иконографическим изводам Борис всегда изображался с короткими волосами, бородой и усами, а Глеб — без бороды и усов и с длинными волосами. Однако все эти признаки либо отсутствуют на энколпионных изображениях, либо встречаются попеременно у обеих фигур, как и любое из двух имен братьев.

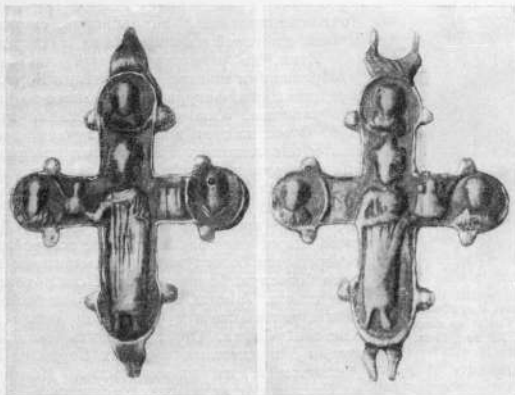
Очевидно, в основу атрибуции должны быть положены неизменяющиеся признаки. К ним относятся позы обоих братьев (*стр. 107*). Один из них протягивает в сторону свою левую руку, а другой — правую. Обычно на иконах таковы жесты предстоящих фигур, обращенных друг к другу или к какому-то центральному изображению. Можно думать, что здесь композиция какой-то иконы или фрески¹⁴ копировалась мастером. Известно, что обычно иконография мелкой пластинки следует за иконографией живописи. На этой не дошедшей до нас иконе, вероятно, была представлена трехчастная композиция. Одесную центрального изображения, т. е. на главном месте в такой композиции должен был стоять старший Борис, а ошуюю — младший Глеб¹⁵. Соответственно этому у Бориса должна быть протянутой левая рука, а у Глеба — правая. Здесь наше определение фигур подтверждает мнение

¹² Н. Н. Воронин. Покров на Нерли. — СА, 1958, № 4, стр. 93.

¹³ В. А. Рыбаков. Сбыт продукции русских ремесленников в X—XIII вв. — «Ученые записки МГУ», вып. 93, Серия «История», кн. I, М., 1946, стр. 89—91.

¹⁴ В. И. Лесючевский. Указ. соч., стр. 241.

¹⁵ В христианской иконографии одесную Христа рисуется более старший святой, чем ошуюю. В двухчастных композициях младший святой рисуется ошуюю старшего. Та же композиция сохраняется и на романской скульптуре, готических надгробиях и даже в славянских парных погребениях, где жена всегда положена ошуюю от мужа. На иконах Глеб стоит всегда ошуюю от Бориса. Если атрибуция В. И. Лесючевского неверна и на лицевой стороне энколпионов изображен Борис, то и в этом случае наши выводы (см. ниже) о глебоборисовском этапе в развитии культа верны, так как в указанном случае именно Глеб оказывается одесную от центрального изображения на реконструируемой иконе XI века и, следовательно, почитается в это время больше, чем старший Борис



Оборотная и лицевая стороны энколпиона. ГИМ (расположение фигур Бориса и Глеба передает реконструируемую иконографическую композицию XI века).

Лесючевского. Изображения Бориса мы находим на обороте, а Глеба — на лицевой стороне энколпионов, и такие энколпионы являются глебо-борисовскими.

Обратимся теперь к иконографии Бориса и Глеба. В. И. Лесючевскому была известна домонгольская трехчастная створчатая иконка, на левой створке которой был изображен Борис предстоящим центральному изображению¹⁶. Правая створка этой иконки и центральная часть не сохранились, но можно не сомневаться, что на левой створке был Глеб. Трехчастная композиция известна и на других памятниках борисоглебовской иконографии — и на фресках, например, Передницы, где Борис и Глеб изображены в полуобороте друг к другу, и на иконах, где между ними стоит либо Христос, либо Владимир, их отец¹⁷. Поскольку Владимир не был еще канонизирован в XI веке, то центральным изображением на этой иконке следует считать изображение Христа. Однако это мог быть и просто крест, во всяком случае именно крест изображен на знаменитых, но очень редких в наших коллекциях змеевиках, которые А. С. Орлов датировал по надписям XIII—XIV веками, а мы по изображениям относим к XI—XII векам¹⁸ (стр. 108). Надписи могли появиться и позже, ибо змеевики — предмет двуверия, распространенного широко только в домонгольскую эпоху. На этих змеевиках Борис и Глеб держат соответственно свою левую и правую руку на центральном шестиконечном кресте¹⁹. Одежды братьев

¹⁶ В. И. Лесючевский. Указ. соч., стр. 241.

¹⁷ Н. П. Лихачев. Лицевое житие святых благоверных князей русских Бориса и Глеба по рукописи конца XV столетия. СПб., 1907, стр. 38.

¹⁸ А. С. Орлов. Амулеты «змеевики» Исторического музея. — «Отчет ГИМ за 1916—1927 гг.», М., 1926, стр. 32—33.

¹⁹ Эта композиция перешла на Русь из Византии, где она часто встречается на монетах. Интересно, что в том случае, если правящим императором является тот, кто изображен ошагую от крест-



Амулет-змеєвик с изображением Бориса и Глеба на лицевой стороне. XII век. ГИМ.

занято большой аркой²², завершается венеч либо крестом, либо обобщенным изображением этого же креста²³. Эта схема очень напоминает церковный барабан с шлемовидной главой, только эта «глава» перевернута и не сужается, а, наоборот, расширяется кверху. Это расширение подчеркнуто мозаичными белыми полосами, веером расходящимися кверху изображения. В энколпионных изображениях мы видим и тот же схематический прямоугольник, и ту же арку, находящуюся в его центре, и точно такое же расширяющееся, а не сужающееся кверху пятно, обычно принимаемое за шлемовидную главу церковного купола. Однако древний литейщик хорошо знал, что это не глава церкви, а завершение венца, и поэтому он резцом нанес на это завершение такие же расходящиеся веером кверху полосы, какие сделал мозаичист, что исключает сравнение данного элемента изображения с сужающимся кверху куполом церкви (стр. 110—111). Такие же полосы, нанесенные резцом, имеются в приведенном энколпионе и на шапке князя, и очевидно сходство венца и шапки.

Итак, на реконструируемой иконной композиции в руках Бориса и Глеба были венцы мучеников, а не модели храмов. Модели изображаются только в руках у строителей-ктиторов, и неизвестно ни одного изображения самого святого в качестве ктитора, если этот святой действительно не был при своей жизни строителем. Нет и изображений святых с моделью посвященных им впоследствии храмов. Един-

ста, то его рука держит крест выше, чем рука более старшей фигуры, стоящей одесную креста. То же самое видим и на русских змеєвках. Рука Глеба касается креста выше, чем рука Бориса, что свидетельствует о предпочтительном культе Глеба (см. о раздельном их почитании ниже).

²⁰ Впрочем, Н. И. Петров считал эти предметы изображенными городов Ростова и Муром, в которых княжили Борис и Глеб, на том основании, что в руке Николы Можайского обычно изображался град Можайск. См. Н. И. Петров. Реальные изображения св. Николы Можайского и историческая судьба их. — «Труды XI Археологического съезда в Киеве», т. II. М., 1902, стр. 140. Однако в руке Николы изображен храм, обнесенный городской стеной, которой нет на энколпионных изображениях Бориса и Глеба. Поэтому согласиться с Н. И. Петровым не представляется возможным.

²¹ В. И. Лесючевский. Указ. соч., стр. 244.

²² В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской, М., 1960, табл. 68, 75.

²³ Один из венцов завершен зубцом, сходным с луковичной церковной главой, которая, конечно, еще не бытовала в XI веке.

ственным исключением признавались до сих пор только ошибочно понятые изображения Бориса и Глеба на энколпионах.

Мученические венцы изображались либо в виде терновых венцов, либо в виде царских или княжеских корон той или иной страны. Характерно, что на миниатюре Сильвестровского сборника XIV века Борис и Глеб получают мученические венцы, изображенные в виде несколько схематизированной короны. Эта корона, в отличие от энколпионных и мозаичных венцов, не напоминает церковное звание. Более ранние изображения венцов, скопированные со знаменитых императорских византийских венцов, носивших название «стефанос» (στέφανος), имели кресты, сходные с церковными закомарами (эти кресты назывались по-гречески — камарай, *καμαραι*, т. е. арка, комара). Поверх ряда с крестами шли зубцы, также напоминающие шипы покрытия, и иногда в центре ряда этих зубцов находился еще один крест, возвышающийся над нижним²⁴. В зависимости от старшинства и чина владельца такой короны в ней имелись один, два или несколько крестов. На энколпионах так же — более сложный венец в руках старшего Бориса и менее сложный, с одним крестом — в руках младшего Глеба. Сходство формы венцов с элементами церковной постройки еще больше увеличилось при переносе изображений этих венцов на маленькие литые энколпионы, ибо литейщик знал лишь схематические изображения на иконах или фресках. Однако мастер понимал здесь венцы, а не церкви, иначе он не поправил бы резцом их завершения в направлении, обратном тому, в котором идут линии церковного купола²⁵.

Реконструируемая иконная композиция, как можно думать, изображала принятие венца Борисом и Глебом. Русский человек того времени почитал мучеников, «как венчаша своей кровью за Христа»²⁶. Тема принятия мученического венца занимает большое место во всех литературных произведениях о Борисе и Глебе²⁷. Вероятно, композиция не дошедшей до нас иконы включала Христа и Бориса и Глеба по сторонам, держащих венцы мученические в протянутых к Христу руках. Точно такая же композиция изображена автором Сильвестровского сборника XIV века²⁸.

Для композиции принятия венца характерна еще одна иконографическая деталь — в руках мучеников отсутствует мученический крест. Нет его и на всех энколпионных изображениях. Следовательно, его не было и на древнейших иконах Бориса и Глеба. Он появился лишь позднее. Конечно, можно возразить, что предметы в руках Бориса и Глеба потому не являются венцами, что братья изображены в

²⁴ В. Н. Лазарев. Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской. Групповой портрет семьи Ярославичей. — «Византийский временник», т. XV. М., 1959; В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I. М., 1948, табл. XXIX. 6. См. E. D a g k o. Die ursprüngliche Bedeutung des unteren Teiles des ungarischen Heiligen Krone. — «Seminarium Kondakovianum», v. VIII, Praha, 1963, S. 63—77; P. S c h r a m m. Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, III. Stuttgart, 1956, S. 731—754.

²⁵ Заметим все же, что для многих литейщиков более позднего времени, видимо, это были уже церкви, так как поправки резцом пиеются на единичных более ранних экземплярах, а на большей части заметны линии реза, подражающие рядам каменной кладки. Интересно, что иногда в виде церквей изображались лекарственные ларцы в руках святых целителей. Таково, например, изображение Кира и Иоанна на фресках 1585 года Святых ворот бывшего Крилло-Белоозерского монастыря. Кир держит такой ларец в левой протянутой руке, совсем как Борис на энколпионном изображении. Если бы не киевские мозаики XI века с мучениками в церковноподобных венцах, то можно было бы понять предмет в руках Бориса и Глеба как ларец, а не венец.

²⁶ ПСРП, т. II, М., 1962, под 6797 (1289) годом, стр. 926.

²⁷ См. Д. И. Абрамович. Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. Пг., 1916: «Господь Иисус Христос сретя я с вои ангельскими, венца я победильных венцы» (стр. 25). «... в узуре желаемого ои брата, и всприяста венца небесныя...» (стр. 43). «Кимим похвальными венцы узвем Бориса и Глеба, яже оукраси Владыка Христос Бог венцы победными и десницею животворною венча?» (стр. 125). «Венец приемь от Христа Бога, с праведными причтеся...» (стр. 37).

²⁸ И. И. Срезневский. Сказание о Борисе и Глебе. СПб., 1860.

Мученик, держащий венец в виде церкви. Мозаика Софии Киевской. XI век.



княжеских шапках, но это изображение опровергается известными случаями изображения мучеников в коронах и с венцами в руках ²⁹.

Таким образом, мастер-литейщик при изготовлении своих энколпионов обращался к какой-то существовавшей тогда иконографической схеме принятия Борисом и Глебом мученического венца из рук Христа. При этом он поместил на лицевой стороне энколпиона и тем самым сделал главным изображение младшего Глеба, а не старшего Бориса. Если это не было случайностью, которую мы отвергаем, поскольку невозможно допустить, чтобы мастер был незнаком с простейшими фактами культа Бориса и Глеба, то такое перемещение второстепенного изображения на лицевую сторону могло произойти только в обстановке преимущественного почитания Глеба, а не Бориса. Сведения о преимущественном почитании Глеба встречаются в материалах XI века.

В анонимном «Сказании о Борисе и Глебе», в его разделе о чудесах приводится рассказ о так называемом чуде с ногтем Глеба во время перенесения мощей Бориса и Глеба в 1072 году ³⁰. Здесь рассказано, как митрополит благословил князей ру-

²⁹ A. Grabar. *Martyrium*, Paris, 1943. Album, pl. LXVI, z Reliquaire prov. d'Afrique an Musee du Vatican. На крышке реликвария изображен мученик с венцом в левой руке и венцом на голове.

³⁰ Д. И. Абрамович. *Жития...* стр. 56. Сейчас принято, вслед за А. А. Шахматовым (см. его «Разыскания о древнейших летописных сводах XI века». СПб., 1908, стр. 58) датировать канонизацию Бориса и Глеба 1026 годом, с чем трудно согласиться, так как эта канонизация не описана в летописи (см. об этом ниже).



Мученик, держащий венец
в виде церкви. Мозаика Софии
Киевской. XI век.

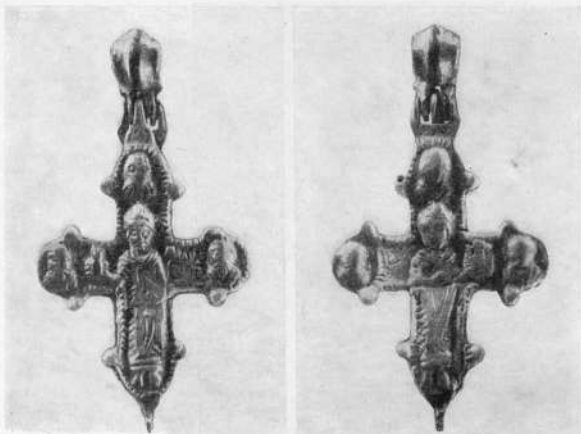
кой Глеба, а не Бориса. При этом ногой с руки Глеба чудесным образом оказался под шапкой черниговского князя Святослава Ярославича. Значит, в 1072 году предпочтение отдается Глебу, как о том и свидетельствуют энколпионы, и Глеб покровительствует Святославу черниговскому, а не какому-нибудь другому из присутствующих здесь Ярославичей.

Преимущественное почитание Глеба отразилось не только на энколпионных изображениях и в приведенном древнем рассказе о событиях 1072 года. В одном греческом синаксари XII века, по сведениям В. Г. Васильевского, имеется приписка, в которой говорится о новоявленных мучениках Давиде и Романе. Здесь важно то обстоятельство, что приписка сделана в то время, когда мученики еще считались новоявленными, и к тому же первым названо христианское имя Глеба, а не Бориса³¹. На первом месте стоит имя Глеба и в записи чешской Сазавской хроники об основании в 1095 году придела Глеба и Бориса в Сазавском монастыре: «перенесены реликвии святого Глеба и его брата». Это свидетельство тем важнее, что принадлежит не русскому, а иностранному источнику, для автора которого еще в конце XI века Глеб стоял на первом месте, а имя его брата можно было и не упомянуть³². Далее, под 1289 годом в Ипатьевской летописи упоминается драгоценная дата с «финштом», а не неи святая мученика Глеб и Борис³³. Вновь имя Глеба стоит первым.

³¹ В. Г. Васильевский. Труды, т. 3. Пг., 1915, стр. CXVII.

³² «Fontes rerum bohemicarum», т. 2, стр. 25.

³³ ПСРЛ, т. II, столб. 926.



Энколпион из Костромских курганов. На завершении венца в руке Глеба видны расходящиеся вверх полосы, как и на его княжеской шапке. ГЭ.

Обычно эти упоминания не привлекали к себе внимания исследователей. Но теперь, в связи с нашим определением, что на лицевой стороне всех энколпионов изображен Глеб, а не Борис, они приобретают поистине первостепенную важность. Становится понятным, почему устная традиция упорно связывает туровский храм XII века с Глебом, а не Борисом: по сообщению М. К. Каргера, этот храм называется и сейчас Глебоборисовским, а не Борисоглебским. Таким образом, и наименование энколпионов глебоборисовскими не так уже необычно, как это могло показаться сначала. Интересно, что и в описании 1821 года вышгородского храма на Киевщине он тоже называется, видимо, со слов местных жителей, то храмом Глеба и Бориса, то храмом Бориса и Глеба³⁴.

В актовом документе XVII века, опубликованных Филаретом Гумилевским, Глебоборисовским называется известный черниговский собор, обычно именуемый Борисоглебским³⁵. Этот собор построен около 1120 года Давидом Святославичем на развалинах какого-то более раннего собора. Этот более ранний собор XI века и был, видимо, Глебоборисовским, и по нему был назван и собор 1120 года, и впоследствии организованный здесь монастырь. Глебоборисовский собор был усыпальницей черниговских князей, что особенно подчеркивает важность посвящения собора их патрону Глебу. С этим периодом развития культа следует связывать и местечко Глебля (теперь Красный Колядин) на Черниговщине, упоминаемое в летописи в XII веке и находившееся, судя по его старому названию, на месте языческого святилища, впоследствии смещенного христианским культом Глеба

³⁴ Отдел рукописей ГБЛ, ф. 256, рук. 477, л. 59.

³⁵ Филарет (Гумилевский). Историко-статистическое описание Черниговской епархии, кн. 4. Чернигов, 1873, стр. 93—101. Указанием на этот редкий источник мы обязаны Ивану Георгиевичу Спасскому.

(отсюда — Глебъ) ³⁶. Все это позволяет утверждать, что в XI веке в основном почитался Глеб, а не Борис. Это преимущественное почитание Глеба сохранилось и в XII веке на Черниговщине. Примечательно, что в XI веке именно у могилы Глеба, а не у могилы Бориса были отмечены чудесные явления. Чудо нетления также описано впервые в связи с обнаружением тела Глеба, а не Бориса. Вокруг тела Бориса никаких чудес не происходит, пока к нему не присоединяют каменный саркофаг с телом Глеба, привезенный из Смоленска. Тело Бориса остается лежать в деревянной раке, в которой его погребли после убийства, до канонизации в 1072 году, когда его перемещают в каменную раку. Все это свидетельствует о существовавшем предпочтении, которое оказывалось Глебу перед Борисом.

На первых порах развития культа братья представлялись народу, как показал еще В. И. Лесючевский, в качестве врачевателей-исцелителей, а не воинов-заступников земли Русской. Интересно, что день Бориса и Глеба в календарях XI—XII веков приходится на 24 июля (а не на 2 мая, как после перенесения их мощей в 1115 году) — день более древней христианской святых — Христины-исцелительницы.

Большой популярностью пользовался младший Глеб, образ которого своей чистотой и невинностью, жертвенной добродетельностью особенно импонировал народу. Образы Глеба и Бориса представлялись близкими и родственными таким почитаемым святым-исцелителям, как Кир и Иоанн, Козьма и Демьян, Пантелеймон. Не исключено, что вначале развитие их культа шло особенно интенсивно в народных кругах, порождая одну за другой легенды об исцелениях, и только позднее культ был принят в верхних слоях общества, стал княжеским култом воинов-заступников Руси и ее князей. Именно на первом этапе развития культа и появились иконошпаны, которые связаны с представлениями о целебной силе мощей.

Отметим, что указанная особенность в развитии культа Бориса и Глеба находит в себе соответствие и в истории развития других мученических культов. Так, Георгий лишь на позднем этапе развития своего культа стал изображаться воином, а на более ранних этапах он почитался как мученик ³⁷. Исцелением, врачеванием подканан и эпизод с ногтем Глеба в 1072 году ³⁸, — тот самый Святослав, который обнаружил у себя под шапкой ноготь, был в это время болен (он умер от неудачной операции на шее в 1077 году). Однако чтит он Глеба задолго до того, как ему потребовалось обратиться к его заступничеству. Еще до 1050 года он назвал своего первенца сына Глебом, а в 1050 году назвал третьего своего сына христианским именем Глеба — Давидом ³⁹. Глеб был, видимо, патроном семьи этого князя и его предшественником по муромскому княжению, входившему в отчину Святослава. В эту же отчину входила и Тьмутаракань. (Напомним, что на Тамани найдена единственная каменная икона с изображением Глеба Владимировича — Давида, патрона одного из сыновей Святослава, Глеба Святославича, правившего Тьмутараканью до 1064 года ⁴⁰. Эта икона, на которой нет изображения Бориса, свидетельствует о случаях раздельного почитания обоих братьев в XI веке).

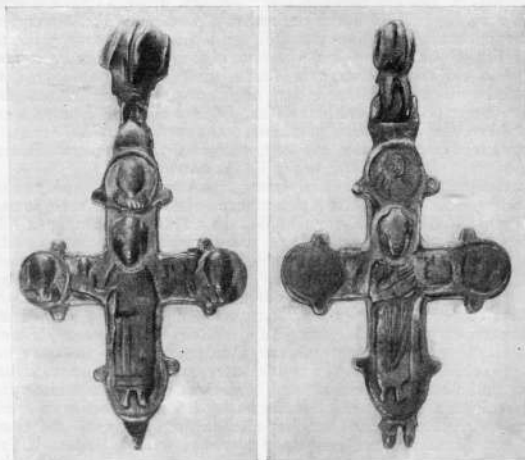
³⁶ Филарет. Указ. соч., кн. 6. Черпигов, 1874, стр. 382—388; Глебоборисовским был и Смоленский собор. См. В. И. Лесючевский. Вышгородский культ..., стр. 238.

³⁷ В. Н. Лазарев. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия в византийском и древнерусском искусстве. — «Византийский вестник», т. VI. М., 1953, стр. 195 и сл.

³⁸ Первоначально описание этого эпизода сохранилось только в анонимном «Сказании о Борисе и Глебе», из «Повести временных лет» оно выпало при ее редактировании в 1119 году (см. М. Х. Алешковский. «Повесть временных лет» и ее редакции. — «Украинский исторический журнал», Киев, 1967, № 3), а в Несторовом «Чтении о Борисе и Глебе» в этом описании вместо руки Глеба фигурирует рука Бориса, что является уже glossой XII века.

³⁹ «Изборник великого князя Святослава Ярославича 1073 года». СПб., 1880, л. I; Д. И. Абрамович. Итин..., стр. 129. Здесь указан возраст умершего в 1123 году Давида Святославича (73 года), что позволяет определить дату его рождения — 1050 года. См. также Н. П. Кондаков. Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. СПб., 1906.

⁴⁰ См. Б. А. Рыбачев. Прикладное искусство Киевской Руси. — «История русского искусства», т. I. М., 1953, стр. 282, 292.

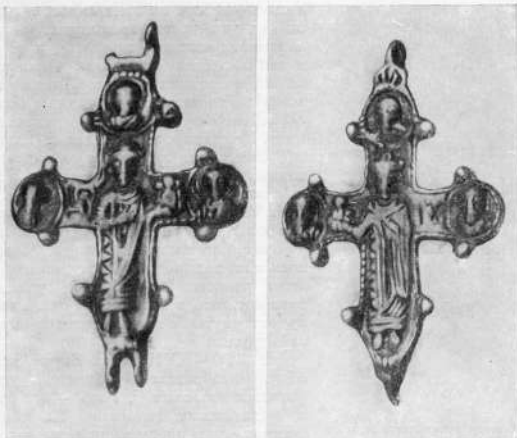


Энколпионы рельефные и рельефно-черневые. ГРМ.

Итак, около 1072 года Глеб — Давид почитался в Киеве и пользовался, видимо, даже большей популярностью, чем Борис — Роман. Как раз в 1073—1077 годах Киевом владел тот самый Святослав Ярославич, который еще около 1050 года почитал Глеба как своего покровителя и называл в его честь своих сыновей его именами. К этому княжению Святослава в Киеве мы и относим появление первых глебоборисовских энколпионов, призванных исцелять или предохранять от болезней своих владельцев.

Однако Святослав умер в 1077 году, а культ Глеба и Бориса, как о том свидетельствуют более поздние памятники, уже к началу XII века окончательно оформился в качестве воинского борисоглебского культа. О том, как это произошло и какими иконографическими изменениями сопровождалось, также рассказывают глебоборисовские энколпионы.

Мы уже знаем, что на них изображены предстоящие фигуры мучеников с венцами в руках. Однако мы еще не рассмотрели их лики, их одежду, а также технику изготовления. Все энколпионы по технике своего изготовления делятся на рельефные и рельефно-черневые (стр. 114). На первых и сами фигуры братьев и медальонные оплечные изображения в концах ветвей креста выполнены в рельефе, а на вторых медальонные изображения выполнены в черневой технике. Первые отнесены Г. Ф. Корзухиной к концу XI и началу XII века, а вторые — ко второй четверти XII века⁴¹. Рассмотрим сначала более древние рельефные энколпионы. Они делятся на две группы, условно названные нами «рельефно-живописными» и «рельефно-скульптурными».



Рельефный энколпион «живописного» подтипа. ГИМ.

На живописных энколпионах фигура князя занимает все поле нижней ветви креста и сделана в низком рельефе (стр. 115). Одежды, черты лица, шапка, волосы на голове и другие детали вылеплены еще в литейной форме и лишь иногда подправлены резцом после отливки. Тщательность разделки складок плаща, общая живописность изображения говорят о том, что мастер-литейщик копировал какое-то монументальное иконописное изображение. Литейщик еще не лепит фигуру, а скорее еще рисует ее, подражая иконе. Фигура же на скульптурных энколпионах уже вылеплена, а не нарисована (стр. 115). Ее пропорции более стройны, появляется свободное поле между фигурой и ободком ветви креста. Сам ободок из зернистого, каким он был на «живописных» энколпионах, становится прямым. Это изменение интересно для установления относительной хронологии обеих разновидностей рельефных энколпионов. Прямой ободок встречается только на оборотной стороне живописных энколпионов и переходит и на лицевую сторону скульптурных в связи с тем, что при все новых и новых отливках с уже употребившихся и полустершихся образцов зернистый ободок постепенно заменяется прямой линией. Следовательно, скульптурные энколпионы сравнительно моложе живописных, что важно и для их абсолютной хронологии, поскольку позволяет судить о живописном прототипе.

В серии скульптурных энколпионов фигуры уже больше не утопают в ободках, а возвышаются над ними, здесь высокий, а не низкий рельеф. Изображение оторвалось от своего живописного прототипа. Линии одежды, как правило, прочерчены резцом, а не вылеплены в форме, потому что образцом для отпечатка литейной формы послужил уже полустершийся оригинал. Так вместе с повышением рельефа растет плоскость рисунка одежды.

На рельефно-черневых энколпионах общая скульптурность фигур еще более возросла благодаря исчезновению ободка и рельефных фигур из медальона. Линии



Рельефный энколпион «скульптурного» подтипа. ГИМ.

Борис имеет короткие волосы, а Глеб — длинные, как обычно это и было принято. Следовательно, это более надежный признак. Однако оказывается, что на самых поздних рельефно-черневых энколпионах XII века длинные волосы имеются у Бориса (оборотная сторона). Мы уже говорили, что на более ранних энколпионах длинные волосы порой встречаются, наоборот, у Глеба (лицевая сторона). Появление длинных волос у Бориса и, следовательно, его переосмысление как Глеба произошло еще на скульптурных энколпионах, среди которых имеется один экземпляр бесспорной первичной отливки (стр. 116). В связи с появлением длинных волос у Бориса, у Глеба стали делать короткие волосы и наводить резцом усы и бороду. Этим и объясняется противоречие между позами братьев и чертами их ликов, которое встречается на многих энколпионах. Эта путаница повлияла и на передидного автора, который изобразил Бориса с длинными волосами, а Глеба с короткими⁴³. Короткие волосы старшего брата объяснялись тем, что он уже прошел обряд пострига. А Глеба народная фантазия рисовала чуть ли не младенцем наподобие убиенного царевича Дмитрия (как это и говорит в своем времени Иван Тимофеев)⁴⁴, — с другой стороны, и иконография младшего мученика обязывала изображать Глеба с длинными волосами младенца (но Глебу было около 15 лет в момент смерти, и если он уже княжил в Муроме, то он давно должен был пройти обряд пострига и носить короткие волосы отрока).

⁴³ Ср., например, Д. В. Айналов. Мозаики IV—V вв. СПб., 1895, рис. 22. Н. А. Демина указала нам на два изображения молодых бородатых мучеников на фресках Киевской Софии, как на возможные прототипы изображений Бориса. Отметим, что достоверных изображений Бориса и Глеба в этом соборе до сих пор не найдено.

⁴⁴ См. П. Симонович. Мстиславово евангелие начала XII в. СПб., 1904.

⁴⁵ В. К. Мисюков, Н. Сычев. Фрески Спаса Нередицы. Л., 1925, табл. XXIV, № 1, 2.

⁴⁶ См. «Временник Ивана Тимофеева». М.—Л., 1951, стр. 30, 40.

С превращением глебоборисовского культа в культ Бориса и Глеба фигура Глеба на лицевой стороне энколпионов стала осмысляться как изображение Бориса, а фигура Бориса как изображение Глеба. Обе фигуры поменялись своими иконографическими чертами, хотя и не были перенесены с одной стороны на другую. То же самое произошло и с надписями имен. На всех без исключения поздних рельефо-черневых энколпионах около фигуры Бориса вырезано имя Глеба, тогда как в более ранней группе рельефных энколпионов имя Глеба встречено и на той и на другой стороне. Не менее показательно и распределение надписей в этой группе. Только на энколпионах более древней живописной подгруппы встречается имя Глеба на лицевой стороне рядом с фигурой Глеба, причем бывает и так, что имя Бориса либо не вырезано рядом с его фигурой, либо вырезана только его заглавная буква. Характерно, что в одном из таких энколпионов, найденных в кургане XII века, обнаружена только одна косточка мошей, а не две, как полагалось бы, если бы владелец этого энколпиона почитал не одного Глеба, а и Бориса⁴⁶. Из общего количества учтенных нами энколпионов в двадцати нет ни одного из имен, в десяти имя Глеба вырезано на лицевой стороне, в четырнадцати на ней вырезано имя Бориса.

Очевидно, в XII веке эпоха почитания Глеба миновала. Имя Бориса теперь вырезают около фигуры, которая по иконографическим признакам принадлежит Глебу, но это уже забыто. Интересно, что имя Бориса обычно вырезано более правильно, чем имя Глеба. В нем нет ошибок или сокращений, его буквы более стройны и крупны. Иногда имя Бориса окружено специальной рамкой, которой нет вокруг имени Глеба. По-прежнему почитание двуединого культа является раздельным.

Переосмысление культа произошло в самом конце XI или в начале XII века. Культ врачей-исцелителей превратился в военно-феодальный культ заступников земли Русской. Важную роль в окончательной феодализации культа сыграл Владимир Мономах. Он был таким же ревностным почитателем Бориса, как Святослав Ярославич — почитателем Глеба. Уже в 1080-х годах Мономах назвал своего второго сына именем Бориса — Романом. В своем «Поучении» он называет день 24 июля не днем Бориса и Глеба, как это делает под 1072 и 1093 годами летописец, а днем Бориса, хотя днем Бориса этот день стал только в конце XII века, когда в календарях появился день смерти Глеба — 5 сентября⁴⁷. В мономаховской семье хранилась реликвия Бориса — его меч, которым защищался от убийц и Андрей Боголюбский в 1175 году⁴⁸. С саркофагом Бориса идет в 1115 году во время перенесения мошей братьев Мономах, а не более старший по возрасту и генеалогии Давид Святославич,



Рельефный энколпион «скульптурного» подтипа (первичная отливка) ГРМ.

⁴⁶ Ф. Д. Нефедов. Указ. соч., табл. I, № 1а и 1б.

⁴⁷ «Христианские древности и археология», кн. 7. СПб., 1863. Древний русский календарь по месячным мнимым XI—XII вв.

⁴⁸ ПСРЛ, т. II, М., 1962, столб. 587.

который, как и следовало ожидать, сопровождает саркофаг своего патрона, Глеба — Давида, именем которого он назван⁴⁹.

Именно с выдвижением на первый план русской истории Мономаха и его семья связано отеснение культа Глеба и начало широкого и преимущественного почитания Бориса. Объясняется это двумя причинами. Во-первых, тем, что Борис был храбрым воином, сражавшимся с печенегами, оборонявшим Русскую землю. В обстановке ежегодных сражений с половцами в конце XI — начале XII века, когда русские воины все чаще стали обращаться с заступничеством Бориса и Глеба, фигура старшего Бориса стала наиболее популярной. Кроме того, почитание младшего Глеба противоречило культу старшинства, который проповедовался и церковью и тем же Мономахом, лицемерно заявившим в 1093 году⁵⁰, что он не может стать киевским князем в обход более старшего Святополка, и все же обошедшего Давида Святославича в 1113 году, когда киевляне уже не были против его кандидатуры, как раньше. К тому же Мономах считал Бориса своим предшественником по Ростову, входившему в его отчину⁵¹.

Как видим, причина почитания Мономахом Бориса совершенно та же, что и причина почитания Глеба Святославом и его семьей. И Борис, и Глеб были их предшественниками по княжению, их покровителями, чем и объясняется предпочтение, отданное одному из, казалось бы, двуединных святых. Такое раздельное почитание в зависимости от политической устремленности не было исключением в XI—XII веках. То же можно увидеть в истории культа Петра и Павла. Ярые сторонники православия и Византии поклонялись Павлу, люди же, связанные с католическим Западом, ориентировались на Петра, который был патроном римско-католической церкви⁵².

Однако христианская церковь уже в середине XII века стала принимать действительные меры к прекращению раздельного почитания Бориса и Глеба, что объяснялось попытками прекратить усобицы князей, каждая из групп которых выдвигала себя главными проповедниками культа, наподобие тому как в начале XII века Мономах и Святославичи соперничали, пытаясь перещеголять один другого в день почитания Бориса и Глеба, а на самом деле в борьбе за популярность среди киевлян, у которых каждый из этих князей хотел стать правителем.

С борьбой церковников против раздельного почитания Бориса и Глеба и связано, в частности, прекращение выпуска энколпионов, которые уже сами по себе связаны с раздельным почитанием братьев, каждый из которых изображен отдельно от другого на иной стороне креста. Стала исчезать и память о Глебе и Борисе, как о целителях, а вместе с этим стали редки и целебные энколпионы, хранительницы их мощей. Конечным этапом эволюции рассматриваемых энколпионов было появление крестов с изображением «Распятия Христа» на лицевой стороне и фигуры одного Бориса на оборотной стороне. Однако около этой фигуры, лишенной левой руки, помещена надпись имен Бориса и Глеба. Центр тяжести пропаганды культа переместился с предметов прикладного искусства на иконы и фрески. С этих икон и фресок на зрителя смотрят уже не милосердные страстотерпцы-целители, а бесстрашные воины, вооруженные мечами и не раз, по поверью и по летописи, помогавшие русским князьям в их битвах за независимость Руси и даже в усобицах.

В XIII—XV веках редки энколпионы с фигурами Бориса и Глеба, а если они и встречаются, то Борис и Глеб изображены вместе на одной из сторон, и в их руках

⁴⁹ Д. И. Абрамович. Жития..., стр. 65.

⁵⁰ «Повесть временных лет», ч. 1. М.—Л., 1950, под 1093 годом, стр. 143.

⁵¹ М. Х. Александровский. Структура отчин трех Ярославичей (по данным «Повести временных лет» и археологии).—Сб. «Юбилейная научная сессия Государственного Эрмитажа». Л., 1967.

⁵² Имеются печати, на которых Павел, а не Петр стоит одесную.

не венцы мучеников, а мечи и кресты. Интересно, что на некоторых иконах сохранились иерархические отличия Бориса от Глеба. В руках Бориса на этих иконах изображен меч, а в руках Глеба — оружие рядового воина, копье⁵³.

Энкаллипоны последней четверти XI — первой половины XII века позволяют судить о развитии культа убитых сыновей Владимира Святославича: для XI века характерно преимущественное почитание Глеба, для начала XII века — преимущественное почитание Бориса. Позднее совершается переход от почитания и прославления двух братьев как исцелителей к почитанию и прославлению их как воинов-заступников Руси и ее князей. Эти линии развития культа прослеживаются и на материале самих энкаллипонов, и при сравнении их со всем материалом изобразительного и прикладного искусства поздней эпохи, середины XII — XVII веков.

Существует еще один важный источник по истории этого культа, анализ которого приводит к тем же результатам. Этот источник — тексты древних летописных и житийных сказаний о Борисе и Глебе.

Так, любопытно, что в рассказе о событиях 1072 года, имеющемся в «Чтении Нестора», имя Глеба в описании благословения князей его рукой заменено именем Бориса⁵⁴. Сделано это, конечно, не самим Нестором в 1080-х годах, когда он работал над этим «Чтением», а где-то уже в XII веке одним из переписчиков. В рассказе Нестора опущено и упоминание о чуде с погтем Глеба, имеющееся в анонимном «Сказании о Борисе и Глебе». В сохранившемся редакторском тексте «Повести временных лет», появившемся только в 1119 году, также опущен этот эпизод⁵⁵. Эти описания автора «Повести временных лет» или приписаны не по вкусу поклоннику Бориса и сопернику Святославичей, либо были уже анахронизмом в начале XII века, в обстановке преимущественного почитания Бориса. Анонимное «Сказание о Борисе и Глебе» позволяет утверждать, что редактор «Повести временных лет» опустил и некоторые сведения о перенесении раки Глеба в 1115 году в новую церковь в Вышгороде. Эти сведения сохранились в анонимном «Сказании», где сказано, что вместе с ракой Глеба шел его почитатель черниговский Давид Святославич. В «Повести же временных лет» можно прочитать только подробности о перенесении раки Бориса и о главенствующей роли Мономаха в этом перенесении. Интересно, что в этом тексте совершенно не описаны и чудеса над могилой Глеба в Смядыни под Смоленском и перенесение тела Глеба из Смоленска в Вышгород при Ярославе. Судя же по Новгородской Первой летописи младшего извода, эти описания были в авторском тексте «Повести временных лет» и опущены только в ее редакторском тексте⁵⁶.

Так отнесение Глеба Борисом прослеживается чисто текстологическим путем. Так же хорошо прослеживается и другая линия развития культа Бориса и Глеба — превращение братьев-исцелителей в воинов-заступников. В «Повести временных лет» есть описание сражения Ярослава со Святополком в 1019 году на Альтском поле⁵⁷. В нем рассказано, как Ярослав перед сражением обратился к заступничеству Бориса и Глеба совсем в духе людей конца XI — начала XII века, когда Борис и Глеб стали уже воинами-заступниками. Эта деталь нарастаживает.

⁵³ ГИМ, Отдел металла, № 81761/223.

⁵⁴ В дальнейшем тексты «Чтения» Нестора и анонимного «Сказания» даются по указанному выше изданию Д. И. Абрамовича.

⁵⁵ Описание событий 1072 года в анонимном «Сказании» и в сохранившемся редакторском тексте «Повести временных лет» восходят к одному и тому же протографу — к авторскому тексту «Повести временных лет». Более полно текст этого протографа сохранился в анонимном «Сказании».

⁵⁶ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.—Л., 1950, стр. 174.

⁵⁷ Самый исправный текст этого описания сохранился в Софийской первой летописи. См. ПСРЛ, т. V, вып. 1. Л., 1925, под 1019 годом, стр. 89—90.

Известно, что автор «Повести временных лет» пользовался текстами Хронографа при написании своего великого произведения⁵⁸, а цитаты из Хронографа как раз имеются в статье 1019 года, что и свидетельствует об ее оформлении только под пером автора «Повести временных лет». Интересно, что описание Альтской битвы 1019 года отличается, и при этом довольно резко, от описания другой битвы Ярослава со Святополком в 1016 году под Любечем. Любечская битва описана в Начальной летописи со слов очевидца и без цитат из Хронографа⁵⁹. Ярослав не обращается здесь к заступничеству Бориса и Глеба. Предшественник автора «Повести временных лет» передает многочисленные живые подробности хода Любечского сражения. Ни одной такой подробности нет в описании Альтской битвы, наполненном чисто литературными каноническими штампами. Все в этом описании символично — и то, что битва чудесным образом происходит как раз на месте убийства Бориса, на Альтском поле, и то, что происходит она не когда-нибудь, а именно в день этого убийства, в пятницу 24 июля 1019 года. Последняя деталь и выдает чисто литературное происхождение этого описания. Пятница, согласно евангелиям, была днем распятия Христа, и, сражаясь в пятницу, русские христиане не просто вели бой с врагом, а выступали в защиту своей веры. Таким образом, сражение в пятницу 24 июля 1019 года, согласно представлениям автора «Повести временных лет», было глубоко символическим.

Автор «Повести временных лет» в своем художественном описании Альтской битвы руководствовался теми представлениями о заступничестве Бориса и Глеба, которые, судя по другим материалам, распространились только с конца XI века.

Мы уже убедились, что отношение к Борису и Глебу менялось на протяжении XI века. Эпиколионы и литературные произведения сохранили для нас следы этих изменений. Образ Глеба был лишь со временем отодвинут култом Бориса. Этот факт прослеживается и на других примерах. Случайно ли из «Повести временных лет» выпал текст (сохранившийся только в Тверском сборнике XV века)⁶⁰ о том, как князья отказались принять тело убитого Бориса в 1015 году и оно было захоронено не в Киеве, а в Вышгороде? Это говорит о какой-то непопулярности Бориса в 1015 году. Существует и другой пример игнорирования одной из подробностей убийства Бориса, впервые отмеченный еще Д. В. Айналовым⁶¹. Изучая миниатюры Сильвестровского сборника XIV века и Радзивилловской летописи XV века о Борисе и Глебе, выдающийся ученый обратил внимание на деталь, не находящую себе соответствия ни в одном из текстов о Борисе и Глебе. На этой миниатюре изображен приход убийц Бориса к Святополку. Предводитель убийц протягивает Святополку красную княжескую шапку убитого Бориса. Между тем в русских литературных произведениях, и, в частности, в самом тексте, который иллюстрируется этой миниатюрой, ничего не сказано о том, что убийцы принесли Святополку шапку Бориса в качестве доказательства его смерти.

Эпизод с приходом убийц к Святополку содержит несколько противоречивых деталей, на одну из которых также обратил внимание Д. В. Айналов. Он указал на непонятность слов текста о том, что убийцы пришли к Святополку «аки хвалу имущи». Д. В. Айналов предложил читать эти слова как «лихву имущи», полагая, что убийцы принесли Святополку какую-то «лихву», какое-то доказательство смерти

⁵⁸ См. М. Х. Алешковский. «Повесть временных лет» и ее редакции, стр. 43; М. Х. Алешковский. Первая редакция «Повести временных лет». — «Археологический ежегодник за 1967 г.», М., 1969.

⁵⁹ Самый исправный текст см. ПСРЛ, т. V, вып. 1. Л., 1925, стр. 87—88. См. М. Х. Алешковский. К типологии текстов «Повести временных лет». — Сб. «Источниковедение отечественной истории», вып. 1 (в печати).

⁶⁰ ПСРЛ, т. XV, СПб., 1863, под 1015 годом, столб. 128.

⁶¹ Д. В. Айналов. Миниатюры «Сказания о св. Борисе и Глебе» Сильвестровского сборника XIV в. — ИОРЯС, т. XV, кн. 3, СПб., 1910, стр. 9, 73—75, рис. 15.

Бориса⁶². Другая деталь того же эпизода: Святополк в Киеве узнал, что Борис еще дышит после нападения убийц. Он посылает двух варягов прикончить Бориса⁶³. Опять непонятно, каким образом Святополк в Киеве узнал, что Борис «еще дышит». Если ему сказали об этом убийцы, то почему они сами не прикончили Бориса? Противоречивы показания источников о том, что один или два варяга убили Бориса. Д. В. Айналов вполне справедливо, по нашему мнению, предположил, что из текстов произведений о Борисе и Глебе исчез какой-то эпизод, «в котором шапка Бориса служила доказательством убийства его воинами Святополка»⁶⁴. Отметим, что на миниатюре изображены не два варяга, вторично посланные Святополком, а первые убийцы — русские. Утертый эпизод объяснил бы нам и то, что изображено на миниатюре, и то, почему Святополк вынужден послать варягов прикончить Бориса.

Этот эпизод, как нам кажется, сохранился в одном вполне достоверном источнике, созданном по свидетельствам очевидца событий 1015 года. Мы имеем в виду Эймунову сагу, рассказывающую о службе варяжского дружинника Эймунда при дворе Ярослава Мудрого. Достоверность саги не раз подтверждалась исследователями⁶⁵, чей вывод подтверждается еще рядом фактов. В саге правильно описано сражение Ярослава с печенежским войском Святополка в 1017 году. Ярослав, согласно саге, получил ранение в этом бою, отчего и стал хромоногим, о чем известно уже из русской летописи. Накануне прихода войска Святополка киевляне строят новую линию оборонительных укреплений, что соответствует сообщению авторского текста «Повести временных лет» о строительстве «града Ярослава» в 1017 году. Далее сага правильно описывает, что печенеги ворвались в этот град Ярослава, о чем сообщает и авторский текст «Повести временных лет»⁶⁶. В саге имеется, правда, путаница с именами князей — враг Ярослава (Ярислейфа) назван не Святополком, а Бурислейфом (Борисом). Из этого, конечно, нельзя заключать, что Бориса убил не Святополк, а Ярослав, поскольку в русских летописях совершенно четко все действия Бурислейфа саги отождествлены с действиями Святополка. Интересно, что сага не описывает Альтской битвы 1019 года, хотя Любечская и Киевская битвы 1016—1017 годов описаны в ней точно и подробно. Более того, сага утверждает, что Святополк (Бурислейф) был убит как раз накануне нового сражения, которое, естественно, стало ненужным и не состоялось после его убийства. Это-то и объясняет, почему описание Альтской «символической» битвы появилось в тексте «Повести временных лет» и отсутствовало в предшествующих ей летописных текстах.

И вот, читая Эймунову сагу и сверяя ее показания с данными русских летописей, мы сталкиваемся с подробным рассказом о приходе убийц Бурислейфа к посланшему их князю⁶⁷. Убийцы, согласно саге, принесли князю отрубленную голову Бурислейфа в качестве доказательства убийства. Это доказательство требовалось и средневековой традицией и еще тем, что о смерти Бурислейфа, как повествует сага, уже однажды ходили слухи, однако потом оказалось, что он жив. Поэтому-то убийцы и принесли голову своей жертвы. Как видим, этот эпизод мотивирован и литературно и жизненно. Поэтому и решаемся высказать предположение, что на русских миниатюрах XIV—XV веков мог быть изображен как раз этот эпизод и восходит он к лицевым рукописям «Повести временных лет» конца XI — начала XII века, о чем убедительно писал еще Д. В. Айналов⁶⁸, а впоследствии и О. И. Подо-

⁶² Д. В. Айналов. Указ. соч., стр. 73—75.

⁶³ «Повесть временных лет», т. I, М.—Л., 1950, под 1015 годом, стр. 91.

⁶⁴ Д. В. Айналов. Указ. соч., стр. 73.

⁶⁵ См. Н. Н. Ильин. Летописная статья 6523 года и ее источник. М., 1957; А. И. Яценко к. о. Эймунова сага и русская летопись. — «Известия АН СССР», 1926, № 12; Текст саги опубликован: О. И. Сенковский. Собрание сочинений, т. 5, СПб., 1856.

⁶⁶ ПСРЛ, т. IV, вып. 1, Пр., 1915, под 1017 годом, стр. 108.

⁶⁷ О. И. Сенковский. Собр. соч., т. 5, стр. 549.

⁶⁸ Д. В. Айналов. Указ. соч., стр. 73 и сл.

бедова⁶⁹. Изображение прихода убийц к Святополку уцелело от этих ранних иллюстраций, но само описание прихода убийц было, видимо, сокращено, и иллюстрация к нему стала непонятной, почему и голова Бориса превратилась в шапку.

Любопытно, что сокращение описания прихода убийц лишило мотивировки дальнейший рассказ о судьбе Бориса. Судим об этом по той же Эймуновской саге. Здесь тоже описано, как князь вторично посылает убийц к Борису. Однако это действие князя прекрасно мотивировано. Князь, увидев отрубленную голову брата, «покрыснул» и приказал убийцам вернуться обратно к телу Бурислейфа и приложить к нему голову. Этой выразительной мотивировки и лишено имеющееся описание «вторичного убийства» Бориса в «Повести временных лет».

Все эти «пропуски и выпадения», как и вставку символического описания Альтской битвы в тексте «Повести временных лет», можно связывать с общим процессом отеснения Глеба фигурой Бориса. Отметим также полное отсутствие в «Повести временных лет» каких-либо сведений о канонизации Бориса и Глеба при Ярославе Мудром. Они имеются только в житийной литературе. Это тем более странно, что автором одного из житий Бориса и Глеба был Нестор, которого обычно отождествляют с автором «Повести временных лет». Поэтому возникает несколько вопросов. Отсутствие сведений о канонизации Бориса и Глеба в наиболее достоверном источнике, а именно в летописи, необычайно внимательной ко всем фактам правления Ярослава, может объясняться либо тем, что эти сведения выпали из нее при поздних переписках или редакциях, либо тем, что в ней этих сведений и не было. Некоторые детали истории XI века позволяют предположить скорее отсутствие этих сведений в первоначальном летописном тексте, нежели его пропуск поздними редакторами или переписчиками, ибо существуют косвенные сведения о несколько непонятном для нас отношении Ярослава к своим братьям и их убийце Святополку. Если Ярослав канонизировал Бориса и Глеба еще в 1026 году, как предполагал А. А. Шахматов⁷⁰, то почему он не назвал ни одного из своих сыновей, родившихся накануне и сразу после этой канонизации, именами почитавшихся им святых? Между тем он называет своих сыновей именами своих братьев, но только не именами Бориса и Глеба, хотя в 1036 году Ярослав назвал своего сына именем почитавшегося на Руси чешского святого Вячеслава, убитого при обстоятельствах, сходных с убийством Бориса. Ярослав тем самым поддерживал пропаганду культа этого святого на Руси, чего почему-то он не сделал по отношению к культу Бориса и Глеба. Далее, еще при жизни Ярослава в 1050 году произошел уже совершенно непонятный акт — его внук, сын Изяслава Ярославича, назван именем Святополка Окаянного⁷¹. Это был единственный князь в истории Руси, носивший имя убийцы Бориса и Глеба. И Ярослав, сражавшийся с этим убийцей не на жизнь, а на смерть, не воспрепятствовал своему наследнику называть своего сына именем убийцы. Не свидетельствует ли это о том, что в 1050 году Борис и Глеб еще не были официально канонизированы, а Святополк еще не был официально предан анафеме, что и позволило Изяславу называть своего сына его именем? В таком случае это объяснило бы нам, почему в летописи отсутствуют какие-либо сведения о канонизации Бориса и Глеба при Ярославе.

Обратимся к описанию этой канонизации в житийной литературе. В «Чтении Нестора» и в анонимном «Сказании о Борисе и Глебе» канонизацию проводит некий не то митрополит, не то архиепископ (он называется и так и так) Иоанн. Первым митрополитом на Руси был поставленный Ярославом Феодмит (1037 год). Поэтому М. Д. Приселков предположил, что под Иоанном авторы житий разумеют главу Охридской митрополии Иоанна, жившего в 1020-х годах⁷². По предположению

⁶⁹ О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965, стр. 58.

⁷⁰ А. А. Шахматов. Разыскания..., стр. 58.

⁷¹ Новгородская первая летопись, под 1050 годом, стр. 16.

⁷² М. Д. Приселков. Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси XII-XIII вв. СПб., 1915, стр. 42-43.

М. Д. Приселкова, Русь входила тогда в эту митрополию, а ее глава по просьбе Ярослава прибыл к нему специально для канонизации Бориса и Глеба. Это предположение как будто находит себе подтверждение в том, что древнейшая церковная служба Борису и Глебу также связывается с именем Иоанна, однако автор службы назван в заголовке к ней митрополитом русским⁷³. Таким митрополитом был другой Иоанн, правивший в 1080-х годах в Киеве в то время, когда Нестор писал свое «Чтение» об убийстве Бориса и Глеба. От этого Иоанна дошли до нас два литературных произведения, а летопись особо подчеркивает, что он был «муж хитр книгам и учению»⁷⁴. Предполагаем поэтому, что автором службы на русском языке, появившейся одновременно с Несторовым житием, и был русский митрополит Иоанн, а не митрополит далекой Охридской митрополии. К тому же в этой службе уже совершенно явно Святополк предается анафеме, и если бы указанная служба существовала в 1050 году, то Ияслав Ярославич не смог бы назвать именем Святополка своего сына.

Далее, против того, что Борис и Глеб были канонизированы еще при Ярославе, говорят и отсутствие их имени в «Памяти и Похвале Владимиру мниха Иакова», произведении середины XI века⁷⁵. А. А. Шахматов доказал, что упоминания Бориса и Глеба в этом произведении являются поздней вставкой⁷⁶. В этой связи не случайно и отсутствие имен Бориса и Глеба в другом произведении середины XI века — в «Слове о законе и благодати» митрополита Илариона⁷⁷. Не случайно, что иконописцы с изображениями Глеба и Бориса появляются только после 1072 года, хотя, казалось бы, они должны были распространиться гораздо раньше, если бы Глеб и Борис были канонизированы при Ярославе.

Чем же в таком случае объясняется, что жития упорно говорят о канонизации братьев при Ярославе? При Ярославе произошло перенесение мощей Глеба из Смядны в Вышгород, и тогда же мощи Глеба были переложены из деревянной «колоды» в огромный каменный саркофаг. Такое перемещение мощей Глеба потребовалось для их перевозки в Вышгород. Вообще при перенесении мощей христианских святых их обычно перекладывали из деревянного гроба в каменный саркофаг. Это было недавно убедительно показано Н. Н. Ворониным на примере канонизации Леонтия Ростовского⁷⁸. Если бы при Ярославе действительно произошла канонизация Бориса и Глеба, то в каменный саркофаг должны были бы переместить не только мощи Глеба, но и Бориса. Такое перемещение было бы естественным при обязательном для всякой канонизации вскрытии и освидетельствовании мощей новых святых. Летопись прямо сообщает, что тело Бориса находилось в деревянной раке и было перемещено (как того и требует канонизация) в каменный саркофаг только в 1072 году⁷⁹. Очевидно, что перенесение мощей в 1072 году и было первой официальной канонизацией обоих братьев. Возможно, что это событие и дало толчок к развитию вышгородского культа братьев, когда Ярослав и выстроил храм на месте сгоревшей церкви Василия в Вышгороде.

Именно эти события и обросли впоследствии некоторыми подробностями и легендами, послужившими основой житийной версии о канонизации братьев при Ярославе. Однако официальная канонизация произошла только в 1072 году, после чего и появилась церковная служба митрополита русского Иоанна и Несторово житие. Этим и объясняется отсутствие сведений о канонизации при Ярославе в летописи.

⁷³ См. эту службу в указанном издании Д. Н. Абрамовича.

⁷⁴ «Повесть временных лет», т. 1, под 1089 годом, стр. 137.

⁷⁵ См. «Записки имп. Академии наук», VIII серия, т. I, СПб., 1897.

⁷⁶ А. А. Шахматов. Разыскания..., стр. 28, прим. 1.

⁷⁷ См. «Памятники духовной литературы времен великого князя Ярослава I». М., 1844, изд. А. В. Горский.

⁷⁸ Н. Н. Воронин. Житие Леонтия Ростовского и византийско-русские отношения второй половины XI века. — «Византийский вестник», т. XXIII. М., 1963, стр. 27—28.

⁷⁹ См. «Повесть временных лет», т. I. М., 1950, под 1072 годом, стр. 121.

подробно регистрирующей все факты жизни Ярослава, и то, почему в 1050 году именем Святослава еще можно было назвать внука Ярослава. Объясняется и странное поведение митрополита Георгия в 1072 году. Летописец говорит, что Георгий не верил в святость Бориса и Глеба и только после вскрытия их мощей убедился в их святости. Так не мог вести себя русский митрополит, если бы канонизация произошла до 1072 года. Наоборот, если она произошла в 1072 году, то поведение митрополита не выглядит странным и кощунственным, а вполне соответствует ритуалу. При канонизации митрополит обязан освидетельствовать «нетленность» мощей и только затем признать святость претендентов на канонизацию.

Канонизация 1072 года явилась большой победой русского государства в его борьбе за самостоятельность и независимость и оформила культ первых национальных русских святых, элементы которого развивались в русском обществе начиная со времен Ярослава.

Предположение о перенесении мощей в 1072 году и о состоявшейся тогда первой канонизации Глеба и Бориса подтверждается и еще одним историческим источником — актовыми печатями XI века. Ни на одной известной до сих пор печати этой эпохи нет изображений Глеба и Бориса. Такие изображения появляются только на печатях XII века. На печатях же XI века изображались еще только царь Давид и Роман-сладокопеец. Это объясняется тем, что иконография Глеба и Бориса еще не выработалась, поскольку культ начал развиваться только после 1072 года. Если бы он развивался с 1020-х годов, то фигуры Глеба и Бориса появились бы и на княжеских печатях.

Итак, отсутствие изображений Глеба и Бориса на печатях XI века, отсутствие имен братьев среди сыновей Ярослава, факт перенесения мощей Бориса в 1072 году в деревянной раке, факт ритуального неверия митрополита Георгия в святость братьев, факт названия внука Ярослава в 1050 году именем Святослава — убийцы братьев, отсутствие летописных сведений о их канонизации еще при Ярославе, отсутствие изображений братьев на фресках киевского Софийского собора, отсутствие упоминания братьев в литературных произведениях середины XI века («Память и похвала Владимиру мниха Иакова» и «Слово о законе и благодати Илариона») — все эти факты позволяют датировать первую канонизацию Глеба и Бориса не эпохой Ярослава, а временем Ярославичей, 1072 годом⁸⁰.

Подведем некоторые итоги. Исследование энколпионов показало, что они свидетельствуют о целом этапе в развитии культа Бориса и Глеба. На самом раннем периоде его развития Глеб почитался больше, чем Борис. Кроме того, Глеб почитался в семье черниговского Святослава Ярославича, а Борис — в семье Владимира Мономаха. В середине XI века почитание еще не выходило за круг родственников, сидевших на княжеских столах в Муроме и Ростове. Таким же весьма почитаемым предшественником по туrowsкому столу был в середине XI века в семье Изяслава Святославича «Окающий». В середине и третьей четверти XI века Глеб и Борис еще не стали в воображении своих почитателей воинами-заступниками, еще не превратились в те идеальные образы военно-феодалной идеологии, которые известны нам по памятникам изобразительного искусства и литературы с начала XII века. В народе еще не бытуют иконы воинов Бориса и Глеба, широко распространены лишь скромные глеборисовские энколпионы. Однако со временем представление о братьях менялось. На лицевой стороне энколпионов начинают вырезать имя, усы и бороду Бориса, а на оборотной — имя и длинные волосы Глеба. «Живописные» энколпионы сменяются «скульптурными», рельефные — рельефно-черневыми, культ остается дву-

⁸⁰ К этому выводу автор пришел в 1963 году в своей неопубликованной монографии о «Повести временных лет» (доклад 1964 года в Государственном Эрмитаже). Эту дату принял и Б. А. Рыбаков. См. «Славянский весенний праздник». — Сб. «Новое в советской археологии». М., 1965, стр. 254.

единым, но Борис оттесняет Глеба. Это было вполне в духе идеологии «старейшинства», господствовавшей среди князей. Замена же образов исцелителей образами воинов-заступников свидетельствует о феодализации культа, зародившегося в низах киевского и вышгородского населения и впоследствии приспособленного к задачам консолидации и самих князей, и всего общества. Не случайно перенесение мощей братьев в 1072 и в 1115 годах было организовано князьями вскоре после грозных народных восстаний 1068—1071 и 1113 годов. В обоих случаях обращение к Борису и Глебу было вызвано стремлением князей объединить все общество вокруг одних и тех же идеалов.

Так, местный вышгородский культ мучеников-исцелителей приобрел общегосударственное значение и вместе с тем стал уже княжеским культом. Теперь уже князья соперничают друг с другом из-за первенства в почитании Бориса и Глеба. Святославичи строят в 1112 году грандиозный новый каменный храм в Вышгороде. Святополк Изяславич противится переносу мощей Бориса и Глеба в этот новый храм из старого, построенного его отцом еще в 1072 году, видимо не желая уступить первенства в почитании Бориса и Глеба Святославичам. Борется за это первенство и Мономах, еще в 1102 году организовавший тайное ночное украшение раки Бориса и Глеба в Вышгороде. И лишь после прихода к власти Мономах в 1115 году предпринимает новое перенесение мощей братьев, что вызвало споры со Святославичами из-за того, где установить раки святых, — там, где завещал Святослав, или там, где решил Мономах. В конце концов Давид Святославич строит в 1120 году в своем Чернигове собственный Глеборисовский храм, уже безраздельно принадлежащий только ему одному. Такой же «личный» храм возводит на Альтском поле и Мономах в 1117 году. Как видим, даже и обращение к Борису и Глебу не смогло объединить князей и послужило поводом к новым распрям.

Изучение энколпионов с изображениями Бориса и Глеба позволяет не только атрибутировать их как глеборисовские и датировать их появление временем правления Святослава Ярославича в Киеве (1073—1077 года), но и считать их памятниками самого раннего периода развития культа братьев, когда господствовало преимущественное почитание Глеба.

Глеборисовские энколпионы являются не только бесценными памятниками прикладного искусства древней Руси, но и важнейшим историческим источником, тесно связанным с летописью и житиями. Изучение энколпионов позволило понять и умолчания исторических источников о некоторых существенных сторонах развития культа сыновей Владимира Святославича, и те косвенные свидетельства и текстологические особенности, которые ранее не обращали на себя внимание. Эти маленькие кресты-складни показывают, что и произведения прикладного искусства способны стать свидетелями далекого прошлого, если их сопоставить со всем комплексом иконографических, летописных, литературных, текстологических, сфрагистических и топонимических данных, которыми располагает современная наука.

ФРАГМЕНТ РОСПИСИ ЮЖНОЙ ГАЛЕРЕИ УСПЕНСКОГО СОБОРА ВО ВЛАДИМИРЕ

В. А. ПЛУГИН

ВДОМОНГОЛЬСКУЮ эпоху владимирский Успенский собор три раза украшали настенной живописью. Сначала при Андрее Боголюбском, на следующий год после окончания строительства. Затем при Всеволоде Большое Гнездо, видимо, вслед за архитектурной реставрацией храма после пожара 1185 года. В последний раз художники поднялись на леса в 1237 году, перед самым нашествием. В это время по указанию епископа Митрофана был «исписан» «притвор»¹. Все, что осталось нам в наследство от этих трех крупных художественных начинаний, — небольшие фрагменты, один из которых является объектом настоящего исследования. Интересующий нас фрагмент росписи сохранился на стене южной галереи собора. Относится он к XIII веку — времени «погибели Русской земли», от которого так мало сохранилось произведений искусства и почти ничего не осталось из памятников монументальной живописи. Атрибуция и анализ этой детали погибшей живописи соборных галерей позволяют сделать предположения относительно характера декорации «притвора».

Фреска представляет собой изображение неизвестного молодого (безбородого) воина в трехчетвертном повороте влево². Степень сохранности неудовлетворительная, левкас в мелких трещинах, имеются механические повреждения и тяжелые следы наслоения позднейшей штукатурки, фреска сильно загрязнена. Во многих местах заметны неудаленные вкрапления масляных записей³. Особенно пострадала голова воина. Черты лица почти стерлись. От волос остался рисунок охрой⁴. Торс сохранился несравнимо лучше. Воин — в латах цвета золотистой охры, с пластинчатыми рукавами, в синевато-серой рубашке с белильными и коричневыми складками, темно-коричневых штанах и когда-то охряных сапогах. На левой руке видна желтая

¹ Лаврентьевская летопись под 6745 годом сообщает, что владимирский епископ Митрофан «постави кивот в святой Богородице сборней над трапезою и украси его златом и серебром... того же лета исписа притвор святое Богородицы» (ПСРЛ, т. 1, стбб. 460).

² Открыта в 1918 году экспедицией под руководством И. Э. Грабаря. См. И. Э. Г р а б а р ь. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918—1925 гг. — «Вопросы реставрации», сб. I. М., 1926, стр. 32.

³ Н. П. Сычев, расчищавший фреску в 1952 году, отмечает, что маслом были переписаны рубашка и частично сапоги. См. Н. П. С ы ч е в. Отчет по производству ремонтно-реставрационных работ в памятнике архитектуры «Успенский собор» в г. Владимире за период 1950—1952 гг. II. Живописные работы. Владимир, 1954, стр. 34 (рукопись). — Владимиро-Суздальский музей-заповедник.

⁴ По Н. П. Сычеву (там же): «Волосы коричневые».

полоска — наруч. От широкой через левое плечо перевязи уцелели контуры. Броня перетянута у бедер узким пояском синева-серого рисунка. У шеи проступают неясные следы, видимо, плаща с застёжкой посредине. За спиной воина — часть ограниченного красно-коричневым чуть изогнутым контуром выцветшего пространства (циг? плащ?). Описи фигуры — коричневая. Остатки желтого нимба обведены двойной графией и описаны «снаружи белой, а внутри коричневой обводкой. Фон — по старой рефти темно-синий (цвет индиго)»⁵.

Нельзя сказать, что эта фреска совершенно ускользнула от внимания исследователей. О ней упоминали И. Э. Грабарь⁶, Н. П. Сычев⁷, Н. Н. Воронин⁸. Но объектом специального изучения она никогда еще не являлась, — приведенное выше описание не дает как будто ни одной зацепки для атрибуции. Правда, несмотря на анонимность изображения, Н. П. Сычев, обследовавший его в 1952 году в связи с реставрацией соборной стенописи, попытался все же поставить сохранившийся фрагмент в какую-то связь с общим характером росписи галерей, предположив, что изображение воина «входило в целый цикл воинских изображений»⁹. Хотя догадка эта имела в основе только произвольно расширенное толкование сохранившегося изображения, высказанную автором мысль мы считаем верной и попытаемся доказать это в данной работе.

Изучая вопрос о характере росписи галерей Успенского собора, необходимо принять во внимание специфику его интерьера. При перестройке собора после пожара 1185 года общая площадь пригодных для живописи плоскостей сильно сократилась вследствие частичной разборки арочных проемов и дополнительных пилонов, на которых можно было писать лишь одиночные изображения. А это значит, что мастера Всеволода должны были существенно видоизменить предшествующую схему росписи и исключить отдельные циклы, возможно, с расчетом вынести часть изображений на стены нового храма (это, в первую очередь, касается западного притвора, не предназначавшегося быть усыпальницей). В этом случае мы должны связывать первоначальный замысел росписи галерей с всеволодовской эпохой, что как будто бы подтверждается наблюдениями проф. Н. П. Сычева, которому удалось в 1953 году в период реставрации обнаружить два фресковых фрагмента («безусловно XII века») на южной и западной щеках юго-западного пилона южной галереи¹⁰. Усмотренное автором «чрезвычайное стилистическое сходство» украшенной акаифом арочки раскрытого фрагмента с арочками на сбитых Софоновым фресках в северо-западном барабане, которые были зарисованы последним «как памятники живописи эпохи Всеволода III»¹¹, дали Сычеву основание утверждать, будто эти фрагменты доказывают, что «сооруженные Всеволодом III галереи были расписаны фресками сразу же по окончании их постройки»¹². Однако этот вывод вызывает возражения.

Во-первых, обнаруженные Н. П. Сычевым фрагменты все-таки находятся не на стене галереи, а на пристройке к одной из внешних стен старого храма, которые в аркатурно-колончатом поясе были расписаны еще мастерами князя Андрея и архи-

⁵ Там же.

⁶ И. Э. Грабарь. Указ. соч., стр. 32. Автор ошибочно отнес фреску к рублевской эпохе, заметив при этом, что она «должна находиться в связи с некогда расположенными на южной стене фресками, от которых теперь сохранились только фрагменты». Но никаких фрагментов «на южной стене всеволодовского храма» более не сохранилось.

⁷ Н. П. Сычев. Указ. соч., стр. 33—34.

⁸ Н. Н. Воронин. Золотство Северо-Восточной Руси, т. I. М., 1961, стр. 355; его же. Владимир. Боголюбво. Суздаль. Юрьев-Польской. М., 1958, стр. 60.

⁹ Н. П. Сычев. Указ. соч., стр. 34.

¹⁰ Там же, стр. 51—52.

¹¹ См. Большой альбом, л. 21. В фондах Владимиро-Суздальского музея-заповедника хранятся два разноформатных альбома (условно: Большой и Малый) с рисунками, сделанными Н. М. Софоновым с открытых фресок.

¹² Н. П. Сычев. Указ. соч., стр. 52.

текстурную самостоятельность которых ясно подчеркнули зодчие Всеволода¹³. Следовательно, и живопись их логически должна была тяготеть к собственно храмовым циклам. Не случайно родственные раскрытым Сычевым фрагментам изображения Артемия и Авраама конца XII века находятся в таком близком с ними соседстве (западная арка южного нефа). Тематически это единая линия росписи.

Во-вторых, никак не стоит полагаться на точность сделанной Софоновым зарисовки с фрагментов живописи в северо-западном барабане¹⁴, не говоря уже о том, что рисунок арочки сам по себе не может служить основанием для датировки на таком узком отрезке времени. Что же касается многочисленных орнаментов, открытых (и уничтоженных) Софоновым на откосах окон, стенах и сводах галерей (преимущественно южной), то отдельными графическими мотивами и, главное, яркой полихромностью они заставляют вспомнить сугдальскую стенопись 1233 года¹⁵.

В-третьих, если бы галереи были расписаны при Всеволоде Юрьевиче, то невозможно думать, что фресковая роспись галерей, выполненная в 80-х годах XII века, могла погибнуть естественным путем за пятьдесят лет. Для этого должны были создаться какие-то исключительно неблагоприятные условия. Но со времени реставрации собора после постигшего его бедствия (пожар 1185 года) и вплоть до монгольского нашествия никаких эксцессов не было, если не считать пожара 23 июня 1193 года, во время которого храм только «опалел»¹⁶.

Все эти соображения делают заключение Сычева весьма дискуссионным, однако не снимают полностью вопрос о возможной росписи галерей при Всеволоде.

В акварелях палехского реставратора Софопова находим еще одну интересную зарисовку — голова неизвестной святой в арочке, украшенной акаифом¹⁷. В альбоме местонахождение фрески определено неточно и не позволяет судить, находился ли фрагмент на стене галереи, или на одном из пилонов, примыкавших к стенам андреевского храма. Во всяком случае, эта фреска уже сама по себе в состоянии посеять сомнение относительно времени первоначальной росписи галерей, так как по стилю (насколько его можно уловить в интерпретации Софопова) она тяготеет к всеволодовским изображениям южного нефа.

Суммируя изложенное, я думаю, можно остановиться на таких предположениях:

1. Первоначальная идея росписи притвора могла возникнуть одновременно с «подписанием» самого собора (т. е. у мастеров Всеволода), и в таком случае роспись эта должна была мыслиться как часть единого живописного ансамбля, определенным образом связанная с основным ядром стенописи.

Возможно, что по каким-то неизвестным нам причинам этот замысел не был воплощен в жизнь или был реализован лишь частично.

2. Несомненно, какая-то декорировка галерей при Всеволоде имела место, ибо вряд ли можно думать, что аркосолия северного (и частично южного) притвора, уже принявшие под свою сень останки высокопоставленных деятелей Владимирской земли, не были хотя бы орнаментированы и обозначены¹⁸. К этому нужно добавлять роспись бывших наружных стен андреевского храма, которые, как это доказали открытия Сычева, были декорированы единоличными изображениями святых и,

¹³ См. Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси, т. I, стр. 374.

¹⁴ См. Большой альбом, л. 21.

¹⁵ Ее характеристику см.: Н. Н. Воронин. Указ. соч., т. II, М., 1962, стр. 39—42.

¹⁶ Переписана на новом левом нижняя половина фигуры Артемия в арке южного нефа, а также мраморировка над крестами на западных щеках подкупольных алтарных столбов. Но эта реставрация могла произойти и после татарского погрома.

¹⁷ Большой альбом, лл. 3, 6.

¹⁸ Монохромные орнаменты были открыты Софоновым в аркосолиях над гробницами епископа Луки в южной галерее и князя Бориса Даниловича (с более ранним захоронением в погребении) — в северной. См. Большой альбом, л. 22, 8, с. Об их древности судить, впрочем, затруднительно.

разумеется, орнаментами (для сюжетной живописи на их расчлененных многоугольными пилонами плоскостях не оставалось места).

3. Живописцы епископа Митрофана сообразовались в своей работе с характером сделанного их предшественниками (может быть, даже во многом выполнили их предначертание, хотя, безусловно, новая роспись несла на себе печать современного ей великокняжеского заказа). Это следует уже из самого факта сохранившейся в ряде мест всеволодовской живописи, с которой фрески 1237 года должны были как-то гармонизировать. Об этом же свидетельствует, в частности, еще один зафиксированный палехским реставратором фрагмент, находившийся на арке «под хорами в юго-западной части храма»¹⁹ (нужно думать — в галерее). На щечке ее Софонов обнаружил часть колонки с орнаментированной арочкой, заключавшей когда-то изображение святого, а в зените — медальон с шестиконечным крестом (как на фресках южного нефа). По яркости цветовых сочетаний датировем фрагмент 1237 годом (к этому же времени мы относим и зафиксированные Софоновым остатки исчезнувших росписей юго-западного барабана). Если принять, что пилоны у фасадов андреевского здания были расписаны при Всеволоде полностью, то анализируемая фреска находилась на пилястре южной стены.

Возвращаясь теперь к основной теме изложения, заметим, что предпринятый нами краткий экскурс в предысторию росписи притвора Успенского собора, необходимый для создания правильного представления о возможном ее характере, не позволяет пока выявить место, которое отводилось в ней воинской тематике. Чтобы определять это место, мы должны прежде всего атрибутировать само изображение. Начнем поэтому с вопроса: что перед нами — единственное изображение или фрагмент композиции? — Думаем, что последнее.

Выдвигая тезис об известной преемственности росписи 1237 года от работ монументалистов времен Всеволода, мы исходили из наличия на фасадах старого собора единоличных изображений XII века, которым аналогичные изображения, выполненные мастерами Митрофана, как полагаем, необходимо следовали в масштабах, положении фигур и т. д., иначе стенописи разных столетий оказались бы разобщенными, диссонирующими. Имеющаяся в альбоме Софонова зарисовка фрески с фрагментом колонки и украшенной аканфом арочки, отнесенной нами к XIII веку, представляется фактическим подтверждением этого вывода. Подходя с этой меркой к объекту нашего исследования, обнаруживаем, что он совершенно выпадает по масштабу из этого ряда. Если фигуры XII столетия отстоят от уровня пола²⁰ на 2,3 м²¹, то воин на стене галереи — больше, чем на 3 м. Первые (высотой около 2,2 м²²) строго фронтальные, второй при размерах около 1,6 м²³ написан в три четверти влево.

Но достаточно внимательно проанализировать само изображение, чтобы не осталось никаких сомнений в его характере. Фигура воина пружинисто устремлена вперед, корпус резко развернут от мощного замаха сжимавшей оружие десницы (по-видимому, меч, ибо поза воина такова, что линия копья, которое в этом случае должно было пересекать туловище, не могла не оставить следов). Правое плечо приподнято, легкий наклон головы фиксирует внимание зрителя на чем-то находящемся под ногами воина (здесь фреска утрачена). Левую согнутую в локте руку он протянул перед собой (кисть не сохранилась). Даже такие близкие, на первый взгляд, изображения, как Георгий на иконе конца XV века из Новгорода²⁴ или Прокопий в

¹⁹ Большой альбом, л. 36.

²⁰ Современного, соответствующего приблизительно уровню XV века. Пол 1489 года был ниже на 30—35 см.

²¹ Размеры даны по изображениям Артемия и Авраамия. Фигуры, остатки которых были открыты Саченым, предполагались, видимо, несколько выше.

²² Приблизительно, без учета изгиба арки.

²³ Также приблизительно, при полной фигуре.

²⁴ К. О п а с с h. Ikonen. Berlin, [1961], Taf. 25.

стенописи Кахрие Джами²⁵ (оба даны в повороте и с наклоном головы), настолько разнятся от нашего, насколько могут отличаться замкнутые в себе изолированные фигуры от динамических образов воинских композиций.

Особенно характерно положение ног, которое в изображениях изолированных фигур, лишенных акцентированного движения, отличается устойчивой неподвижностью. Подавшись вперед, наш воин перенес центр тяжести на поднятую (поставленную на что-то?) левую ногу (от чего рубашка впереди смялась и закрутилась вверх), согнув ее в колене и сделав упор на отставленную назад напряженную правую (утраченную ниже колена). Уровень опоры правой ноги находился ниже уровня левой на 10–15 см. Эта реконструкция приводит нас к выводу, что анализируемая фреска является фрагментом композиции²⁶. А это существенно облегчает дело, поскольку композиций, в которых участвуют святые воины, не так много.

Очевидно, объект нашего исследования нужно искать среди тех наиболее популярных в Византии воинов-подвижников, «избранных между самыми знаменитыми»²⁷, которых Константин Багрянородный называет *των ἁγίων μαρτύρων των στρατηγῶν*²⁸. Состав этой своеобразной элиты определяется Псевдо-Кодином так: Дмитрий, Прокопий, два Феодора и Георгий²⁹. Делегей присоединяет к ним еще Меркурия³⁰. Именно эти святые воины «наиболее часто воспроизводились в памятниках византийского искусства»³¹. Этим кругом мучеников, которые все, за исключением Феодоров, изображаются юными, мы и ограничимся³², замкнув его часто сопутствующим Дмитрию Солунскому Нестором, и из двух Феодоров сохраним одного, именно Тироа, который такие иногда находят безбородым в соответствии с древним прототипом (*τηρώς* — воин-новобранец).

Кандидатуры Дмитрия и Прокопия могут быть, видимо, отвергнуты сразу, ибо первый в сюжетных композициях обыкновенно на коне³³, хотя ранний легендарный материал давал основания и для изображения его пешим; композиции же с участием Прокопия столь редки, что Рео в своем капитальном труде указывает для него лишь статичный тип дорифора³⁴. Внимательнее нужно отнестись к Георгию. Колоссальная по объему литература, посвященная иконографии святого, не забыла отметить и близкий к интересующему нас тип³⁵, но большинство исследователей его игнорирует — несомненное свидетельство редкости и нехарактерности данного перевода³⁶. Да и самая эта близость — не внутренняя, а скорее внешняя, атрибутивная.

²⁵ P. Underwood. Fourth Preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute, 1959, pl. 14.

²⁶ Над головой воина примерно по левому обрезу шимба сохранился плохо читаемый фрагмент надписи. На одиночном изображении надписи проходила бы вертикально слева и справа.

²⁷ H. Delehaie. Les légendes grecques des saints militaires. Paris, 1909, p. 2.

²⁸ De caeteroniis. Цит. по: H. Delehaie. Op. cit., p. 3.

²⁹ Ibid. p. 3.

³⁰ Ibid. p. 5, 6.

³¹ Ibid., p. 5.

³² Архангела Михаила предполагать невозможно из-за отсутствия крыльев, изображение Иисуса Навина также маловероятно.

³³ Ф. И. Успенский. О вновь открытых мозаиках в церкви св. Дмитрия в Солуни. — «Известия Русского археологического института в Константинополе», т. XIV, 1. София, 1909, стр. 4, 6. — Ср., например, византийскую икону XIV века в Государственном музее изобразительных искусств, фреску в Дечанах (V. Petković. La peinture serbe du moyen âge, I. Beograd, 1930, pl. 112, B) и др.

³⁴ L. Réau. Iconographie de l'art chrétien, t. III. Iconographie des saints, t. 3. Paris, 1959, p. 1123. На новгородской житийной иконе второй половины XV — начала XVI века Прокопий изображен в воинских доспехах в синах похода и сражения — оба раза на коне. Юный же Прокопий (драконоборец) известен на каппадокийской фреске. G. de Lagarde. Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce, Album II. Paris, 1932, pl. 135, № 1.

³⁵ «Святой... с драконом, но без коня, как пеший рыцарь» — по классификации Делеля. H. Delehaie. I. Christliche Iconographie, Bd. II. Freiburg im Breisgau, 1896, S. 372.

³⁶ Так, Я. И. Смирнов (Я. И. Смирнов. Устюжское изображение святого Георгия московского Большого Успенского собора. — «Древности». Труды им. Московского археологического общества,



Фрагмент фрески южной галереи Успенского собора во Владимире.

Что же касается иконы из собрания Н. П. Лихачева³⁷, на которой Георгий предстает в классическом для искомого нами типе юноши-пехотинца, замкнувшегося мечом на укрошенного уже змия, то столь сложная редакция, включающая второстепенный эпизод, буквально следующий легенде и наложенный на обычную схему, резко расходящуюся с литературным толкованием «чуда»³⁸, могла, конечно, получить права гражданства лишь сравнительно поздно (лихачевская икона датируется XVIII веком). Отметим, наконец, что у нашего воина прямые длинные волосы, что нехарактерно для Георгия.

Из трех оставшихся кандидатов — Меркурия в образе пешего воина видим, например, на македонской иконе XVII века³⁹, — Нестора на фреске Митрополии в Мистре (1310 год)⁴⁰. Но если иметь в виду популярность сюжета (во всяком случае, на Руси), то безусловное преимущество останется за композицией «Чудо Феодора Тирона о змие» (воин бьется с чудовищем в пещерах змеиных). Она основана на апокрифе, который был известен на Руси издавна и встречается в резьбе Людогонского креста⁴¹, на иконах⁴², змеевниках⁴³, печатах⁴⁴.

О последних следует сказать особо. По мнению Н. П. Лихачева, на печатах представлен Феодор Стратилат⁴⁵. Возможная аналогия с этим святым отпадает, ибо воин на успешной фреске — юный (безбородый), а подобные изображения Стратилата (если они существуют⁴⁶) нужно считать уникальными и основанными, по-видимому, на обычном смешении типов этих святых. Но изображения на печатах ин-

т. XXV. М., 1946) хотя и упоминает о пешем Георгии, поражающем дракона, но в принципе различает три иконографических типа Георгия: пеший, кошный без змия и кошный со змием (указ. соч., стр. 155). Ср. J. M u s i l i v e c s. Liturgické hymny jako náměty ruských ikon.—«Byzantinoslavica», t. V, Praha, (1934) 1932, p. 436.

³⁷ Н. П. Л и х а ч е в. Материалы для истории русского иконописания. Атлас снимков, ч. I. СПб, 1906, табл. CLXXXIII, № 316.

³⁸ См. например: А. К и р п и ч н и к о в. Св. Георгий и Егорий Храбрый. СПб., 1879, стр. 115—116.

³⁹ V. F. D j u r i ć. Ikoné de Jugoslavie. Beograd. 1961. pl. LXXXIII, N 62, p. 121—122.

⁴⁰ В. Н. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. II. М., 1947, табл. 332, а.

⁴¹ В. Н. Л а з а р е в и Н. Е. М и н е в а. Памятники новгородской деревянной резьбы XIV века (Людогонский крест). «Сообщения Института истории искусства», вып. 4—5. М., (1954).

⁴² Ср.: три русских иконы новгородской школы XV века и Никифора Савина начала XVII века в ГРМ и «северных писем» XVII века в ГИТ. Существует также византийская эмалевая икона XIII века из собрания Базилевского в Эрмитаже (O. D a l t o n. Byzantine Art and Archaeology). Oxford, 1914, p. 528.

⁴³ Библиографию работ о них см.: И. И. Т о л с т о й. О русских амулетах, называемых змеевниками.— ЗРАО, т. III, новая серия. СПб, 1888, А. С. О р л о в. Амулеты-«змеевики» Исторического музея.— «Отчет Государственного Исторического музея за 1916—1925 гг.», прилож. V. М., 1926, и др.

⁴⁴ Печати Мстислава Владимировича и Александра Невского. См. Н. П. Л и х а ч е в. Материалы для истории византийской и русской сфрагистики.— «Труды Музея палеографии», вып. 1. Л., 1926; византийский молнивод с аналогичным изображением см. G. S c h l u m b e r g e r. Melanges d'Archéologie Byzantine. Paris, 1895, p. 251.

⁴⁵ Мы не согласны с мнением В. Н. Лазарева и Н. Е. Мневой («Сообщения института истории искусства», вып. 4—5. М., 1954, стр. 158, примеч.), что «Н. П. Лихачев оставляет открытым вопрос о том, кто представлен на печатах — Феодор Тирон или Феодор Стратилат».

⁴⁶ В литературе, касающейся иконографии Феодора-воина, я не встретил ссылки на такие изображения, о которых можно было бы с уверенностью сказать, что перед нами Феодор Стратилат в образе молодого воина. Отмечу указания, представляющиеся ошибочными. Д. И. Прозоровский (см. Д. И. П р о з о р о в с к и й. Опись предметов, хранящихся в музее Русского археологического общества. СПб., 1869, стр. 35; е г о ж е. О древних медальонах, называемых змеевниками.— «Христианские древности», т. VII. СПб., 1878, стр. 5) склонен был видеть Стратилата в юном всаднике чисто георгиевской иконографии, изображенном в паре с Феодором Тироном (по Прозоровскому же), на нескольких одностипных (хотя и не тождественных в трактовке деталей) змеевниках. Но автор исходил из классификации изображения в целом, не обратив внимания на специфику образа. Между тем на очень близкой иконографически византийской иконе XI—XIII веков в Ватиканском Музее, зарисованной д'Аженкур (J. B. L. G. S e r o u x d' A g e n c o u r t. Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au 4-me siècle. Jusqu'à son renouvellement au 16-me,

интересуют нас в такой степени, что выяснение этого вопроса становится первоочередной задачей. Н. П. Лихачев не аргументирует своей позиции, и о руководимых им мотивах можно только догадываться. Судя по тому, что он связывает со Стратилатом не только неотгравированные печати⁴⁷, но и вышеупомянутую новгородскую икону XV века из своего собрания, не смущаясь «атрибуцией» иконописца⁴⁸, можно думать, что автор относит этот текст исключительно к Стратилату — мнение, следующее писателю IX века Никите Пафлагонийцу и опирающееся на хорошо знакомые иконографические житийные циклы Феодора Стратилата, где эпизод с драконом является его привилегией. Однако подобная точка зрения, свойственная не только Лихачеву⁴⁹, неправомерна даже в отношении канонической легенды⁵⁰, ибо Феодор Стратилат изображается в этом случае на коне (см. ниже). В том же IX веке евхастский митрополит Иоанн отстаивает в этом вопросе приоритет Тирона и ему приписывает славу освобождения своей родины от «дракона». Но и принадлежащая Н. П. Лихачеву икона и, по-видимому, близкие ей иконографические композиции на печатях иллюстрируют не каноническое житие, а апокриф, который, как справедливо заметил А. Кирпичников, имеет с первым весьма мало общего⁵¹.

Трудно сказать что-либо об отношении Н. П. Лихачева к апокрифу. Сближая в этом вопросе его точку зрения с взглядом А. Кирпичникова, можно допустить, что ряд композиций отнесен к Стратилату по причине неправильного понимания жития при игнорировании четкого разделения типов в памятниках искусства⁵². Поэтому,

t. V. Paris, 1823, pl. XC; *ibid.*, t. III, p. 114), ссылкой на которую Прозоровский мотивирует свою атрибуцию, — оба Феодора — с бородами.

Кем бы ни был юноша-воин с шапкой курчавых волос, помещенный на эмальниках — Дмитрием или Глебом, Сисинием или Соломоном, Георгием или Феодором Тироном (см. сводку мнений: А. С. Орлов, *Указ. соч.*, стр. 8—10) — меньше всего оснований видеть в нем Феодора Стратилата. Другое указание (опять-таки без внимания к иконографии лица) принадлежит академику Б. А. Рыбакову (Б. А. Рыбаков, *Прикладное искусство и скульптура. — История культуры древней Руси*, т. II. М.—Л., 1951, стр. 422 и сл.), который видит Стратилата в левом всаднике одного из киевских шиферных рельефов XI—XII веков, происходящих из Михайловского монастыря. Предпочтительнее, однако, точка зрения Лазарева (В. Н. Лазарев, *Живопись и скульптура Киевской Руси. — История русского искусства*, т. I. М., 1953, стр. 192; его же: *Новый памятник ставропиконной живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. — «Византийский вестник»*, т. VI. М., 1953, стр. 211), усматривающего в рыцаре, который поражает копьём неизвестного воина, Нестора, а в правом, благословляющем, всаднике — Дмитрия-воина, ибо характер иконографического решения (нимбы, например) препятствует видеть здесь «портреты» самих князей (гипотеза выдвинута А. И. Некрасовым. См. В. Н. Лазарев, *Указ. соч.*, стр. 211). Между тем Рыбаков в своей атрибуции в значительной степени шел от признания правой фигуры за образ князя Мстислава — Феодора Владимировича. Изображение Феодора Стратилата было на другом киевском рельефе и в обычном типе (см.: *История русского искусства*, т. I, стр. 192).

⁴⁷ Подпись на печатях: Феодор.

⁴⁸ «Чудо св. Феодора Стратилата (написано, как обычно на иконах, и не Феодора Стратилата, а Феодора Тирона». — Н. П. Лихачев. *Материалы для истории русского иконописания*, стр. 10.

⁴⁹ А. Хаханов утверждает, будто греческое житие св. Феодора связывает поединки с чудовищем только со Стратилатом. — См. А. Хаханов, *Житие св. Феодора Стратилата и Тирона в грузинском переводе. — «Богословский вестник»*, т. III. Сергиев Посад, 1910, сентябрь, стр. 328—329. Реч так же только Стратилата называет «победителем дракона». См.: L. R. é a u. *Iconographie de l'art chrétien*, t. III, p. 1254; А. Кирпичников, *Источники некоторых духовных стихов. — ЖМНП*, СПб., 1877, октябрь, стр. 142—144.

⁵⁰ См., например: Н. Делеауэ. *Les légendes grecques des saints militaires*, p. 25, 26, 31, 32, 36. В. Н. Лазарев (В. Н. Лазарев, *Новый памятник ставропиконной живописи XII века...*, стр. 205) и А. И. Анисимов (А. И. Анисимов, *Новгородская икона св. Феодора Стратилата*, М., 1916, стр. 16) не видят в этом отношении различия между житиями двух Феодоров.

⁵¹ А. Кирпичников, *Источники некоторых духовных стихов*, стр. 144.

⁵² Следует подчеркнуть, что, в отличие от Георгия, изображаемого Феодора-воина в сцене битвы с драконом очень точно соответствующую переводу легенд, и если в памятниках искусства мы видим Стратилата устремляющимся на змия в виде грозного рыцаря на коне, так это потому, что греческая легенда отводит коню Стратилата слишком видное место (в отличие от коня Тирона), ри-

находя нецелесообразным искать параллелей нашему изображению в иконографии Стратилата⁵³, мы считаем этот тезис Н. П. Лихачева несомнительным. В отношении печатей Н. П. Лихачев мог укрепляться в своей атрибуции еще потому, что некоторые из них приписываются Александру Невскому, и, следовательно, они должны иметь изображения патрона его отца — Ярослава, а таковым, по категорическому мнению А. В. Орешникова⁵⁴, на которое ссылается автор, является именно Феодор Стратилат, ибо день рождения князя — 8 февраля — сообщается летописцами.

Однако этот аргумент, конечно, ничего не решает, ибо наречение имени не было так жестко связано с днем памяти того или иного святого. Можно привести сколько угодно примеров несоответствия между датами рождения князей и празднованием памяти их небесных патронов. Наше положение осложняется тем, что исключительной житийной и иконографической близости двух святых Феодоров, постоянно грозящей возможностью смешения или отождествления типов, сопутствует хаос и путаница в днях их памяти.

В «месяцеслове греческого евангелия 1056 года», — пишет А. Кирпичников, — они поминуются оба... в славянских кондакариях XI и XII веков только один Стратилат... в месяцесловах при некоторых студийских уставах только Тирон... в древнеславянских служебных Минеях XI—XII веков встречается только один св. Феодор, без ближайшего определения, под 7 февраля; в других нет Феодора ни под 7, ни под 17 февраля, а только в конце месяца упоминается чудо св. Феодора о коливе, без ближайшего определения; в славянских прологах редакции месяцеслова Василия находим только Тирона под 17 февраля, хотя в самом синкасаре Василия они есть оба»⁵⁵.

Видимо, на Руси уже в XI веке различали евхастских близнецов. Со времен Ярослава I известно, что память Феодора праздновалась вечером в субботу первой недели великого поста⁵⁶. Следовательно, как мы понимаем, знали фактически житие и иконографию Тирона, поскольку празднование это было связано с «чудом» о «коливе», входившем в цикл легенд об амасийском воине. С другой стороны, Феодор Стратилат (всегда с прозвищем) значится во всех без исключения месяцесловах, на которые ссылается Кирпичников, под 8 июня⁵⁷. Но нас интересует февраль. И если, как видим, отсутствие упоминания о Тироне под 17 числом этого месяца (день памяти Феодора Тирона) не может служить доказательством его неизвестности⁵⁸, то о неимеющем подобного приурочения Стратилате мы вправе сделать именно это предположение.

Как бы то ни было, первое (летописное) упоминание о Феодоре Стратилате на владимирской почве мы имеем лишь для XIII столетия⁵⁹, и от этого же времени дош-

сая его не простым животным, а исключительным существом, понимающим человеческий язык. Увидев противника, конь яростно бросается на него. Латинская редакция даже знает коня Стратилата под звучным именем Дардан. И если, продолжим, Феодор вступает в битву с драконом пешим, то нужно верить подписи средневекового мастера, что это Тирон, ибо апокриф трактует поединков именно так. И таким же простым копыленосцем (это важно) выступает Феодор Тирон и в древнейшей редакции его жития: «Случилось, что по этой самой дороге проходил (бѣгѣху) св. Феодор... И дракон, увидев его, шипя, бросился к нему. Славный воин Христов, упершись (хѣлѣху) твердо став, остановившись), и метнул копье свое, прошил голову его и убил его». *Cod. Paris, 1470. H. De la u e, Op. cit., ар. I, р. 127.*

⁵³ Изображения пещего Феодора Стратилата типа инициала армянской праздничной минеи 1286 года (см. А. Н. С в р и и. Миниатюра древней Армении. М.—Л., 1939, стр. 66) — исключение.

⁵⁴ А. В. Орешников. Материалы к русской сфрагистике. М., 1903.

⁵⁵ А. Кирпичников. Источники некоторых духовных стихов, стр. 143.

⁵⁶ ПСРЛ, т. I, стлб. 162 (под 1054 годом). Летопись и в дальнейшем неоднократно упоминает о «Феодоровой субботе» или «Феодоровой неделе» (там же, стлб. 185, 238, 239, 385, 521).

⁵⁷ См.: С е р г и й, архим. Полный месяцеслов Востока, т. I. М., 1875—1876, прилож., стр. 16, 21, 24, 33, 69 и др.

⁵⁸ Ср. Сергий. Указ. соч., т. II, ч. 2, стр. 55.

⁵⁹ ПСРЛ, т. I, стлб. 462 (день штурма Владимира татарами).

ли до нас парные изображения Тирона и Стратилата в памятниках искусства ⁶⁰.

А. Кирпичников, резюмируя свои наблюдения, заключил, что церковь и народ некоторые время знали только одного Феодора — воина — и прославляли его особенно за чудо, совершенное при Юлиане ⁶¹ («о коливе»), т. е. уточним, знали, пусть и без прозвища, Тирона. Применительно к интересующей нас эпохе можно говорить по крайней мере о большей популярности Феодора Тирона, связанной, может быть, с фольклорным усвоением его образа ⁶². В связи с этим мы не видим оснований, которые препятствовали бы считать патроном Ярослава Всеволодовича Феодора Тирона ⁶³, а вместе с тем и видеть именно его изображение на печатях, имеющих отношение к этому князю.

Важность последнего заключения состоит в том, что «Чудо Феодора Тирона» на моливдовулах Александра Ярославича не является просто вероятной аналогией к исследуемому фрагменту по близости иконографического перевода. Оно значительно укрепляет наше предположение об изображенном на фреске Успенского собора Феодора Тирона, поскольку мы получаем в руки синхронный памятник того же столетнего круга, позволяющий протянуть нити от нашей фрески к патрональным изображениям одного из суздальских Мономахичей. При этом владимирские композиции «Чуда Феодора Тирона» окажутся единственными из известных на Руси в XIII столетии, а если согласиться с хорошо аргументированным мнением В. Л. Янина, что хрисовул знаменитой Мстиславовой грамоты есть не что иное, как позднее приращенная к ней печать того же Ярослава Всеволодовича ⁶⁴, то, добавим, и самым ранним из русских памятников.

Следуя далее по пути, сближающему воина успенской фрески с патроном князя Ярослава, мы находим более чем удовлетворительное объяснение ее столь существенной (при предположении в святом воине Феодора Тирона) иконографической особенности, как юность витязя, весьма редкой в практике художников византино-славянского мира ⁶⁵. В русском искусстве рассматриваемого времени тип Феодора в образе молодого воина, отвечающем его прозвищу, встречается на моливдовулах родоначальника тверских князей Ярослава Ярославича, скрепившем торговый договор Александра Невского с немцами от 1262 года, где он сходен с ростовой фигурой интересующего нас святого ⁶⁶. Подчеркнем, что Н. П. Лихачев лишь однажды и, несмотря на плохую читаемость оригинала, находит возможным отметить этот факт, при обилии зафиксированных им русских печатей со св. Феодором. Таков же Феодор Тирон и на рельефе аркатурно-колончатого фриза юрьевского собора св. Георгия ⁶⁷. Таким образом, этот тип локализуется все тем же кругом владимирских памятников, за-

⁶⁰ На южных «златых вратах» суздальского Рождественского собора и в аркатурно-колончатом фризе Георгиевского храма в Юрьеве-Польском.

⁶¹ А. Кирпичников. Источники некоторых духовных стихов, стр. 143—144.

⁶² Если Феодор Стратилат (вероятно, без прозвища) находился во владимирском церковном календаре (в феврале), то под 7-м, а не под 8-м числом, когда родился Ярослав, иначе летописец отметил бы его память, а не Захарии-сериовицда. Ср. с аналогичным фактом под 1238 годом (ПСРЛ, т. I, стр. 462).

⁶³ Под 1211 годом летописи упоминает об иконе Феодора Тирона, уцелевшей во время пожара в Ростове (ПСРЛ, т. I, стр. 436). Если она имела какое-нибудь отношение к членам княжеского дома (икона находилась в церкви на епископском дворе), то только к Ярославу.

⁶⁴ В. Л. Янин. Печать Мстиславовой грамоты. — КСИИМК, вып. 65, 1956, стр. 42—48. Автор следует в атрибуции сюжета Н. П. Лихачеву.

⁶⁵ Юного Феодора Тирона видим на ряде византийских печатей X—XIII веков (G. Schlimberg. Sigillographie de l'Empire Byzantine. Paris, 1884, p. 144, 183, 312, 383, 692).

⁶⁶ Св. Феодор Стратилат (Н. П. Лихачев добавляет прозвище, исходя из своего мнения о патроне Ярослава. — В. П.) в рост, в виде юного воина» (Н. П. Лихачев. Материалы для истории византийской и русской сфрагистики, вып. 1, стр. 37). Такой же тип Феодора можно предполагать и на другой печати Ярослава Ярославича (там же, стр. 41).

⁶⁷ А. А. Бобринский. Резной камень в России, вып. 1, М., 1916, табл. 231; Г. К. Вагнер. Аркатурно-колончатый фриз Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. — СА, 1961, № 3, стр. 93.

печатлевших небесного покровителя Ярослава Всеволодовича, причем юрьевский рельеф свидетельствует, что этот перевод имел место на суздальской почве именно в 30-е годы, и констатирует любопытный момент иконографической общности митрофановской росписи с наиболее близким ей идейно и предшествующим хронологически творением залесских мастеров.

Установив несомненное иконографическое родство остатка успенской фрески с композицией «Чуда Феодора Тирона о змие», являющейся в богатой коллекции патрональных княжеских изображений индивидуальным отличием печатей Ярослава Всеволодовича; убедившись, что при этом сближении специфика трактовки лика может быть также объяснена типом, принятым во владимирском искусстве при жизни этого князя⁶⁸, и (как показывает изучение сфрагистических памятников) только им, мы поставим логическую точку в нашем анализе, когда вспомним, что южная галерея Успенского собора, сохранившая исследуемый нами фрагмент, служит местом захоронения Ярослава. А беглый взгляд на некоторые события политической жизни Залесской Руси в последние четверть века перед монгольским нашествием поможет пролить свет на обстоятельства возникновения и вероятный характер росписи в целом.

После того как в 1211 году престарелый Всеволод Юрьевич заставил владимирцев присягнуть Юрию, между «обиженным» Константином и младшими членами княжеской фамилии разверзлась пропасть. В длительной усобице плечом к плечу с новым великим князем постоянно выступал энергичный Ярослав.

Вражда между сыновьями Всеволода отнюдь не прекратилась вынужденным перемирием после ошеломляющего разгрома владимирских полков в позорной Липицкой сече, как это пытался изобразить в целях сохранения престижа великокняжеского дома летописец Михаила Ярославича, попавший в Лаврентьевский свод. Она лишь притаялась на время, выразившись вдруг в форме столь своеобразной, что осталась незамеченной враждебными Юрию хронистами. Поскольку воинское счастье Мстислава Удалого сделало Константина в 1216 году великим князем владимирским и братья укрепя сердце вынуждены были признать его «в отца мест», то, когда Константин умер (1218 год), его как старшего из князей следовало похоронить в восточной (ближней к алтарю) части южной галереи, подобно его отцу и дяде, тела которых покоились в северном притворе. Но в аристократической части мавзолея оказались захоронения Юрия⁶⁹ и Ярослава, а прах Константина положен по западную сторону от южного входа, на равных правах с Мстиславом Андреевичем.

Вероятно, дело было так. Узнав о кончине того, с кем было связано столько еще свежих воспоминаний (Липицкая сеча, вынужденная прогулка в Радилы и «брате, накорми мя хлебом»), Юрий и Ярослав мгновенно явились в столицу. Теперь они снова были хозяевами положения. Можно было, наконец, унижить Константина (хотя бы мертвого) и показать всем, кто является подлинным наследником власти великого Всеволода. Возвратив себе великокняжеское достоинство, Юрий-Георгий вновь обретал и все его атрибуты, среди которых находилось и право на соответствующее место погребения. Поскольку владимирские князья, видимо, заранее беспокоились об этом, то и Юрий с Ярославом должны были решать этот вопрос, а необходимость распорядиться с телом Константина должна подсказать нам то время, когда это произошло. Хотя мы не знаем, когда именно у братьев явилась мысль украсить стены галерей живописью (может быть, тогда же), но не сомневаемся, что она явилась следствием все той же заботы князей о престиже. Так, думается, возникла двадцать лет спустя декорация притворов, по своему характеру должна была являться памятником доблести и славы владимирского княжеского

⁶⁸ В этом случае изображения на суздальских вратах (оба Феодора с бородами) и племе Ярослава Всеволодовича составят самостоятельную иконографическую группу.

⁶⁹ После открытия «мошей» в 1645 году тело Юрия перенесено в центральную часть собора. 135

дома во главе с Юрием, а в южной часть посвященная в первую очередь небесным патронам великого князя и его ближайшего союзника — Георгию и Феодору Тирону⁷⁰.

Атрибутировав фреску с неизвестным молодым воином на стене южной галереи владимирского Успенского собора как фрагмент композиции «Чудо Феодора Тирона о змие», мы решили первую и основную задачу, поставленную в данной статье. Если наша атрибуция верна, то теперь можно яснее представить характер исчезнувшей стенописи. Поскольку есть основания расшифровывать параллель между живописью соборных галерей и юрьевскими рельефами в смысле изображения в первой сцене из легенд о воинских покровителях всех или большинства суждальских Мономахичей, погребенных или имеющих быть погребенными в золотом чермоборе столицы (Георгий, Димитрий, Феодор, Иван-воин (?), арх. Михаил, Борис и Глеб⁷¹ и, может быть, другие неизвестные нам), и мы не уверены, что стенопись южного притвора прославляла подвиги только двух вышеуказанных святых, — то, очевидно, «феодоровский цикл» (Феодора Тирона), располагавшийся в нижнем ярусе под хорами, либо ограничивался одной композицией «Чуда» (в простейшем переводе типа эрмитажной иконы⁷²), либо подробнее пересказывал легенду (в духе клейм Людогоченского креста⁷³). Но апокрифический характер литературного источника, породившего этот сюжет в искусстве, а также представление о своеобразии декорации притворов, которая могла включать и чисто светские сцены⁷⁴, и пестрое орнаментальное узорочье⁷⁵, препятствует предполагать здесь иллюстрацию к каноническому житию мученика. Рассматривая в этом плане «георгиевский цикл» (по смыслу предлагаемой реконструкции — основной, который должен был размещаться в восточной части нижнего регистра⁷⁶ росписи, ожидаем увидеть в нем, кроме выдвигавшегося как раз в это время на первый план одностороннего «Чуда о змие» (с царевной)⁷⁷, еще ряд аналогичных сцен («чудеса»), в которых Георгий выступает как воин⁷⁸.

⁷⁰ Не с присутствием ли в стенописи георгиевских сюжетов связано посвящение св. Георгию южного придела, известное по данным XVII века («Описание святых и великие соборный церкви пречестия Богородицы... в препитом и славном граде Владимире...» — См.: А. И. В и н и г р а д о в. История кафедрального Успенского собора в губерньском городе Владимире. Владимир, 1891, прилож., стр. 66).

⁷¹ Борис и Глеб в виде конных витязей изображены на восточном прясле южного фасада Дмитриевского собора (они в княжеских шапках — А. А. Бобринский. Резной камень в России, вып. 1, табл. 12, 13).

⁷² Т. е. Феодор, его конь и змий. Ниже нашей фрески с фигурой воина сохранился трудно читаемый остаток темперной стенописи, по-видимому поздний, с изображением, как предполагает Н. П. Сычев, «цветущего дерева» (Н. П. С. ч е в. Отчет по производству ремонтно-реставрационных работ..., стр. 53). Каково отношение этого фрагмента к нашему изображению — неизвестно.

⁷³ Людогоченский цикл состоит из трех клейм: архангел Михаил (одно из действующих лиц апокрифа); сцена битвы; Феодор уводит мать от змия.

⁷⁴ При раскопке северной галереи в 1951 году был обнаружен любопытный фрагмент фрески с женской головкой без нимба, происходящий из притвора или лестничной башни андреевского собора, который Н. П. Сычев сближает со светской живописью Киевской Софии (см. Н. П. С. ч е в. Указ. соч., стр. 77—78).

⁷⁵ Орнаменты в обильном количестве открыты и уничтожены Сафоновым под куполом и на откосах окон юго-западного барабана (Большой альбом, л. 28, а. Малый альбом, л. 20, а — е) и верхнего яруса северного и западного фасадов (Малый альбом, л. 20, ж, з), в плафонах северной и южной галерей (Большой альбом, л. 29, а, б) на сводах и арках южной части собора (Большой альбом, л. 28, е, 36) и т. д. У «возглавия гробницы великого князя Ярослав Всеволодовича обнаружены остатки орнаментированных колонн и арочки, заключавших, может быть, изображение патронального святого или персонажей «Генесуса» (Малый альбом, л. 20, л, м).

⁷⁶ Если он согласовывался со сценами из апокрифа о Феодоре, ограниченными сверху хорами. Возможно, что верхняя часть стен была занята сюжетами основного цикла росписи, для которых не хватало места внутри реконструированного андреевского собора.

⁷⁷ В. Н. Л а з а р е в. Новый памятник..., стр. 216.

⁷⁸ Например, «чудеса» с юношей-пафлогонцем. Эта сцена в паре с «Чудом о змие» входит в состав росписей Адшии, Иквы, Бочормы, Паниши и Вани (Грузия, XI—XII века). См. Е. Л. П и р и-

Мы уже останавливали внимание на том, что «Чудо Феодора Тирона о змие» в древнерусской сфарикистике является индивидуальным отличием печатей Ярослава Всеволодовича. Наличие его и в ансамбле изображений княжеской гробницы подчеркивает какое-то особое значение этого сюжета в деле прославления личности и деяний переяславского князя. Думаем, что причину внимания к нему следует искать в его амулетном характере, в исключительной популярности «Чуда» на филактериях-змеевиках⁷⁹. Композиции типа наузов весьма обычны в фасадной пластике владими́ро-суздальских соборов, где они выполняли функции защитников храма и входящих в него от всевозможных бедствий. Они тем более уместны над аркосолиями великокняжеского мавзолея. И, может быть, в связь с амулетным назначением «Чуда» Феодора в митрофановской росписи следует поставить такую существенную особенность иконографии успенской фрески, как меч (предполагаемый), а не копье в руках воина, — деталь, находящая себе аналогию только на иконе Никифора Савина и на упоминавшемся резном образке из собрания ГИМ с конным Феодором⁸⁰. Впрочем, мы не настаиваем на этом толковании, и не только потому, что на змеевиках с Тироном меч отсутствует. В разрез с позднейшими русскими переводами, возможно ориентировавшимися на изобразительную традицию, греческая редакция апокрифа о Феодоре, опубликованная А. Н. Веселовским⁸¹, называет оружием рыцаря в обоих поединках его со змеиным воинством меч (*ρομφαιον*)⁸². Следовательно, специфику иконографического извода нашей фрески можно рассматривать как свидетельство знакомства мастеров епископа Митрофана с близким цитированному греческим списком или более точным русским переводом. Поскольку среди христианских витязей-демоноборцев, изображавшихся на змеевиках, фигурирует и конный Георгий в схватке с драконом⁸³ (в этом качестве Георгий выступает в русских грузинских и югославянских заговорах, замещаая здесь Сисиния⁸⁴), то логично, может быть, предполагать подобный сюжет и в нашей стенописи, содействующий с развернутым «Чудом» с царевной⁸⁵. Вот те соображения, которые могут быть высказаны в отношении иконографии фрескового ансамбля южного притвора.

Можно сделать предположение о тождественном характере декорации северной галереи.

Акварели Софонова сохранили нам упоминавшиеся уже остатки стенописи в северо-западном барабане. Самое существенное в них, помимо двух фрагментарных

в а л о в а. Художественное решение двух композиций «чудес» св. Георгия в грузинских росписях зрелого средневековья. — Вестник Отделения общественных наук. Груз. ССР, 1963, № 1, стр. 191.

⁷⁹ Известен амулет из суздальского собора, приписываемый брату Ярослава Георгию (с семью отроками ефесским); см. «История русского искусства», т. I, М., 1953, стр. 437.

⁸⁰ Этому мечу или «мечевидному науку», изображаемому на некоторых змеевиках, А. С. Орлов приписывает специфическое «демоноборческое значение», считая его «символом закланья змеев и амулетом», и связывает вслед за М. И. Соколовым помещение его на филактериях со стремлением устрани́ть беса и оборониться против зла (см. А. С. Орлов. Амулеты-змеевики Исторического музея, стр. 4—5). В некоторых закланьях поражает мечом (огненным) демонов архангел Михаил, который, по людогонской легенде, благословил на подвиг Феодора и «оружье дал» (В. Н. Лавров и Н. Е. Мневая. Указ. соч. стр. 158).

⁸¹ Cod. hist. græc. № CXXVI, л. 56 и сл.; А. Н. Веселовский. Рассказы в области русских духовных стихов. Греческий апокриф о св. Феодоре. — Сборник ОРЯС, т. XX, № 6.

⁸² А. Н. Веселовский. Указ. соч., стр. 20—21.

⁸³ А. С. Орлов. Указ. соч., стр. 12—13. Существует легенда о поражении Георгием дьявола.

⁸⁴ М. И. Соколов. Новый материал для объяснения амулетов, называемых змеевиками. — «Древности», т. I, М., 1895, стр. 173.

⁸⁵ Именно такую комбинацию находим в росписях Адиши (Верхняя Свапентия) и Бочормы (Качетия). См.: Е. Л. Пришлала. Художественное решение двух композиций «чудес» св. Георгия в грузинских росписях зрелого средневековья, стр. 191.

полуфигур святителей между окнами, составляет расположенное выше медальонное изображение неизвестного святого, единственное уцелевшее из всего ряда. Святой — в красновато-лиловом плаще, застегнутом на середине груди овальной фибулой, и кавдацие (?). Правая рука согнута в локте и поднята вверх (здесь фреска, начиная с пальцев руки, утрачена). Левая совершенно не сохранилась. Он юный, с мягким округлым овалом лица, длинные волосы локонами спадают на плечи. На голове святого шапка или корона, форма которой, вероятно, была не совсем понята копировщиком и, несомненно, искажена. Жест десницы можно понять либо как благословляющий, либо как демонстрацию креста. Мы считаем возможным сблизить с этим святым одного из двух воинов-мучеников (также в медальонах) из декоративной пластики Юрьевского собора⁸⁶. Б. А. Рыбаков и Г. К. Вагнер признают здесь Бориса и Глеба⁸⁷. Если принять атрибуцию этих ученых и произведенное нами сближение, то юноша с погибшей фрески Успенского собора с его длинными вьющимися локонами и нежным рисунком лица окажется не кем иным, как князем Глебом⁸⁸ (с крестом и мечом?). Наличие изображения этого русского святого, образ которого приобретал в XII веке все более воинственные черты, в трибуне северной галереи могло бы служить некоторым подтверждением высказанного выше мнения о характере ее росписей.

О западном притворе сказать что-либо трудно. Впрочем, может быть, стенопись западной галереи или, частично, юго-западного угла всеволодовского собора никогда и не существовала. Только так, кажется, можно понять одну любопытную акварель в альбоме Софонова с фрагмента также утраченной ныне декорации юго-западного трибуна⁸⁹. Кроме фоновых частей и рядов геометрического орнамента, она включает охристые круги в зеленом поле: обрамленный украшенной аканфом аркой — на уровне окна и в такого же рисунка медальоне над ним. Видимо, это круги-нибы непанисанных фигур (ср. роспись северо-западного барабана), которых не коснулись и кисть позднейших живописцев, вероятно, только «заорнаментировавших» старую фреску. Приближающаяся волна нашествия принудила поставить преждевременные точки над последней работой столичных мастеров. Приворный летописец авансом поспешил прославить великого князя и владыку Митрофана новым богоугодным делом. Перипетии исторической жизни в конце концов почти стерли созданное с лица земли⁹⁰.

Последнее звено в цепи памятников владими́ро-суздальского искусства, ансамбль княжеско-епископского мавзолея позволяет как бы заново и острее почувствовать некоторые из характерных граней искусства Всеволодовичей. Перемена политической ситуации и перегруппировка противоборствующих сил, происшедшие со смертью Всеволода, поставили владимирскую княжескую династию, опирающуюся в вопросах внешней политики на демократические слои города и мелких служилых людей, в новые сложные условия, потребовали предельной мобилизации внутренних сил для решения новых исторических задач. И искусство живо реагировало на изменившуюся обстановку усиленным вниманием к воинской тематике,

⁸⁶ А. А. Бобринский. Резной камень в России, вып. 1, табл. 35, 36.

⁸⁷ См. В. А. Рыбаков. Прикладное искусство и скульптура. — «История культуры древней Руси», т. II, М.—Л., 1951, стр. 462. Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Г. Юрьев-Польской. М., 1964. Вагнер говорит о роде чалмы, туфа или турбана и сопоставляет эту любопытную иконографическую новинку с некоторыми изображениями Радзивилловской летописи, восходящими к миниаторам владимирского великокняжеского свода 1212 года (см. Г. К. Вагнер. Указ. соч., стр. 40 и сл.).

⁸⁸ Ср. фигуру князя в куполе башни Георгиевского собора Юрьева монастыря под Новгородом. См. М. К. Кагер. Живопись. — «История культуры древней Руси», т. II, стр. 369.

⁸⁹ Большой альбом, л. 28, а.

⁹⁰ Возможно, это произошло в 20-х годах XVIII века. См. А. И. Виноградов. История кафедрального Успенского собора в губернском городе Владимире, 1891, стр. 66—68.

акцентированием воинственных черт в образах христианских витязей⁹¹. Этот дух неукротимой воинственности витал, видимо, и над аркасолиями княжеской усыпальницы, где мертвая застылость изолированных фигур отступала перед сценами сражений, как можно судить по исследованной нами фреске с предполагаемым патроном Ярослава Всеволодовича.

Сама личность переяславского князя любопытна и по-своему характерна для этого насыщенного событиями времени, помогая понять настроение и идеалы предмонгольского владимирского искусства. Фигура сложная и противоречивая, характер беспокойный и неуравновешенный, энергичный полководец, предтеча политики Александра Невского в Прибалтике, Ярослав много сделал для обороны национальных границ Руси, но серебряный княжеский шлем, оставшийся на память потомкам, — не щит Олега на вратах Царьграда. Надменный и коварный в изображении враждебных ему хронистов, «благочестивый», «паче же кроткий», по сообщению жития его сына, Ярослав поражает более всего своей неукротимой воинственностью, неутомимой жаждой деятельности. Это не идеальный рыцарь русского средневековья, каким рисуют летописцы Даниила Галицкого. Его били — и он бежал, теряя доспехи. Враг подступал к городу, и, бессильный сопротивляться, князь просил «накормить» его «хлебом», но не покорялся. В то время как разбитый Юрий «плакался» у гроба Всеволода, Ярослав в переяславских погребках вымещал злобу на новгородских купцах. Проходит несколько лет после сечи под Юрьевым, и новгородцы снова «кланяются» Ярославу в расчете на использование его воинского потенциала. Он не прославился книжностью и любовью к «церковному строению», как Константин, штурмовал и жег, а не закладывал города, но его имя постоянно фигурирует в войнах того времени за «землю Русскую» или за местные династические интересы.

Ближайший союзник Юрия, Ярослав, несомненно, пользовался огромным влиянием в Суздальской земле, и вполне вероятно, что личные вкусы воинственного переяславского князя оказали влияние на характер декорации родовой усыпальницы суздальских Мономашичей, поскольку он в наибольшей степени определялся желаниями заказчиков.

Но, в широком смысле, заказчики владими́ро-суздальского искусства предмонгольской эпохи — не только князья и их ближайшее окружение, но и те общественные силы, которые за ними стояли. «Мизинные» люди поддерживали владимирские хоругви в битвах с боярской олигархией, сепаратистски настроенными князьями и внешним врагом. Их понимание красоты в искусстве находило реальное воплощение в памятниках суздальского XIII века. У них свои представления о воинском идеале, воспитанные на фольклорной традиции. И не с народной ли трактовкой образа христианского витязя сталкиваемся мы на фреске, рассказ о герое которой можно начать словами духовного стиха:

Выходила-выступала его (царя. — В. П.) чада милая,
И млад человек и Федор Тиринни,
Всего от роду двенадцать лет⁹².

Стенопись галерей Успенского собора представляла собой характерный памятник владимирского монументального искусства первой половины XIII столетия с его демократическими устремлениями, высоким патриотическим пафосом и какой-то

⁹¹ В. Н. Лазарев определяет Георгия на северном притворе юрьев-польского собора как «само воинственное по своему характеру изображение Георгия в древнерусской пластике» (В. Н. Лазарев. Новый памятник..., стр. 214).

⁹² П. А. Бессонов. Калки переходные, т. I, вып. 3. М., 1861, стр. 527—528.

стихийной, всепроникающей жизненной активностью. Активностью, покоившейся на той вере в силы родной земли, которую выразил апрельской ночью 1216 г. на совете под Юрьевом «храбрый и безумный» боярин Ратибор в гордых словах, обращенных к князьям: «Не было того ни при отце вашем, оже бы хто вшел ратью в сильную землю Суздальскую, а аще бы вышел цел» («И люба бысть речь князю Ярославу»).

Основу этого фрескового ансамбля составляли воинские сюжеты из легенд о небесных патронах суздальских Мономашичей, выполнявшие, возможно, подобно воинскому фризу Дмитриевского собора, функции апотропеев.

Наиболее четкие параллели он находит в декоративной пластике Георгиевского собора в Юрьеве.

Таков второй, производный вывод, который можно извлечь при изучении успешной фрески. Но она интересна и сама по себе. Если нам удалось правильно определить композицию, то наиболее раннее на Руси изображение «Чуда Феодора Тирона о змие», имеющее точную дату, и одновременно первое известное воплощение этого редкого сюжета в монументальном искусстве⁹³ — фреска Успенского собора во Владимире, анализу которой была посвящена наша статья.

⁹³ Второй известный нам пример — фреска на юго-западном столпе в мелетовской церкви под Псковом (1465 год).

ХУДОЖЕСТВЕННО- ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОСПИСИ ДМИТРИЕВСКОГО СОБОРА ВО ВЛАДИМИРЕ

В. В. ФИЛАТОВ

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ особенности сохранившихся фрагментов росписей Дмитриевского собора во Владимире различно поняты исследователями. Так, И. Э. Грабарь и А. И. Анисимов, строя свои заключения на основании одновременно проводимых непосредственных наблюдений в процессе раскрытия живописи большого и малого сводов в 1918 году, приходят к различным мнениям в основном для них вопросе: какие части росписи исполнены греческим художником, какие русскими.

И. Э. Грабарь¹, признавая, что работа выполнялась артелью мастеров, состоящей из ведущих мастеров и подмастерий, различает трех художников. Во главе артели, по его мнению, стоит грек исключительного дарования и огромного опыта, ему принадлежит общее решение композиций, определение колорита росписи, и собственноручно он исполняет в большом коробовом своде всю роспись (ангелов и апостолов) северного склона, на малом своде он исполняет опять северную часть склона, т. е. всю группу праведных во главе с ап. Петром, на южном склоне ему принадлежат Богоматерь с ангелами и голова младенца, сидящего на коленях у Авраама. Причем И. Э. Грабарь оговаривает, что на северном склоне большого свода возможно сотрудничество с греком помощника, которому принадлежит исполнение одежд, рук и ног апостолов².

Южный склон большого коробового свода, по его мнению, расписывали русские художники. В сонме ангелов он не различает их, а в исполнении голов апостолов он определяет, что один из них пишет головы Петра, Иоанна Богослова и Андрея, другой — Иакова и Луки. Автора головы апостола Фомы он не определяет, поскольку сохранность ее плохая. Особенно И. Э. Грабарь противопоставляет манеру исполнения головы Петра голове апостола Иакова. В росписи южного склона малого коробового свода он определяет манеру одного русского мастера, который писал на большом коробовом своде апостолов Петра и Иоанна Богослова. Особенностью манеры этого русского мастера он считает его тяготение к дробной росписи и орнаментальным приемам, отчего он даже морщины превращает в род завитков³.

¹ И. Э. Грабарь. Фрески Дмитриевского собора во Владимире-на-Клязьме. — Игорь Грабарь. Древнерусское искусство. М., 1966, стр. 47—67.

² Там же, стр. 58, 62, 66.

³ Там же, стр. 60, 62, 66, 67.

Иного мнения об распределении работ между византийским и русским мастером А. И. Анисимов. Он считает, что всех двенадцать апостолов и ангелов южного склона большого свода писал византийский художник, а его русский выученик писал только ангелов северного склона свода⁴. Об авторах малого западного свода он ничего не пишет.

В своих работах, касающихся дмитриевских росписей, В. Н. Лазарев уточняет концепцию А. И. Анисимова⁵. В одной из позднейших статей, посвященных дмитриевским росписям и, в частности, вопросу совместной работы византийского и русских мастеров, он приходит к выводам, что работало всего пять мастеров, особенно выделяет из них трех: главного мастера византийца, связанного с константинопольской школой, и двух его учеников — русских художников. Все двенадцать апостолов и правая группа ангелов южного склона большого свода написаны константинопольским мастером. Левая же группа ангелов этого склона свода, как и группа «Праведных, идущих в рай» на северном склоне малого свода, написаны наиболее талантливым из русских мастеров. Южный склон малого свода расписывали только русские художники. Изображения ангелов северного склона большого свода принадлежат руке второго русского мастера⁶.

В своем исследовании росписей Н. П. Сычев приходит к заключению, что в росписи участвовало не менее трех мастеров. Главный из них вышел не из константинопольской школы, как это считает В. Н. Лазарев, а вероятнее всего, из Солуни, т. е. из Македонии. Второй мастер тяготеет к итало-византийской манере, особенно к мозаикам Сицилии. Третий мастер так же, как и первый, тяготеет к македонскому направлению византийского искусства, или иначе — славяно-византийскому.

Кто они по национальности, Н. П. Сычев считает этот вопрос не так существенным, как генезис их творчества⁷. Он сосредоточивает свое внимание на анализе росписи большого коробового свода, исключая соны ангелов, о которых ничего не пишет, а об малом коробовом своде упоминает вскользь, указывая, что Авраама, Исаака и Иакова (на южном склоне) и апостола Петра и Марию Египетскую на (северном склоне) написал третий мастер, чье творчество тяготеет к росписям Нерези⁸. Об распределении работ по исполнению двенадцати апостолов он следующего мнения: первый мастер, тяготеющий к Солуни, написал на северном склоне Павла, Варфоломея, Филиппа, на южном — Иоанна и Фому, а также, возможно, был автором Петра и Луки; второй мастер, чье творчество близко к мазаичеству сицилийского направления, написал Матфея и Симона на северном склоне, на южном не работал; третий, писал на северном склоне Марка, на южном Андрея и Иакова⁹. Н. П. Сычев подробно останавливается на особенностях манеры каждой группы фигур. Кроме этого, он, как и И. Э. Грабарь, уделяет большое внимание последовательности всего живописного процесса. Для нас представляют особый интерес их наблюдения по поводу технологических особенностей живописного процесса. Оба они, как и А. И. Анисимов, непосредственно наблюдали росписи при их реставрации в 1918 году (И. Э. Грабарь) и в 1948—1952 годах (Н. П. Сычев). В 1968 году автору настоящей работы в связи со сложными реставрационными работами по укреплению красочного слоя росписей на большом и малом

⁴ А. И. Анисимов. Домонгольский период древнерусской живописи. — «Вопросы реставрации», II. М., 1928, стр. 119.

⁵ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 123—124; его же. Живопись Владимиро-Суздальской Руси. — «История русского искусства», т. I. М., 1953, стр. 450—454.

⁶ V. L. Lazarev. La méthode de collaboration des maîtres byzantins et russes. — «Classica et Mediaevalia. Revue danoise de philologie et d'histoire», v. XVII, 1956, p. 73—79.

⁷ Н. П. Сычев. К истории росписи Дмитриевского собора во Владимире. — «Памятники культуры, исследование и реставрация», вып. I. М., 1959, стр. 174—177.

⁸ Там же, стр. 161 и 176.

⁹ Там же, стр. 158—174.



Апостолы Павел, Матфей, Марк и сонм ангелов. Западная половина северного склона большого свода.

коробовых сводах представилась та же возможность — вновь в непосредственной близости наблюдать особенности живописи¹⁰.

И. Э. Грабарь полагает, что каждый склон большого свода (ангелы и шесть апостолов) написаны за один прием в течение одного-двух дней мастером с помощником на основании того, что в штукатурном намете сводов он не находит ни продольного, ни вертикального соединения штукатурок¹¹. Вряд ли даже необычайно талантливый и темпераментный мастер с помощником могли расписать за такой короткий срок поверхность в 7 кв. м., изобразив на ней шесть апостолов и около тридцати полных или частично видимых голов ангелов. По-разному понимают эти исследователи взаимоотношения мастеров в дружине-артели. И. Э. Грабарь принимает за основу, если так можно выразиться, цеховой принцип распределения работ, когда главный мастер определяет рисунок композиции и пишет лица, а второй исполняет только одежды и все второстепенные детали¹². Подобная практика действительно характерна для распределения работ в артелях русских художников, но только для XVII века, о чем свидетельствует характер исполнения и документы росписей московского Успенского и Архангельского соборов в середине XVII века¹³.

Подобная «цеховая» организация труда сохранилась в иконописных мастерских вплоть до XX века, и этот привычный фактор мог увести И. Э. Грабаря в сторону от понимания истинного характера сотрудничества художников в дружине XII века, расписывающих Дмитриевский собор во Владимире.

Н. П. Сычев предполагает одновременное и равноправное сотрудничество трех основных мастеров при создании одной части неделимой композиции с целью исполнения ее по сырой штукатурке в технике фрески за два-три дня¹⁴. При такой организации труда на долю каждого мастера приходится работа на площади немного более 2 кв. м. Практически это более реальные скорости работ.

О манере исполнения живописи: И. Э. Грабарь пишет, что рисунок исполнен без графления и каких-либо проколов только иждко разведенной сажей по поверхности штукатурки¹⁵. Н. П. Сычева отмечает, что многие линии графлены, как-то окружности нимбов и заверший спинки сидалища (последние только на южном склоне), а также все контуры фигур и основные линии складок одежд апостолов. Не графлены только одежды ангелов и круги заверший сидалища северного склона. Рисунок же сделан красно-коричневой, а не черной краской. Черную линию он предполагает только как разметку горизонтали построения композиции, отбитую шнуром, зачерненным углем¹⁶.

Попытаемся последовательно проследить процесс создания этих росписей, начиная от состава штукатурки до завершающих живописных мазков.

Артель мастеров, расписывающих средневековое здание, пользовалась, безусловно, местной известью, песком и другими материалами, из которых составляли массу

¹⁰ В 1918 году работы проводили реставраторы под руководством И. Э. Грабаря и А. И. Анисимова («Дневник работ по раскрытию фресок Дмитриевского собора во Владимире-на-Клязьме». — Сб. И. Э. Грабаря. О древнерусском искусстве. М., 1966, стр. 67—74). В 1948—1950 годах реставрационными работами по живописи в соборе руководил Н. П. Сычев (Н. П. Сычев. К истории росписи Дмитриевского собора во Владимире. — Сб. «Памятники культуры, исследование и реставрация», вып. I, стр. 145 и др.).

В 1968—1969 годах укрепление росписи проводилось под моим руководством реставраторами владимирской СПНРМ А. П. Некрасовым и др. при участии научного сотрудника той же мастерской И. Власова и химика-технолога Всесоюзной Центральной научно-исследовательской лаборатории консервации и реставрации (ВЦНИЛКР) А. Ивановой и фотографов Е. Степанова и Д. Бородин.

¹¹ И. Э. Грабарь. Указ. соч., стр. 58.

¹² Там же.

¹³ А. И. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. III. М., 1914.

¹⁴ Н. П. Сычев. Указ. соч., стр. 158.

¹⁵ И. Э. Грабарь. Указ. соч., стр. 60.

¹⁶ Н. П. Сычев. Указ. соч., стр. 154.

для оштукатуривания стен, так называемый «стенной левкас». Но у каждой артели были свои традиции, восприятие от своих учителей, передававших опыт из поколения в поколение, от мастера к подмастерью. В памятниках средневековья наблюдаются различные составы стеновых левкасов. Одни русские росписи исполнены по известково-цемяночной штукатурке, другие по известково-песчанисто-соломистой и т. п. Штукатурки памятников Владимиро-Суздальской Руси отличаются тем, что в них отсутствуют частицы обожженной керамики (цемянка) и соломяные наполнители содержат мало песка. Отсутствие твердых наполнителей, таких, как керамика или песок, наводит на мысль о том, что в качестве твердого наполнителя использована крошка и мука из белого известкового камня — основного строительного материала памятников владими́ро-суздальского круга¹⁷. Подобное использование известняка в виде мраморной крошки и пыли было характерной особенностью штукатурок античных росписей, о чем сообщают древние источники¹⁸ и подтверждаю современные исследования.

Обломки белого камня и толченый уголь, как характерные наполнители штукатурки, а также гладкая затирка поверхности ее под живописью отмечены Н. П. Сычевым для работ 1196—1197 года в Дмитриевском соборе во Владимире¹⁹. В штукатурном грунте, как и в скрепляющем камни растворе, действительно очень большое количество крупных частиц угля и белых кусочков камня, легко различимых при обычном их рассмотрении. Больше ни в одном штукатурном растворе памятников русской живописи пока не замечены подобные особенности. Но Н. П. Сычев, во-первых, не отмечает, что штукатурный слой под живописью состоит из двух, сильно различных по составу слоев, что весьма существенно; во-вторых, он считает, что кусочки угля — это наполнитель, а не случайная примесь к штукатурке, приобретенная известью в процессе ее обжига на дровах. Известковый раствор для скрепления каменной кладки и для нижнего слоя штукатурки, нанесенного с целью выравнивания кладки стены под верхний слой штукатурки, нанесенного с целью выравнивания кладки стены под верхний слой штукатурки, на которой исполнялась живопись, с времен классической Греции приготавливался из грубых, крупных частиц, а для верхнего или верхних слоев (если их несколько) известковый раствор процеживали, известь и ее примеси оказывались состоящими из мелких равных частиц. Был ли в данном случае песок специальной добавкой, как это имеет место в нижнем слое штукатурки росписи 1152—1154 годов в церкви Бориса и Глеба в Кидакше под Суздалем, или он оказался естественной примесью в известь, использованной в Дмитриевском соборе, утверждать трудно. Но бесспорно, что специальным наполнителем была крошка белого необожженного камня. Обнаружено также при изучении штукатурки значительное количество лубяного (льняного или конопляного) волокна с частицами фибры (стенок ствола — кострой). Наличие известкового периода владими́ро-суздальских сооружений, а добавление волокон льна — только для дмитриевских росписей. В дальнейшем эти особенности и, главное, примесь льна, становятся отличительной чертой московской стеной живописи, уходящей своими корнями в ранние владими́ро-суздальские традиции.

Нижний слой штукатурки под живопись в Дмитриевском соборе затерт очень грубо, а верхний, очень тонкий, гладко. Связь между слоями очень прочная, что свидетельствует о малом периоде времени между нанесением обоих слоев.

Как отмечено выше, И. Э. Грабарь и Н. П. Сычев не обнаруживали стыка разновременных наметов в верхнем слое штукатурки и поэтому считали, что роспись каждого склона большого свода исполнена в два-три дня, о малом своде они оба

¹⁷ В. В. Филатов. К истории техники стеной живописи в России. — Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова». М., 1968, стр. 54—55.

¹⁸ Витрувий. Десять книг об архитектуре, т. I. М., 1956, стр. 139.

¹⁹ Н. П. Сычев. Указ. соч., стр. 145 и 146.



Сонм ангелов. Средняя часть южного склона большого свода.

умалчивают. Следует заметить, что стык или шов двух разновременных частей верхнего слоя штукатурки обнаруживается четко только тогда, когда временной разрыв в их исполнении значительный, т. е. более двух-трех дней, что, в частности, мною отмечено при прослеживании подобных стыков в росписи барабана церкви Ильи Пророка в Новгороде, исполненной Феофаном Греком в 1378 году²⁰. Стык между разновременными частями обычно обнаруживают по трещине, которая получается только в тех случаях, когда временной разрыв большой и к просохшему отвердевшему краю пригоняют свежий. На разновременно нанесенных штукатурках живопись сохраняется также по-разному, это легко прослеживается в росписях обоих склонов большого коробового свода. Стык проходит по горизонтали, перерезающей полуфигуры ангелов над вершинами спинок седалища апостолов. На основании этого «шва» можно с уверенностью утверждать, что сонмы ангелов и апостолы написаны не за один раз, а в два приема. Причем временной разрыв в их исполнении небольшой — два-три дня. Сонмы ангелов написаны раньше чем апостолы.

Этот бесспорный вывод позволит предположить, что утраченная часть росписи по шельге свода над ангелами, ширина которого была около 70—80 см, исполнялась, вероятно, на самостоятельной затирке, ранее чем сонм ангелов.

Наличие разграничительного шва, проходящего над вершинами спинки седалища, свидетельствует о том, что двенадцать полуфигур ангелов и десятки их голов

²⁰ В. В. Филатов. Указ. соч., стр. 61.

¹⁰ Древнерусское искусство

написаны в иное время, чем апостолы, что позволило художникам в технике фрески исполнить их достаточно тщательно, при условии сотрудничества рядом на одном отрезке свежего штукатурного намета нескольких мастеров с помощниками. Поэтому разница, обнаруживающая иные характеры и манеры сотрудничавших художников, наблюдается не только в исполнении апостолов, но и ангелов каждого отдельного склона свода. Подобный шов-стык штукатурок в шельме малого коробового свода, где написан орнаментальный фриз, не обнаруживается, поэтому не удалось проследить последовательность и распределение работ при исполнении этой части росписей.

В описании последовательности процессов создания росписи на большом своде, сделанном Н. П. Сычевым²¹, безусловно ценном, есть много упущений и, главное, противоречий обычному строго соблюдаемому порядку исполнения росписи. Во-первых, он исходит из того факта, что писали сначала апостолов, а затем над ними ангелов, т. е. роспись свода была исполнена сначала в нижней его части, а затем вверх. Так никогда художники-монументалисты работ не вели. Существует правило вести роспись от верхних частей здания к нижним. Это продиктовано простым соображением, что при работе краска часто стекает с кисти и забрызгивает расположенные ниже стены. Во-вторых, порядок разметки композиции каждого склона свода с апостолами и ангелами начинали с нижней линии, прографленной под ногами апостолов. В-третьих, Н. П. Сычев, добросовестно промерив протяженность свода с востока на запад, расстояние между основными строящими композицию линиями сидалища с его спинкой, высоту фигур апостолов и полуфигур ангелов, высоты их ликом, взаимно эти величины не связывает. Иначе говоря, он не пытается найти исходный модуль в разметке композиции — основу основ всякой монументальной росписи.

Общая, единая пропорциональная зависимость всех росписей от архитектуры здания была необходима художникам-монументалистам для достижения единства в росписи, которую исполняли по частям в помещении, заполненном подмостками, с которых работали штукатуры и художники. Имея при себе образцы композиций на хартиях, художник рассчитывал размер каждой из них, соотнося его с размерами здания и его частей. Кроме того, сама техника фресковой живописи, исполняемая по свежей, непрсохшей штукатурке, обуславливала необходимость живописную работу делать быстро и очень организованно. Так, Н. В. Гусев замечает, что радиус нимбов апостолов «Страшного суда» равен одной сотой длины собора по его центральной оси²².

Я решил ограничиться в данном случае пропорциональной связью только между живописью и сводами, на которых они сохранились.

Осуществляя исполнение группы ангелов с апостолами на большом коробовом своде, художники могли получить от строителей систему пропорциональных соотношений или же сами их исчисляли простейшим способом посредством шнура, линейки и циркуля. О том, что эти инструменты применялись, свидетельствуют отметки, вдавленные точки и длина процарапанных по линейке линий. Исходным инструментом был, безусловно, шнур, а все производное размечено с помощью линейки и циркуля. Причем последний мог быть заменен часто также шнуром, так как углубления от упора острия циркуля в центрах окружностей не везде наблюдаются и, в частности, редко встречаются заметки в центрах нимбов (на ликах), а линии окружностей не очень точны и иногда процарапаны в три бороздки, что может быть следствием использования шнура и пальцев. Но, вероятно, основную разметку производили

²¹ Н. П. Сычев. Указ. соч., стр. 152—154.

²² Н. В. Гусев. Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI—XVII веков.—Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968, 146 стр. 127, прим. 7.



Апостолы Лука, Иоанн, Петр и сонм ангелов. Западная половина южного склона большого свода.

по нижнему слою штукатурки. Об этом свидетельствует отсутствие разметки на поверхности каменной кладки, которая в основной части сводов и стен очищена от штукатурки, и наличие горизонтальных швов в верхнем слое штукатурки.

Длина свода по пите (или зениту) укладывается в полуокружности его дуги два с половиной раза. Высота группы шести апостолов с ангелами и поле для изображения Великого судьи в кругах славы (как это имеет место в композиции 1408 года «Страшного суда» в Успенском соборе во Владимире, безусловно повторяющей роспись Дмитриевского собора) пропорционально делятся так же.

Учитывая, что в каждом склоне шесть апостолов, а группируются они по три, занимая ровно половину протяженности каждого склона, то оказывается, эта мера лежит в основе разбивки всей композиции из двенадцати апостолов с сонмом ангелов и Великого судьи в зените. Промерив этой мерой весь свод, убеждаемся в том, что его предварительно разделили на квадраты, длина стороны которых равна половине протяженности свода по его пите или зениту (см. 148). Подтверждением подобной первоначальной разметки служат сохранившиеся горизонтальные швы (стыки) разновременных слоев штукатурки и стилистические различия в исполнении правой и левой половины групп апостолов и сонмов ангелов. Стык штукатурки, разделивший группы в сонме ангелов от изображения в зените Великого судьи, утрачен вместе с этой частью росписи в зените свода. Чтобы расположить равномерно и ритмично ангелов (по шесть полуфигур) и апостолов (по шесть) на каждом склоне свода, или по три на каждой его половине, художники основные композиционные величины делили на шесть или на три части. Но, чтобы композиция не «рассыпалась» на геометрически точные участки, художники «сдвигают», как бы «накладывают» членения, смещая их на определенную долю основных величин квадратов (на $\frac{1}{4}$ или $\frac{1}{6}$).

Если проследить разметку половины сонма ангелов на одном из сводов, то окажется следующее: верха мерил ангелов возвышаются над верхами нимбов на $\frac{1}{2}$ квадрата, а нижняя половина фигур опускается между спинками седалища за линию стыка штукатурок на $\frac{1}{6}$ квадрата. Однако основная часть сонма ангелов размечена точно по размерам основных квадратов, точно вписывалась по высоте в один квадрат, по ширине — в четыре. Каждый квадрат внутри членится (как и в разметке апостолов) не на две и четыре, а на три части. Соотношения двух ритмов — $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$ с $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{6}$ — вносит сложный и новый ритмический ход, на котором строится далее все вплоть до самых малых деталей. Главными композиционными элементами в сонме, по замыслу художников, должны быть шесть ангелов. За основу разметки принимают радиусы окружностей нимбов.

Радиус нимба равен $\frac{1}{6}$ стороны квадрата, или диаметр его составляет $\frac{1}{3}$ стороны квадрата. В абсолютных числах радиусы нимбов ангелов равны 15–16 см. Расстояние между нимбами ангелов первого ряда таким образом оказывается равным диаметру нимба, или, иначе, $\frac{1}{3}$ стороны основного квадрата. Размеченная же местами сфера имеет радиус равный $\frac{1}{2}$ радиуса нимба. Центры нимбов ангелов второго ряда располагаются в основном по линии, условно проходящей по вершинам нимбов ангелов первого ряда, или, иначе говоря, по линии, проходящей через $\frac{1}{3}$ стороны квадрата основного построения. От этой разметки осталась вдавленность в вершине нимба второго от западной стены ангела первого ряда северного склона. По вертикали центр их нимбов находим членением квадрата на три части.

Размеры голов ангелов определяются радиусом и диаметром нимба. Так, высота и ширина головы равна радиусу нимба, или $\frac{1}{2}$ диаметра. Зрачки расставляются на расстоянии равном $\frac{1}{4}$ радиуса нимба. Четвертями радиуса определяются и высота и граница верхней губы. Кроме этого принята и вторая разметочная величина, равная $\frac{1}{3}$ радиуса нимба. По ней размечаются высота шеи, расстояние от подбородка до низа носа, верхняя линия надбровной дуги и от нее до диадемы. Этой же величиной определяются внешние точки разреза глаз. Следовательно, вся гармония построения фигур, голов и лиц ангелов основана на сочетании двух производных ритмов $\frac{1}{2}$ и $\frac{1}{3}$.

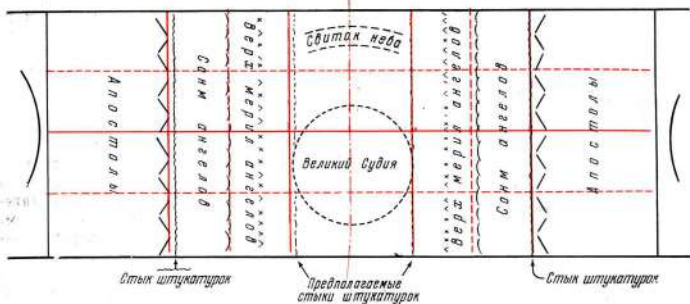


Схема разметки композиций склонов большого свода.

Разметка фигур апостолов более сложная, чем полуфигур ангелов, но принцип и соразмерность также построены на делении исходной величины свода (протяженности по пьете) на 2, 4, 8 и на 3, 6, 12. Как было уже сказано выше, пропорции фигур апостолов вписываются по ширине в $\frac{1}{6}$ протяженности пьеты свода. Эти деления художник, вероятно, откладывает на нижнем слое штукатурки, а затем, когда нанесен верхний слой, переносит на него по линии, условно обозначенной мною (стр. 149, линия 0—6).

Далее художник переносил деления, полученные на горизонтали 0—6, на вертикаль, это подтверждается большим количеством прографленных отметок на всех стойках сидалища. Таким образом, переставляя центр (шнур) от точки 0 до точки 6 (и далее до 12), художник переводил разметку на все (прографленные двумя линиями) вертикали (0—0, 2—2, 4—4, 6—6 и т. д.). Разбив таким образом вертикали на нужное количество точек, художник прочертил их на каждой вертикальной стойке с помощью линейки. Затем художник обрисовал пятиугольники (AB 1 ВГ), в которые должны быть вписаны фигуры апостолов. Верхние наклонные линии спинки сидалища получены соединением засечек на вертикалях и на основной горизонтали 0—6. Каждый пятиугольник очерчен графьей.

Разметку горизонтальной линии сидалища удалось установить по случайной диагональной насечке, обнаруженной на изображении апостола Фомы (на южном склоне свода). При проверке направления этой наклонной линии и условного построения такой же пересекающейся с ней линии выяснилось, что пересечение двух диагоналей совпало с горизонтальной прерывистой графленой линией сидалища и центральной точкой в построении фигуры каждого апостола. Для построения фигуры художникам необходимо было установить радиус нимба, размер головы, а по ней пропорции тела (как это было принято еще в греческих канонах).

Радиус нимба составляет $\frac{1}{18}$ часть свода, т. е. равен $\frac{1}{3}$ отрезка для каждого из шести апостолов. Однако абсолютные величины радиусов нимбов не точны, что можно отнести за счет примитивности разметки шнуром. Как были установлены точки центров окружностей нимбов не совсем выяснено, ибо размеры нимбов у апостолов друг другу строго не равны, а также их центры несколько отклоняются то вверх, то вниз, то вправо, то влево. Можно высказать несколько предположений. Определяли точку центра безусловно по пересечению двух линий либо прямых, либо окружностей, либо по сочетанию пересечения прямой с линией окружности.

148 Прямая осевая линия всей фигуры, а следовательно и каждого нимба, проходит

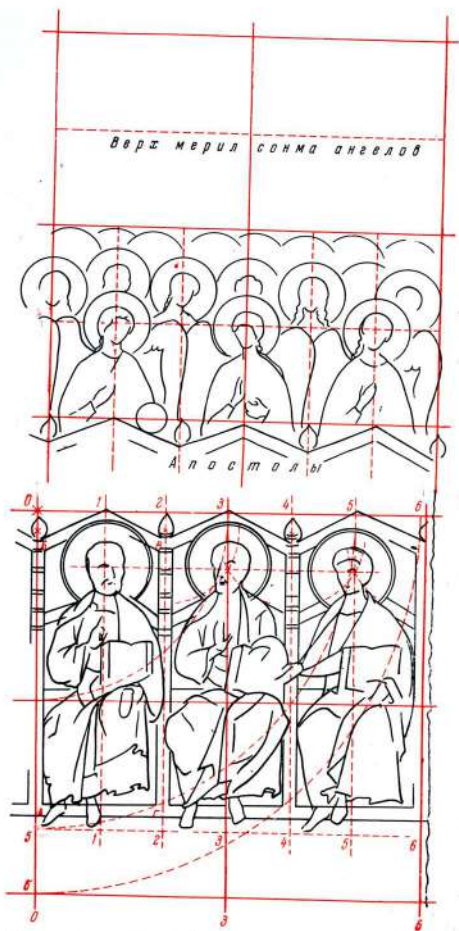


Схема пропорциональной разметки полуфигур ангелов и фигур апостолов.

через вершину спинки сидалища до середины нижней горизонтали каждого пятиугольника. Эта линия проходит и через центр пересечения двух диагоналей каждого прямоугольника, след от которых, как сказано выше, обнаруживается на южном склоне около фигуры Фомы. Центры нимбов засекались на этой условной оси окружностью, центром которой мог быть центр каждого шарика, завершающего стойку сидалища, так как имеются очень натруженные вдавленности. Из этих точек, вероятно, здесь размечали не только центры нимбов (положение голов), но и другие членения фигур, для построения которых на каждой стойке засечено множество разметочных линий, смысл которых в построении пропорции фигур еще недостаточно выяснен, так же как и смысл двух горизонтальных линий, прографленных в ногах апостолов.

Центр нимба и его радиус — основы построения голов и черт лиц каждого апостола. Центр нимба совпадает с вершиной изгиба брови, иногда с уголком века глаз, очень редко попадает в центр глаза — зрачок. Голова каждого апостола, в основном, вписывается в круг, описанный из этого же центра, но с радиусом равным $\frac{1}{2}$ радиуса нимба. Эта условная линия окружности, охватывая всю верхнюю часть головы, в своей нижней части определяет разрез ушей. Черты лица размечаются по греческому канону, описанному Витрувием, по $\frac{1}{3}$ диаметра окружности, в которую вписана голова, — расстояние от подбородка до низа носа, нос, от переносицы до начала волос (темени) равно $\frac{1}{3}$. Расстояние между зрачками также $\frac{1}{3}$, т. е. разметка черт лица та же, что и у ангелов (ср. 149).

Несмотря на общность пропорциональной разметки — основу ритмического построения рисунка, — художники придают каждому лицу черты, определяющие разные людские натуры, характеры и возрасты. В данном случае живопись строится на тех же основах, что и музыкальная мелодия, на ритмах, организующих развитие мелодии, но не доверяющих над ней. В результате такого расчета и разметки части росписи, написанные одновременно и в загроможденном лесами помещении, объединены одними ритмами. Расчет пропорции и разметка на нижнем слое значительно убыстряли ход работы красками на верхнем свеженанесенном слое штукатурки.

Повторение разметки основных построений на верхнем слое штукатурки — основа рисунка, исполненного жидко разбавленной золотистой охрой, а не черной краской, как писал И. Э. Грабарь, и не красной охрой, как утверждал Н. П. Сычев. Однако следует заметить, что, возможно, черная краска была использована художниками при разметке росписей большого коробового свода, но только на нижнем слое штукатурки, когда производилась общая разметка построения композиционной схемы. В самой росписи линий черной краски нами нигде не замечено, кроме части сидалища и спинки фигуры апостола Фомы в восточной части южного склона, где эти линии можно воспринять как поправку, внесенную ведущими мастером в рисунок, уже намеченный желтой охрой. Другая система рисунка легко прослеживается на малом коробовом своде и особенно в изображении рая (Богоматери и «Ионо Авраамово»). Возможно, в связи с тем, что композиции малого коробового свода построены на иных принципах разметки (они асимметричны и не ритмичны, как апостолы и ангелы), рисунок их сделан в два цвета, черной и желтой красками, жидко разбавленными водой. Вероятно, отсюда и происходят заключение И. Э. Грабаря, что рисунок исполнен черной краской, а желтую, более подробно, прорисовку он упустил, в то время как Н. П. Сычев, описывая характер исполнения рисунка и живописи только большого коробового свода, по-своему был прав, так как там действительно нет черного рисунка, а красноватость оттенка золотистой на самом деле охры — вероятно, результат индивидуальной особенности его цветового восприятия.

Рисунок на верхнем слое штукатурки большого коробового свода исполнен золотистой охрой по разметке основных точек, сделанных острым предметом и шпатель, натертым сухой охрой. Одновременно над ним работало не менее двух человек,

т. е. главный художник и его один или два помощника. Точки разметки соединялись по шнуру цветовыми линиями и процарапывались по линейке острым предметом, а окружающие прочеркивались острием циркуля или по шнуру. Причем, как и принято во фресковой живописи, графилась, т. е. процарапывались, только линии рисунка, которые скрывались под налагаемыми на них красками. Поэтому внешние контуры абриса фигур апостолов, их головы не графлены, в то время как складки большинства их одежд прографлены, а черты лиц графлены только у трех сидящих слева апостолов на северном склоне: Павла, Матфея и Марка. Это объясняется и последовательностью работы над рисунком с переходом к живописному процессу, т. е. собственно живописи. По нашим наблюдениям, последовательность эта в изображении ангелов и апостолов имела следующие этапы. По окончании основной разбивки части свода под изображения рисунков в главных, определяющих линиях делали желтой охрой.

Если обратиться к более сложной части этой росписи — изображению апостолов, то представляется следующее. Вслед за шнуром, которым определены только горизонталь, художники прорисовывали желтой охрой вертикальные и наклонные линии сидалища и его спинки. Поскольку все сидалище вместе с нимбами апостолов должно быть залито желтой охрой и рисунок этим будет утрачен, черты деталей сидалища, вслед за мастером, работающим охрой, один из помощников прочерчивал острым предметом. В это время мастер или два в определенном для каждой фигуры отрезке сидалища рисовали апостолов также желтой охрой, подробно прорисовывая складки одежд и черты лиц. В это время один помощник переходил на заливку сидалища (уже прографленного) желтой охрой, а помощник или два графил острейми линии черт лица и одежд, но только внутренние, ибо общие контуры фигур уже выделялись белыми силуэтами на желтом фоне сидалища и нимбов.

Далее переходили художники к заливке всех белых пятен голов и одежд красками в строгой последовательности и опять-таки по предварительному расчету, где каким цветом писать. Последовательность работы красками определяется при изучении росписи на основании того, какой тон наложен раньше, какой позднее, края какого тона попадают под соседнюю более позднюю прокраску. Обычно, и в данном случае это так, следующей краской за охрой была жидко разбавленная черная, смешанная с процеженной известью (так называемым известковым молоком) — серая краска голубоватого оттенка, которая называлась «рефтью». Если мы обратимся к сонму ангелов, то в нем этой краской художники покрыли всю плоскость свода от орнаментального фриза до желтых нимбов ангелов. Рефтью же покрыты были и те одежды ангелов, которые должны были в завершающем слое перекрыть синими и голубыми красками, так как эти краски накладывались на фон и одежды только после полного просыхания штукатурного слоя и рефти, т. е. когда работа всеми красками в технике фрески окончена. Синие и голубые краски размешивали с водными растворами растительных клеев, чтобы краска закрепилась поверх серой прокладки (рефти) на просохшей ее поверхности.

В изображении сонма ангелов преобладающим тоном была золотистая охра нимбов и крыльев, которые контрастно выделялись на ярко-голубом фоне неба. Чтобы переход не был слишком резким и композиция не делилась на две части: голубое небо и сонм ангелов, чтобы полуфигуры их были колористически вписаны, часть одежд (гиматии и хитоны) были голубого цвета, другие же — мягкого, холодного, зеленого тона и даже ярко-красного. Киноварь красная, которая от времени изменила свой тон до коричнево-серого и сиреневато-серого тона, была использована в этой части композиции скромно. Ею акцентированы подпояртки крыльев, да контуры одной стороны ликов и рук ангелов, — где теперь коричневый тон, ранее были яркие красно-киноварные линии, которые в контрасте с зелеными прокладками под охрения лиц создавали декоративный эффект подобно тому, что сохранился в моделировке лиц мозаик Киева, Венеции, Равенны и Сицилии. Более цветистую



Апостолы Павел и Матфей. Северный склон большого свода.

группу на своде составляли апостолы, написанные на фоне золотисто-охряного сидалища, с которого начиналось иллюминирование рисунка, исполненного охрой по белому полю свежего гладко затертого штукатурного слоя. Вслед за охрой другой мастер или подмастерье серой рефтью покрывал гиматии и хитоны апостолов, чтобы потом расцветить их по просохшему слою яркой голубой краской. Так на северном склоне рефтью закрашены гиматий Марка, а на южном гиматий Иакова. Пока подготовка под голубые тона просыхала вместе со штукатуркой, художники в темпе продолжали писать другими красками, уже заготовленными их помощниками, т. е. перетертыми и перемешанными с водой. Линейная прорисовка красной охрой деталей престола исполнялась кем-то одновременно с заливкой этой же краской одежд апостолов, чтобы затем на одеждах наложить поверх ее красно-киноварные пробела. Этой краской покрыты гиматий Павла и Симона, хитоны Матфея, Марка и Варфоломея на северном склоне, а когда писали южный склон, то этой же краской охрой расцветили гиматии Иоанна и Луки, а так же хитон Фомы. Нежной, холодной зеленой краской, в контраст с красной охрой, покрыты на северном склоне гиматии Марка и Варфоломея, хитоны Симона и Филиппа. А на южном склоне — гиматии Петра и хитоны Иоанна и Андрея. Но только две-три драпировки затем утепляли и разбеливали этой же краской, а остальные пробела, чтобы создать богатые, переливчатые тона одежд, писали золотистой охрой, а тени прорисовывали на них коричневой краской. Так на северном склоне написаны гиматии Марка и Варфоломея, хитоны Симона и Филиппа, на южном склоне гиматий Петра и хитоны Иоанна и Андрея. Сочетание золотистых коричневых теней с золотисто охряными пробелами и белыми бликами создавали нежные переливы богато иллюминированных одежд.



Апостолы Марк и Симон. Северный склон большого свода.

Как видно, живописцы, расписавшие собор, любили сложные переходы и различные сочетания тонов в одном цветовом пятне, преобразуя локальные тона подмалевков в сложные переливы различных оттенков. Одновременно с одеждами писали лики, руки и ноги, накладывая зеленоватый санкирь. По зеленому санкирю черты лиц и волос прорисовали тонкой кистью коричневой краской; это делали ведущие, опытные мастера, ибо графией линии черт лиц были обозначены только у Петра, Матфея и Марка на северном склоне. Прорисовывая остальные лица, мастера помнили азбучную для них истину пропорциональных отношений. После прорисовки начиналась прокладка охр, постепенно разбавляемых известью до чисто белого цвета. В завершение темно-коричневой краской прорисовывали самые глубокие линии теней, а затем яркой краской, киноварью, горящей как уголья, обвели линии носа, губ, верхние веки глаз и овал лица с одной стороны с тем расчетом, что тенью с другой стороны был чистый зеленый санкирь, не прикрытый никакими тонами сверху. Получалось яркое, живописное, декоративное звучание лиц, как в мозаиках.

Так написав группы апостолов сначала на одном, а затем на другом склоне арки, художники создали мажорное произведение живописи, переливающейся и сверкающей различными яркими, но умело сочетаемыми тонами. До нас дошли, к сожалению, только бледные отголоски этой сочной живописи, соперничающей по звучности и переливчатости тонов с мозаиками киевских соборов. Только тщательное обследование и изучение под сильным микроскопом драгоценных остатков ярких пигментов, таких, как синие, голубые, киноварно-красные, дало нам возможность определить первоначальную звучность и яркость тонов. Зная изменчивую природу красок фресковых росписей, И. Э. Грабарь довольно точно выразил свое

представление об изначальном колорите северного склона свода. «Фреска северного склона построена на сочетании золота и лазури, желтого, голубого и сине-зеленого. Апостолы в голубых и голубовато-зеленых одеждах различных оттенков, от светло-лазоревого до темно-синего, восседают на золотисто-желтых престолах, стоящих на таком же желтом подножии. Только в одеждах двух средних апостолов, Марка и Симона, введены красные краски: хитон Марка — цвета красной охры и гиматий Симона — багряного цвета»²³. Этими двумя новыми цветами и новыми тональностями, введенными в центр, выгодно выдвигается игра сиреневых, голубых и зеленых красок всей группы, находчиво распределенных художником по разным частям одежды. Сиреневый цвет достигнут расцветкой светло-голубого тона розовыми и малиновыми пробами, дающими впечатление игры шелковой ткани. Одежды нижних ангелов построены на той же гамме разбелено-голубого с сиреневым отливом и полновзвучно-голубых, синих и зеленых цветов. Лишь пятый ангел, приходящийся над Лукою, имеет багряный гиматий, да багрецом написаны узорные оплечья всех хитонов»²⁴. Образно выразился о характере колорита Н. П. Сычев: что «при Всеволоде III роспись была выполнена в сильных мажорных тонах и вполне отвечала народным вкусам «светло-светлой и красно украшенной земли Русской»²⁵.

Общий колорит росписи, как и разметка композиции, определены, безусловно, главным мастером и осуществлены им совместно с его помощниками и учениками-подмастерьями. Определить и разобраться в том, сколько мастеров работало одновременно, довольно сложно, так как кроме мастеров ярких индивидуальностей с ними работали их помощники-ученики, подражавшие их манере и робко себя проявляющие.

Как было указано выше, И. Э. Грабарь и А. И. Анисимов считали, что сонмы ангелов художники писали, поделив работу целиком по целому склону свода, т. е. один писал северный, другой южный склон. Более дифференцированно подошел В. Н. Лазарев, усмотревший разницу в трактовке правой и левой групп ангелов на южном склоне свода, считая, что правую (восточную) писал один, а левую (западную) половину свода расписывал другой мастер²⁶. На мой взгляд, разница в исполнении лиц ангелов наблюдается на левых и правых частях обоих сводов, причем на южном более четко, чем на северном. На южном склоне в его западной (правой) половине живописно трактованы одухотворенные, восточного типа лица ангелов. В левой (восточной) части те же преимущественно восточного типа лица написаны более примитивно, сухо, схематично, повторяя черты, созданные в западной части. Среди них есть, безусловно, хорошо написанные, но несколько графичные и есть вялые живописные и графичные, и даже несколько диспропорциональные. Все это говорит о работе минимум двух мастеров, работающих с помощниками-учениками. Причем один мастер преимущественно работал на одной половине свода, другой — на соседней. Если у них было по помощнику, то заметим, что на трехметровой протяженности свода одновременно работать по сырой штукатурке двум мастерам с помощниками довольно тесновато.

На северном склоне, предполагаю, работали те же мастера. Но преимущественно трудился мастер, работающий в графичной манере, при безусловном участии мастера-живописца, возможно главного, определяющего рисунок и, следовательно, типаж, но работу красками исполнял, по-видимому, преимущественно мастер, тяготеющий к графической трактовке, и, безусловно, с помощниками.

На изображениях апостолов разница в трактовке образов заметна в одних случаях очень резко, в других — едва уловимо. Эту часть росписи, как было отмечено

²³ Кроме этих одежд были ярко красными гиматий Павла, хитоны Матфея и Варфоломея, что не отмечает И. Э. Грабарь.

²⁴ И. Э. Грабарь. Указ. соч., стр. 58—60.

²⁵ Н. П. Сычев. Указ. соч., стр. 163.

²⁶ V. L a s a r e v. La méthode de collaboration des maîtres byzantines et russes. — «Classica et Medievalia. Revue danoise de philologie et d'histoire», v. XVII, 1956, p. 73—79.



Богоматерь в раю. Восточная часть южного склона малого свода.

выше, более подробно анализировал Н. П. Сычев, с мнением которого об одновременной работе трех мастеров²⁷ согласиться трудно. Да и в описании манеры выделяемого им третьего мастера нет принципиально важных особенностей. Происходит это, считаю, потому, что с двумя основными мастерами трудились помощники, которые работали одновременно с мастером, исполняя по его рисунку отдельные менее ответственные процессы, оставляя за мастером преимущество завершать не только лица, но и одежды отдельных фигур. Там же, где трудились преимущественно помощники, наблюдается их подражательная, несколько неуверенная работа кистью. Между мастерами работа над шестью апостолами каждого склона свода распределялась, безусловно, поровну. Причем за главным мастером закреплялась работа над наиболее главными (не центральными в данном случае, а боковыми фигурами) частями каждого склона свода, а именно: он писал на южном склоне Петра, Иоанна и, вероятно, Фому, на северном — Павла, Варфоломея и Филиппа. Другой же мастер, тяготеющий к графической трактовке, исполнял средние фигуры, на южном склоне Луку, Андрея и Иакова, на северном — Матфея, Марка и Симона. То распределение исполнения фигур апостолов, которое предлагает Н. П. Сычев, спорно. Особенно это заметно, если сравнить трактовку складок одежд, особенно гиматия от пояса и ниже, на фигурах Симона и Андрея, — оказывается, они написаны не только графично, но и стереотипно, так что нельзя усматривать здесь работу двух мастеров.

На особенностях живописи малого коробового свода все исследователи останавливаются значительно меньше, на том справедливом основании, что при повторении элементов композиции большого коробового свода (ангелы, апостолы) можно

²⁷ Н. П. Сычев. Указ. соч., стр. 161.



Апостол Петр, ведущий праведных в рай. Западная часть северного склона
малого свода.

более аргументированно разобрать особенности манеры и приемы отдельных мастеров или групп мастеров, в то время как отсутствие повторяющихся элементов на малом своде не представляет столь благоприятных условий для сравнительного анализа. На малом своде расположена самостоятельная часть той же большой композиции «Страшного суда», в которую входят апостолы с сонмами ангелов. Эта часть росписи посвящена «Праведным идущим в рай» во главе с апостолом Петром (на северном склоне свода) и «Раю» с «Лоном Авраамовым» и Богоматерью с предстоящими ангелами.

Поскольку пропорциональные величины малого свода иные, чем большого, то исчисление размеров фигур иное.

Своеобразна и система исполнения рисунка. Если на большом своде, в силу повторяемости элементов композиции основу составляла разметка, то на малом своде преобладает рисунок над разметкой, поэтому здесь он выполнен в два тона. Вероятно, здесь И. Э. Грабарь наблюдал рисунок, выполненный черной краской, ибо действительно основные композиционные элементы нарисованы жидко разбавленной черной краской, а производные его части — детализация — желтой охрой. Подобное исполнение не было случайностью в памятниках средневековья, а закономерностью, к сожалению, еще мало изученной. В памятниках византийского круга на юго-западе Европы рисунки, исполненные в два тона, довольно распространенное явление; их можно видеть даже в цветных репродукциях с росписей св. Софии (ок. 762—800) в Бевеенте и св. Винченцо (ок. 826—843) в Вольтурне²⁸. Двухцветный рисунок наблюдается в русской живописи в памятнике андреевского или всеволодовского времени, а именно на фрагменте росписи Спасо-Преображенского собора Переславля-Залесского, хранящемся в Гос. Историческом музее в Москве. Любопытен тот факт, что когда росписи в переславском соборе не были еще сбиты со стен В. Сусловым, Н. Артлебен отмечал близость их стилистических особенностей живописи дмитриевских росписей²⁹. В самом деле, сравнение рисунка голов и остатков живописи на фрагменте показывает, что они близки по своим пропорциям и типажу к апостолам большого коробового свода Дмитриевского собора. Исполнение их рисунка в два цвета, и именно жидко разбавленным черным и яркой желтой охрой, дополнительно подчеркивает близость их и свидетельствует об единых художественных традициях и приемах, а возможно, и об исполнении обеих росписей одной дружиной.

На малом коробовом своде Дмитриевского собора рисунок выполнен в три приема. Сначала художник жидко разбавленной черной краской обозначил расположение основных элементов композиции и контуры фигур. Затем, вероятно, помощник прочертил некоторые из них острым предметом. Процарапал по линейке прямые линии беседки-сени над Богоматерью, спинку ее трона, подножие в «Лоне Авраамовом» и орнаментальную полосу по шельге свода. Прографлены также окружности нимбов и круги орнамента, в шельге свода — с помощью циркуля, ибо видны точки от упора циркуля в центре их, так же как и в наверху престолов апостолов на южном склоне большого коробового свода. Прямые линии и окружности графлены на малом своде, как и на большом, очень резко, глубоко, по сравнению с тонкой графлей складок одежд.

Во время графления основных линий помощником, главный художник продолжал уточнять рисунок, детализировать его желтой охрой. Ею прорисованы складки одежд, абрис внутренней линии волос и черты лиц; контуры же фигур желтой краской не прорисованы. Оканчивая прорисовку контуров желтой охрой, художник уже и начинал исполнять живопись, когда еще его помощник графил складки одежд по намеченным им линиям. Он заливает желтой охрой плоскости нимбов, отделяя

²⁸ F. Voignat. Die Anfänge der italienischen Malerei. Dresden, 1964, табл. 3, 4, 5.

²⁹ Н. Артлебен. Древние фрески, открытые в Спасо-Преображенском соборе в Переславля-Залеском. — «Труды Владимирского статистического комитета», т. I, 1863, стр. 80.

ими силуэт будущих голов, ею покрывает плоскости престола вокруг контура рисунка Богоматери, сидалище под праотцами «Иона», подножья под престолом и сидалищами, а также планки виноградной беседки.

Прослеживая, как края одной краски заходят поверх краев другой в декоративной живописи, какой является фреска, можно наметить последовательность работ красками. Например, в композиции малого южного склона четко под края большинства тонов попадает желтая охра, и к тому же совершенно логично было художнику, окончив контурный рисунок этой краской, сразу же использовать ее в живописи.

Покрыв ею второстепенные части композиции, художник получил четкий абрис белых еще силуэтов фигур. Вот поэтому-то нигде не графлены его помощником внешние контурные линии фигур, обрисованные черным контуром и желтой заливкой фонов (т. е. тронов, нимбов, подножий). Следующей краской в работе была зеленая краска, светлая, холодного оттенка. Ее чистым колером покрыты гиматий правого от Богоматери ангела, хитон Иакова, гиматий Исаака, одежды нескольких младенцев, виноградные грозди, листья и некоторые птицы. Эту работу мог исполнить подмастерье, а затем уже прорисовку темных линий складок одежд и пробела, за счет разбавления основного колера известковым молоком, мог делать и мастер и его помощник. Окончив работать этим колером, к оставшейся его части добавляли, вероятно, коричневой краски и сажу, получая зеленовато-коричневый оттенок «санкиря» — подмалевка под изображения голов, рук и ног. Опять-таки в пределах обозначенных контуров и силуэтов эту заливку мог делать помощник или ученик, пока мастер оканчивал складки зеленых одежд.

Когда санкирь положен, мастер коричневатой охрой прорисовывает черты лиц тонкими контурными линиями, а затем переходит к их охрению и окончательной прорисовке контуров киноварью. В ликах этого склона свода нет графы, только прорисовка обычная поверх санкиря. Под волосы поверх санкиря положена коричневая краска та же самая, которой художник рисовал контуры бровей, глаз, носа и губ. Охрение лиц сделано в два-три тона. Первое охрение — чуть разбавленная известковым молоком золотистая охра, поверх же — тонкая розоватая подрумянка из охры и киновари или красной охры. Поверх подрумянки — сильно разбавленная известью охра. Эти тона охрений положены в светлых местах лиц толстыми слоями, в полутенях — тонко. В завершение линии носа, веки, губы, абрис лица сделаны яркой красной киноварной линией так же, как это сделано в большом коробовом своде, и так же киноварь померкла, превратившись в коричневый мутный тон. Синие одежды, как принято, написаны по просохшей поверхности рефты. По синей поверхности гиматиев Авраама и Иакова пробела написаны сначала красной охрой чистой или с добавлением красной киновари, а последние завершающие мазки поверх розового — чистые известковые белила. Красной охрой, так же чистой или с добавлением киновари, покрыты сплошь мафорий Богоматери, хитоны ангела, Авраама и Иакова, этой же краской написаны некоторые кроны-листья винограда и райских деревьев, а также надписи. Поверх этой прокладки положены киновариные пробела, ныне коричневатосизого тона, и завершены складки чистыми белильными мазками.

Одежды младенцев прокрыты сначала сильно разбавленными известковыми белилами киноварью или зеленой красками. А по этим очень светлым тонам прописаны жидко только тени складок киноварью и зеленой красками. В завершение всей работы применена темная коричневая краска, которой художники прорисовали очертания изображений, а также виноградные лозы и деревья. Там, где была необходимость по ним дать светлые тона (это касается главным образом крон и листьев райских деревьев), поверх коричневого тона проложены известковые белила. Птиц писали одновременно с одеждами теми же различными тонами с пробелкой. Сомнение вызывает общий фон — белый, чуть серовато-коричневатый в наше время. Очень возможно, что он первоначально был весь покрыт чуть поддвеченной киноварью с белой известью,



Правец Иаков из композиции «Лонно Авраамово». Срединя южного склона
малого свода.

Северный склон малого свода написан теми же красками и теми же приемами, как и южный. Разметка пропорций фигур сделана по той же системе, ибо фигуры обоих сводов равновелики и в общем создают единую композицию. Писали, вероятно, по очереди сначала один склон, затем другой, так как расписывать одновременно оба склона свода трудно из-за небольшого пространства под ним. Индивидуальные приемы и манеры, свойственные разным мастерам, здесь, как и на большом своде, местами очень заметны или же, наоборот, трудно различимы. Поэтому, как отмечено в начале статьи, сложились различные мнения. Важным аргументом служат сохранившиеся русские надписи на обоих сводах около трубящих ангелов и в «Лоне Авраамовом». Наличие этих надписей заставляет большинство исследователей считать, что роспись исполнена русским соавтором или учеником великого византийского мастера. И. Э. Грабарь относит в северном склоне свода — «Шествие праведных в рай», «Богоматерь в рай» и голову младенца на коленях Авраама — к работе византийца, остальное, т. е. «Лон», по его мнению, написано русским мастером³⁰. По В. Н. Лазареву — все росписи малого свода написаны русским мастером³¹. Н. П. Сычев дифференцирует, считая, что к работе, по его теории, третьего мастера (автора фигуры Андрея на большом своде) на малом относятся из «Лона» Исаак и Иаков, а в «Шествии» — Петр и Мария Египетская³².

При сравнении исполнения малого свода с большим бросается в глаза близость отдельных групп двум стилистически различным манерам, подмеченным еще И. Э. Грабарем. «Богоматерь в рай», бесспорно, исполнена тем же мастером, который писал лики ангелов в западной части большого южного склона, о чем свидетельствует сохранившаяся голова правого ангела на южном склоне малого свода. В то же время как, действительно, головы в «Лоне» и особенно одежды праотцев написаны в графической манере. Выделять голову младенца на коленях Авраама, как это делает И. Э. Грабарь, относя ее к исполнению другого мастера, писавшего группу Богоматери, особых убедительных доказательств нет. Да и нелогично представлять вмешательство одного мастера в работу другого, не менее талантливого, но работающего в свойственной только ему манере. Мне представляется, что мастера поделили склон этого свода пополам, при участии общих помощников-подмастеров.

В северном склоне картина несколько иная: головы всех праведных жен и их одежда, включая и Марию Египетскую, которую выделяет Н. П. Сычев из всей группы, написаны в живописной манере. Голова же апостола Петра имеет среди апостолов северного склона, а именно в голове апостола Марка, полную аналогию как в типаже, так и в манере графической трактовки. Вся одежда Петра, как и одежда трубящих ангелов (головы их плохо сохранились), графична и близка по манере исполнения складок и прорезов к «Лону» на южном склоне и т. п. Складывается мнение, что трубящих ангелов и Петра, вероятно, вместе с шестикрылым Серафимом и фигурой благоразумного разбойника Раха (утраченными), расположенными в люнете свода на западной стене, — все написано мастером, тяготеющим к графической трактовке, в то время как мастер живописной манеры написал группу праведных жен и Богоматерь с ангелами в рай.

Все эти работы, как уже неоднократно было отмечено выше, написаны мастерами с участием подмастерьев-учеников, исполнивших отдельные не очень ответственные процессы живописи по рисункам мастеров и при условии завершения почти каждой важной детали самими мастерами. Художники работали артелью, которую возглавлял мастер, работающий на паритетных началах с другим талантливым художником. Мастера отличались между собой индивидуальными особенностями таланта каждого, один более одарен как колорист-живописец, другой — с наклонностями к графической,

³⁰ И. Грабарь. Указ. соч., стр. 62, 66.

³¹ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 123.

³² Н. П. Сычев. Указ. соч., стр. 161.

линейной трактовке форм. Разметку композиций и прорисовку изображений исполнял главный из мастеров, но который именно — решить объективно не представляется возможным. Исследователи дмитриевских росписей отдавали и отдают предпочтение то одному, то другому таланту. Утверждение, что мастер с живописной манерой — византиец или мастер другой нерусской национальности также субъективно, ибо почти в каждой росписи, исполненной в других городах России в XII веке и в последующих веках, можно наблюдать иногда четкие, иногда не ярко выраженные подобные особенности манеры живописи сотрудничающих в дружке мастеров, то тяготеющих к живописной, объемной трактовке, то к графической.

Ярким свидетельством подобного сотрудничества художников различных манер могут быть росписи 1157—1158 годов собора Спасо-Мирожского монастыря во Пскове, памятник, в котором живопись сохранилась достаточно хорошо, чтобы можно было судить о манере работы отдельных групп мастеров. Технологическая близость исполнения в два тона и величавые человеческие типы-характеры, созданные художниками в Спасо-Преображенском соборе Переславля-Залесского и в Дмитриевском соборе во Владимире (исполнение росписей разделяет срок в четыре десятилетия), также свидетельствует не о величии заезжего иностранного мастера византийца или македонина, а о высоких художественных достоинствах русского искусства второй половины XII века. Прямых и даже косвенных сведений о привлечении Всеволодом III чужеземных мастеров к строительству и украшению построек его времени в летописях нет, в то время как в панегирике Андрею Боголюбскому летописец сообщает, что он призывал мастеров от различных земель. Безусловно, на воспитание художественного вкуса Всеволода III, жившего в изгнании со своею матерью на ее родине в Константинополе, византийское искусство и культура оказали большое, может быть решающее, значение. Не исключена, конечно, возможность исполнения росписи Дмитриевского собора с участием заезжих художников.

Но не следует упускать и тот факт, что ко времени создания дмитриевских росписей новая культура и искусство Руси уже прошли славный двухсотлетний период своего собственного развития. К этому времени русское искусство в произведениях Киева, Чернигова, Смоленска, Полоцка, Новгорода и Владимира дало высокие образцы самобытного, национального творчества, тесно связанного с культурой и искусством Византии и славянских стран балканского полуострова. О высокой и самобытной живописной культуре владими́ро-суздальских художников свидетельствуют фрагменты росписи, сохранившиеся в соборе Рождества Богородицы в Суздале, время исполнения которых от дмитриевских отделяется тремя десятилетиями. Они по своим образам и художественному мастерству являются безусловными свидетелями высоких традиций владими́ро-суздальской живописи, высокий взлет которой уже виден в фрагменте росписи на Переславля-Залесского. Росписи Дмитриевского собора следует рассматривать не как исключительное, из ряда вон выходящее явление в русской культуре конца XII века, а как одно из звеньев золотой цепи в развитии национального искусства домонгольского периода.

ДРЕВНИЕ ЧЕРТЫ ВО ВЛАДИМИРО- СУЗДАЛЬСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ XIII ВЕКА КАК ЭЛЕМЕНТЫ НОВОГО СТИЛЯ

Г. К. ВАГНЕР

ВО ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОЙ скульптуре 30-х годов XIII века (Георгиевский собор в г. Юрьеве-Польском) наблюдается интересное явление: наряду с решительными иконографическими новшествами и развитием стиля в сторону довольно свободной декоративности, в иконографии ряда широко распространенных сюжетов возрождаются не характерные для «классической» поры византийского искусства изводы, восходящие к искусству христианского Востока. Ближайшее соответствие обнаруживаем в ряде миниатюр знаменитой греческой псалтири из б. собрания Хлудова¹ или же в еще более ранних памятниках раннехристианского искусства. В свое время, отметив это явление², я оставил возникший вопрос открытым. Но в связи с накоплением новых материалов и наблюдений к нему следует вернуться, извлечь из его анализа реальное содержание и, если это будет возможно, сделать теоретические выводы.

Рассмотрим прежде всего наиболее характерные сюжеты.

«Три отрока в пещи огненной». В скульптуре Георгиевского собора они изображены стоящими рядом во весь рост с воздетыми в молитве руками и в специфических «халдейских» костюмах. Полуфигура благословляющего ангела расположена сверху³. Сама печь и даже пламя ее не изображены. Не изображены поэтому и «истопники».

На миниатюре Хлудовской псалтири⁴ не только отроки, но и ангел изображен во весь рост, причем фигура ангела включена в один ряд с фигурами отроков. Печь тоже отсутствует, ее заменяет пламя, окружающее все фигуры. «Истопников» нет. Эта композиция характерна для памятников восточнохристианского искусства. Интереснейшая энкаустическая икона из Синайского монастыря с аналогичной композицией⁵ датируется V—VIII веками. Почти такую же композицию видим на раппенском диптихе⁶ и на плитах от саркофагов в музее Стамбула (*сmp.* 164)⁷, датиру-

¹ ГИМ, Отдел древних рукописей, № 129 д.

² Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Г. Юрьев-Польской. М., 1964, стр. 66, 71—72, 74, 80—81.

³ Там же, рис. 33 и табл. V, б, XXVI, б.

⁴ Там же, рис. 28.

⁵ G. et M. Sotiriou. Ikones du Mont-Sinai, v. 1 (Planche), Athènes, 1956, fig. 12.

⁶ Д. В. Айялов. Эллинистические основы византийского искусства. — ЗРАО, т. XII (новая серия), вып. 3-4. СПб., 1901, рис. 41.

⁷ A. G r a b a r. Sculptures byzantines de Constantinople (IV—X siècle). Paris, 1963, pl. X.

емых в пределах V—VII веков. К X веку относится большой настенный рельеф церкви Креста в Ахтамаре на оз. Ван⁸, восточнохристианские прообразы которого тоже несомненны.

Уже в XI веке подобная композиция считалась, очевидно, неудовлетворительной. В росписи Софии Киевской (1061—1067 годы), в Лондонской псалтири (1066 год), на фреске Успенской церкви г. Чернигова (XII век), на южных вратах суздальского собора (начало XIII века) и на многих других памятниках этого времени три отрока изображены стоящими по колена в печи. Вместо «халдейских» костюмов на них появляются обычные классические туники. Около печи изображаются люди, подбрасывающие в печь дрова, и пр.

«Даниил во рву львином». В общих чертах эта композиция Георгиевского собора представлена в византийском изводе⁹, но на Даниила, как и на трех отроках, все еще «халдейская» одежда, а не туника. Это тем более странно, что в одноименном и почти синхронном сюжете на вратах суздальского Рождественского собора Даниил изображен в тунике¹⁰. Можно думать, что резчики Георгиевского собора исходили из образа типа Хлудовской псалтири, а через нее — из восточнохристианской традиции. Последняя представлена прекрасной миниатюрой «Даниил во рву львином» в ватиканском списке «Христианской Топографии» Козьмы Индикоплова, относящемся к IX веку, но восходящем в свою очередь к старому александрийскому оригиналу¹¹. VII веком датируется очень интересное изображение Даниила на одном рельефе музея Стамбула (стр. 165)¹². Подобные изображения известны в каппадокийских росписях¹³.

«Семь спящих отроков эфесских». На фасаде Георгиевского собора эта композиция имела вид круга¹⁴, совпадая с композицией одноименного сюжета на известном суздальском змеевике XII—XIII веков¹⁵. Наиболее ранней из известных композиций подобного рода является миниатюра все той же Хлудовской псалтири. В дальнейшем круговая композиция вытесняется более естественным расположением спящих отроков в виде группы фигур, лежащих головами в одну или разные стороны¹⁶, а также сидящих по два или по три с присоединением к одной из групп четной фигуры. Но на востоке христианского мира и даже в мусульманском искусстве предпочиталась круговая композиция. Очевидно и композиция Хлудовской псалтири восходила к более древним восточнохристианским (эфесским?) образцам.

«Благовещение». Среди рельефов Георгиевского собора сохранилось изображение ангела, обращенного влево и устремленного вперед¹⁷. На ангеле вестническая одежда, в руке у него жезл, другая поднята в благовествующем жесте. В такой одежде и в такой позе ангел мог быть изображен и в композиции «Поклонение» кресту или Спасу, но тогда руки у ангела должны быть прикрыты паллиумом¹⁸. Правдоподоб-

⁸ Воспроизведение см. в кн. Г. Г о я н. Театр средневековой Армении, т. 2. М., 1952, рис. 36.

⁹ Г. К. В а г н е р. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, рис. 35.

¹⁰ Там же, рис. 34.

¹¹ В. Н. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 79.

¹² A. G r a b a r. Op. cit., pl. XVII.

¹³ G. J e r p h a n i o n. Les églises rupestres de Cappadoce. Plance, premier album. Paris, 1925, pl. 39 (4).

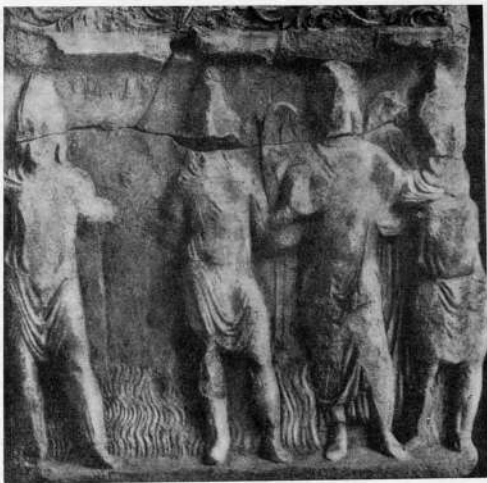
¹⁴ Г. К. В а г н е р. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, рис. 30.

¹⁵ Там же, рис. 29. Реконструкция нашей композиции в виде арки или подковы невозможна, так как это противоречит позе отроков, обусловленные именно круговым расположением фигур.

¹⁶ См. подробно: Г. К. В а г н е р. О первоначальной форме композиции «Семь спящих отроков» на фасаде Георгиевского собора г. Юрьева-Польского. — СА, 1962, № 2, стр. 264 и сл.; его же. Легенда о Семи спящих эфесских отроках и ее отражение во Владимиро-суздальском искусстве. — «Византийский вестник», т. XXIII. М., 1963, стр. 85 и сл.

¹⁷ Г. К. В а г н е р. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, табл. XXVII, а.

¹⁸ Ср. В. Н. Л а з а р е в. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, табл. 23 и 30 об.



Три отрока в печи огненной. Рельеф в музее Стамбула.

нее поэтому считать, что рельеф ангела относится к не дошедшей до нас целиком композиции «Благовещение»¹⁹ и именно в древнем восточнохристианском ее изводе, в котором ангел изображался не в левой, а в правой части композиции²⁰. Так изображено «Благовещение» и в Хлудовской псалтири (стр. 166)²¹.

Как известно, позднее в византийском искусстве этот извод не был распространен. В связи с этим следует отметить нарушение византийской традиции. Согласно последней, «Благовещение» располагалось на алтарных столбах. В каппадокийских же росписях этот сюжет включался в общий богородичный цикл и не занимал строго определенного места. В скульптуре Георгиевского собора композиция «Благовещение», по-видимому, тоже входила в группу сюжетов, в которых важное место зани-

¹⁹ Так считает и М. В. Алпатов (M. Alpatov — N. Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, 1932, стр. 269).

²⁰ М. Алпатов и Н. Брунов. Краткий отчет о поездке на Восток. — «Византийский временник», т. XXIV (1923—1926 гг.). Л., 1926, стр. 129. См. подобные композиции на равенском саркофаге (Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. I. СПб., 1914, рис. 6), на колонне кивория Сан Марко в Венеции (там же, рис. 42), на эфмнадзинском диптихе (там же, рис. 113), на шелковой ткани из Латеранского сокровища в Ватиканском музее (там же, рис. 137), на фрагменте из константинопольской церкви св. Николая в Фанаре (В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 53—54, т. II, табл. 9) и др. Все перечисленные памятники датируются VI—VII веками. Подробно о композиции «Благовещение» см. Ф. И. Шмит. «Благовещение», — «Известия Русского археологического института в Константинополе», т. XV. София, 1911, стр. 31—72.

²¹ См. также грузинские рельефы из Джонсубани (IX век) и Самцедриси (X век). Р. О. Шмидт. Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тбилиси, 1962, стр. 80, рис. 4 и стр. 108.



Даниил во рву львином. Рельеф в музее Стамбула.

мала богоматерь («Вознесение» и др.). Эти сюжеты группировались на южном фасаде здания ²².

«Вознесение Христа». Эта композиция отличается большим своеобразием. Прежде всего фигура Богоматери изображена не в виде Оранты, как это было типично для зрелого византийского искусства, а в деисусном типе, что дало некоторым исследователям основание видеть в данном изображении фрагмент композиции «Покров Богоматери» ²³. Но именно так изображена Богоматерь в соответственной миниатюре Хлудовской псалтири ²⁴.

Наиболее же поразительной чертой нашей композиции является изображение в виде Оранта фигуры возносящегося в глории Христа ²⁵, обычно сидящего на радуге и благословляющего одной рукой. Здесь даже Хлудовская псалтирь не является образцом, который, однако, находим в более древних памятниках восточнохристианского искусства, например, в известном Евангелии Рабулы (VI век) (стр. 167). В связи с этим очень показательно, что довольно многочисленные примеры аналогичной композиции дает французская романская скульптура ²⁶, связанная, как извест-

²² Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 102. Любопытно, что на южном фасаде находится и отмеченный выше рельеф с композицией «Благовещение» церкви св. Георгия в с. Дионисубани (Р. О. Шмерлинг. Указ. соч., стр. 80).

²³ К. К. Романов. Георгиевский собор в г. Юрьеве-Польском. — «Известия археологической комиссии», вып. 36. СПб., 1910, стр. 83—84; А. А. Бобринский. Резной камень в России, вып. 1. М., 1916, стр. 22.

²⁴ См. В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, табл. VII, а.

²⁵ Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, рис. 27, табл. XXIV, б.

²⁶ R. Coles. Le style Roman en France. Paris, 1927, pl. 11, 12, 15.



«Благовещение». Миниатюра Хлудовской греческой псалтири (прорись).

но, более с восточнохристианской, а не с константинопольской традицией. В восточнохристианской иконографии фигура Христа Оранта имела, по-видимому, особое значение. Мы видим ее в каппадокийских росписях, причем в таких ответственных композициях, как «Деисус» (стр. 168). Как увидим ниже, такого же типа «Деисус» имеется и в скульптуре Георгиевского собора. «Вознесение» с фигурой Христа Оранта является, пожалуй, одним из важнейших показателей не византийского, точнее — не константинопольского происхождения скульптуры Георгиевского собора.

О происхождении подобной композиции позволяет судить мозаика 1112 года кафедрального собора в Равенне, изображающая «Вознесение». Здесь Христос изображен собственно не возносящимся, а *восходящим* на небо (стр. 169), подобно тому как он изображался в раннехристианских композициях «Воскресения». Таким образом, здесь произошло слияние композиционных особенностей сюжетов «Вознесения» и «Воскресения»²⁷, что будет иметь очень существенное значение для объяснения дальнейших восточнохристианских черт скульптуры Георгиевского собора.

²⁷ Ф. Шмитт. Равеннские мозаики 1112 года. — «Светильник», М., 1914, № 7, стр. 13 и след.

²⁸ См. подробно Ф. Шмитт. Указ. соч. Здесь же отметим, что слияние в одной композиции двух догматических начал характерно для восточнохристианского искусства раннего периода. Например, на одной из ампул Моисея «Вознесение» Христа соединено с «Сочетанием св. духа» (Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. I, СПб., 1914, стр. 206, рис. 131). В X—XI веках подобные явления встречаются в грузинской пластике (см. ниже).



«Вознесение». Миниатюра Евангелия Рабулы (прорись).

Мы специально не останавливаемся на других, более частных восточнохристианских или вообще раннехристианских особенностях владимиро-суздальской скульптуры начала XIII века. Отметим только, что, например, нимб на двух рельефах, изображающих Спаса Нерукотворного (по сторонам северного портала), не имеет перекрестия, что встречается в ряде римских памятников примерно до VII века²⁹. Крест в композиции «Распятие» лишен подножия под фигурой Христа, что необычно для византийских и древнерусских памятников и, наоборот, очень часто встречается в памятниках романских³⁰, восходя к восточнохристианской традиции. Такой «палестинский крест» воспроизведен на выходной миниатюре Ватиканского списка «Христианской Топографии» Козьмы Индикоплова³¹. Еще ранее мы видим его в миниатюрах Евангелия Рабулы³². Встречается он и в кападокийских росписях. Как уже отмечалось, к кападокийским росписям восходит и фигура Христа Оранта в одном из «Деисусов» Георгиевского собора.

²⁹ См. Н. П. Кондаков. Лицевой иконописный подлинник, т. I. СПб., 1905, рис. 15, 20, 24—26, 28, 33.

³⁰ J. B a u m. Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien. Wildpark — Potsdam, 1930, Taf. VIII, Abb. 122, 124, 131, 140, 157, 282, 292, 309, 315, 369.

³¹ Е. К. Р е д и н. Христианская Топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. М., 1916, стр. 3 и сл.

³² Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. — Труды VIII археологического съезда, т. I. СПб., 1892, рис. 163.



«Денсу». Стенная роспись. Каппадокия (прорись).

С сирийско-палестинской иконографической традицией связана еще одна композиция в скульптуре Георгиевского собора, правда, до сих пор еще в точности не определенная. Речь, по-видимому, должна идти о сюжете «Отослание учеников на проповедь»³³. От всей композиции сохранился только один камень с изображением восьми фигур святых, идущих вправо. Судя по одежам, — это апостолы. Очевидно, композиция строилась не симметрично, а цепочкой, т. е. все апостолы подходили к Христу с одной стороны. Так этот сюжет изображен на миниатюре Парижской псалтири последней трети XI века³⁴, что позднее возрождено в некоторых болгарских иллюстрированных рукописях, находящихся под восточнохристианским влиянием³⁵.

Накопец, к восточнохристианской же традиции, по-видимому, следует отнести очень интересные рельефы предстоящих пред Орантой святых воинов, сзади которых изображено их вооружение — стоящее копьё и прислоненный к нему щит. Единственная известная аналогия относится к области грузинской чеканки рубежа X и XI веков, причем св. воин (Георгий) обращен не к Богородице, а к Спасу³⁶. В таких же позах, но без оружия, изображены св. Георгий и Дмитрий на парных афонских иконах XII века³⁷. Н. П. Кондаков выводил их тип с христианского Востока, к сожалению, без достаточной аргументации. Однако это мнение представляется все же более

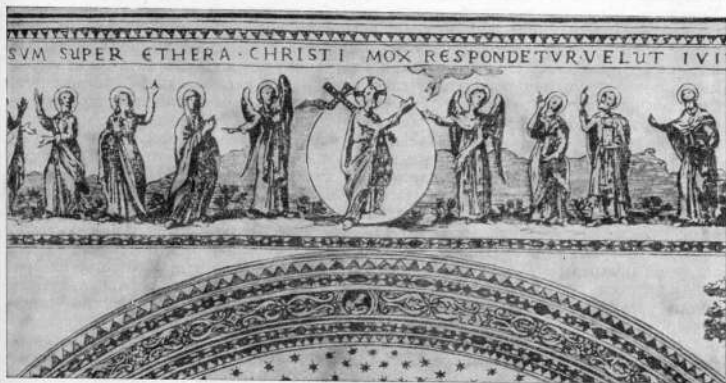
³³ Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 80. Нет оснований считать этот фрагмент частью композиции «Страшный суд» (ср. С. Г. Щербов. Белокаменные рельефы Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. Канд. дисс., ГБЛ, 1953, стр. 59).

³⁴ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, табл. 126, а.

³⁵ В. Н. Лазарев. Указ. соч., т. I, стр. 242.

³⁶ Г. Н. Чубинашвили. Грузинское чеканное искусство. Иллюстрации. Тбилиси, 1959, слбб. 162—166.

³⁷ Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, стр. 117—119, рис. 51.



«Вознесение». Мозаика кафедрального собора в Равенне (прорись).

основательным, нежели возведение интересующих нас изводов к грузинскому оригиналу X века³⁸. Этот интересный вопрос нуждается в специальном изучении.

Теперь мы можем перейти к такой части скульптуры Георгиевского собора, которая сразу покажет, что все перечисленные восточнохристианские ее черты были не случайным набором, а известной системой. Я имею в виду алтарную преграду собора.

В изначальном существовании у Георгиевского собора алтарной преграды не приходится сомневаться. Но какова она была: в форме ли традиционного византийского темпона, т. е. в виде сквозной аркатуры с парапетом и архитравом³⁹, или в каком-либо ином виде? Среди рельефов, не вошедших в реконструкцию фасадной скульптуры, выделяются прежде всего четыре больших фигуры святителей Василия Великого, Иоанна Златоуста, Григория Богослова и Николая Мирликийского⁴⁰. В храмовых росписях изображения святителей как «отцов церкви» размещались обычно в нижних ярусах⁴¹. Конечно, такое же место они должны были занимать и в скульптурной системе Георгиевского собора. Но весь нижний ярус фасадной скульптуры здания занят растительным орнаментом, далее кверху шел аркатурный фриз с деисусным чином, выше которого для святителей нет места. Совершенно исключается происхождение этих рельефов из какого-либо другого древнего здания

³⁸ Г. Н. Чубинашвили. Указ. соч., текст, стр. 435. Наличие сходных изображений в миниатюрах Джручской псалтири XV века (Л. А. Шервашидзе. О грузинской светской миниатюре. Тбилиси, 1964, табл. XXXVII—XXXVIII) тоже не говорит в пользу этого мнения, так как святые воины изображены здесь с оружием, положенным перед Христом, а не находящимися сзади воинов. Это существенно меняет смысл сюжета.

³⁹ О византийском темпоне см.: В. Н. Лазарев. Два новых памятника станковой живописи XII—XIII веков. — КСИИМК, вып. XIII, 1943, стр. 67 и сл.

⁴⁰ Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 46 и сл., табл. 11.

⁴¹ Д. В. Айналов и Е. К. Редни. Киево-Софийский собор. СПб., 1889, стр. 67.

г. Юрева-Польского. Следовательно, мы должны отнести их к убранству интерьера. Украшать, наподобие росписей, апсиду рельефы святителей не могли, иначе блоки камней, на которых они высечены, должны были иметь в разрезе трапециевидную форму, между тем блоки в разрезе строго прямоугольны. Вряд ли рельефы находились на подкупольных столбах, так как в таком случае они оказались бы независимыми, в то время как позы святителей явно предполагают единую композицию. Остается допустить, что рельефы святителей входили в оформление алтарной преграды, размещаясь попарно по сторонам царских врат. Если это так, то алтарная преграда должна была быть не сквозной, а глухой, в виде стенки.

Наиболее ранние из сохранившихся в древнерусском зодчестве алтарных стенок описываемого типа относятся только к началу XV века⁴². Правда, в сербской архитектуре они примерно на столетие старше⁴³. Но в Каппадокии и Апулии они известны еще раньше, уже в XII веке⁴⁴. Однако нам неизвестно время появления подобных стенок в восточноевропейской архитектуре. Но из этого, как нам думается, было бы совершенно неправильно делать вывод о невозможности появления глухой алтарной преграды в Георгиевском соборе. Подобного рода преграды вовсе не приходят на смену темплонам византийского типа, а представляют параллельную им линию развития, характерную для восточнохристианской монастырской архитектуры⁴⁵.

В. Н. Лазарев считает, что происхождение алтарных преград раннемосковского типа, т. е. в виде стенки, возможно, восходит к Рязани, где могло, в свою очередь, сказаться влияние Востока⁴⁶. В связи с этим показательны грузинские алтарные преграды в виде невысокого (по локоть) парапета⁴⁷. Конечно, и на Руси они имелись в XII—XIII веках, и неизвестны нам лишь по причине разрушения. При этом преграда в виде полукотлого парапета постепенно превратилась в невысокую стенку с проходом в алтарь. Алтарная преграда Георгиевского собора, таким образом, должна представляться нам в виде раннего звена между преградами-парапетами и преградами-стенками раннемосковского типа⁴⁸.

Так или иначе, но существование в Георгиевском соборе глухой алтарной стенки подтверждается и другими рельефами, тоже не входящими в фасадную скульптуру. Таков, например, пятифигурный поясной «Деисус», находящийся сейчас внутри собора. Его общая протяженность равна 1,77 м, т. е. перекрывает проем царских врат. «Деисус» мог расширяться вправо и влево рельефами Борisa и Глеба, а также рельефами мучеников. Кроме того, сохранился второй пророческий цикл,

⁴² Собор Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде.

⁴³ Н. О к у н е в. Алтарная преграда XII века в Нерезе.— «Seminarium Kondakovianum», v. 3. Prague, 1929, p. 7; A. G u a r. Deux notes sur l'histoire de l'icônostase d'après des monuments de Yougoslavie.— «Revue de travaux de l'Institut d'Études Byzantines», Belgrade, 1961, № 7, p. 17.

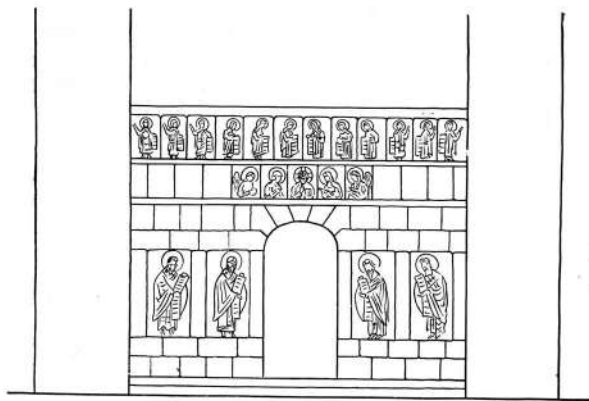
⁴⁴ Н. Д. П р о т а с о в. Алтарные преграды в пещерных храмах Апулии.— «Светильник». М., 1915, № 2—9, стр. 51. Изображения каппадокийских алтарных преград см. G. J e r r a r d. Op. cit. Planche, premier album, pl. 36 (1); deuxième album, pl. 97 (2), 143 (3).

⁴⁵ Доклад В. Н. Лазарева о византийском темплоне на кафедре истории искусств МГУ в 1968 году.

⁴⁶ В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура великокиязежской Москвы.— «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 120—122.

⁴⁷ Р. О. Ш м е р л и н г. Малые формы архитектуры средневековой Грузии. Тбилиси, 1962, стр. 56.

⁴⁸ Еще одним звеном является алтарная преграда в соборе архангела Михаила в Старце (1396—1398 годы), тоже до нас не дошедшая и известная лишь по археологическим данным. Исследовавший ее Н. Н. Воронин считает, что преграда была «невысокой» и не изолировала пространства алтаря (Н. Н. В о р о н и н. Зодчество Северо-Восточной Руси, т. II. М., 1962, стр. 386). Возможно, что такая же преграда была в соборе архангела Михаила в Нижнем Новгороде (1359 год). Таким образом, постепенно образуется целый ряд каменных алтарных преград от XIII века до XV века, и нет никакой нужды предполагать, что преграды-стенки XV века развились под влиянием деревянных иконостасов.



Алтарная стенка Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. Реконструкция.

дублирующий фасадный. Конечно, на фасадах не могло быть двух пророческих циклов. Следует учесть также, что фасадный пророческий чин состоял примерно из 26 фигур, среди которых, вероятно, имелись изображения ветхозаветных царей, первосвященников и т. п., что, кстати сказать, тоже является восточнохристианской чертой, отразившейся уже в Евангелии Рабулы ⁴⁹. Второй, пророческий, цикл, надо полагать, венчал алтарную стенку ⁵⁰, предвосхищая пророческие чины московских иконостасов начала XV века. Пророческий чин в алтарной стенке Георгиевского собора мог появиться и в начале XIII века, так как пророки входили в композицию византийских темплов намного раньше. Таким образом, алтарная стенка Георгиевского собора могла достигать в высоту до 2,5—3 м, что соответствует размерам византийских темплов (*стр. 171*). Неисключено, что подобные алтарные стенки были уже у первого Успенского собора Московского Кремля (1326 год) и других храмов этого времени, откуда перешли и в постройки начала XV века, а также в Успенский собор Аристотеля Фиоравенти. Как известно, эти стенки расписаны изображениями преподобных ⁵¹, что указывает на Восток ⁵².

Особенностью алтарной стенки Георгиевского собора остается наличие в ее изобразительной системе рельефов святителей. На первый взгляд, это противоречит всем известным иконографическим системам, но если обратиться снова к каппадокийским росписям, то мы увидим, что на алтарных стенках некоторых храмов, кроме преподобных, различны и изображения святителей (*стр. 172*) ⁵³. Если отвергнуть

⁴⁹ Е. К. Редьн. Мозаики равнинских церквей.— ЗРАО, т. IX (новая серия), вып. 3—4. СПб., 1897, стр. 84.

⁵⁰ Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 93.

⁵¹ Г. И. Вздоров. Фресковая роспись алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде.— Сб. «Древнерусское искусство XV — начала XVI веков». М., 1963, стр. 75.

⁵² Н. Д. Протасов. Фрески на алтарных столпах Успенского собора в Звенигороде.— «Светильник». М., 1915. № 9—12, стр. 45.

⁵³ G. J e r p h a n i o n. Op. cit. Planche, troisième album, pl. 184 (4).



Алтарная стенка. Каппадокия.

возможность использования в алтарной стенке Георгиевского собора изображений святителей, то тогда трудно объяснить, каким образом их изображения уже в XIII веке появились на столбиках царских врат, а также на самих вратах⁵⁴. Изображения святителей на алтарной стенке становятся понятными и в иной связи. М. В. Алпатов уже давно обратил внимание на то, что рассматриваемые фигуры святителей существенно отличаются от традиционных⁵⁵. Святители стоят не в фас, а в повороте к центру (к царским вратам) и склонившимися в молении. В руках у них большие развернутые свитки. Здесь, следовательно, представлен некий литургический момент, который естественнее всего связать с появившейся в росписях XII—XIII веков новой темой, известной позднее под названием «Божественная литургия»⁵⁶. Она сложилась не сразу и в рассматриваемое время имела некоторые разновидности, но ее обязательными частями были фигуры главных творцов литургии — Василия Великого, Иоанна Златоуста и Григория Богослова, а на Руси к ним был присоединен и Николай Мирликийский⁵⁷. Хотя на алтарной стенке Георгиевского собора не было изображения жертвенного агнца (возможно, впрочем, что оно не сохранилось), но описываемые рельефы можно понять как один из ранних вариантов или, вернее, подготовительных этапов композиции «Служба святых отец», входящей в круг сюжетов, подготавливающих более развернутую композицию «Божественная литургия»⁵⁸. Все эти сюжеты обычно размещались в апсиде. Но в Георгиевском соборе не было росписи, поэтому вполне естественно, что рельефы святителей были вынесены на алтар-

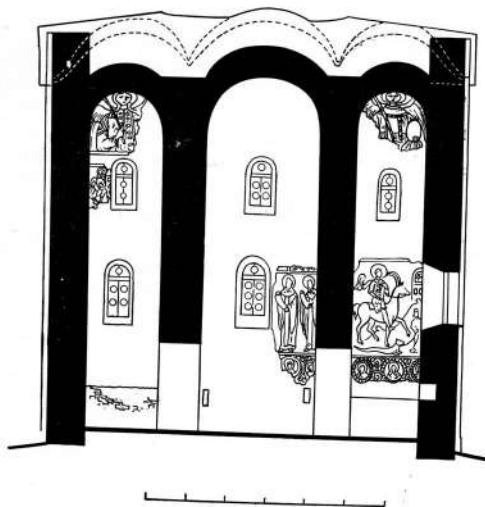
⁵⁴ См. «История русского искусства», под ред. Игоря Грабаря, т. VI, изд. Кнебель (без года), стр. 115.

⁵⁵ М. Алпатов, N. Brunov. *Geschichte der altrussischen Kunst*. Augsburg, 1932, S. 290.

⁵⁶ В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладogi, М., 1960, стр. 22—26.

⁵⁷ Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. — «Труды VII археологического съезда», т. I. СПб., 1892, стр. 287.

⁵⁸ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 176; его же. Фрески 172 Старой Ладogi, стр. 23—25.



Фрагменты алтарной росписи из церкви св. Георгия в Старой Ладоге (схема)

ную стенку, которая уже заранее предполагалась не сквозной, а глухой. Важно подчеркнуть, что перечисленные здесь новые сюжеты составляют особенность не византийского, а сербского и болгарского искусства⁵⁹. Встречаются они и в Грузии. В русской живописи самым ранним памятником является роспись церкви св. Георгия в Старой Ладоге (ср. 173)⁶⁰.

Все сказанное позволяет утверждать:

1) появление в Георгиевском соборе глухой алтарной стенки было связано с определенным идейным замыслом;

2) идейным источником при этом было явно не константинопольское искусство.

Вопрос о внешнем виде алтарной стенки Георгиевского собора требует специального археологического исследования⁶¹.

Отмеченные нами особенности владими́ро-суздальской скульптуры начала XIII века нуждаются в объяснении.

Хорошо известно, что даже столичное византийское искусство, оплодотворявшее собою многие провинциальные школы, само было немало обязано восточнорри-

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Там же, стр. 22.

⁶¹ Необходимо прежде всего раскопки под современным чугунным полом.

стианским художественным импульсом. Это относится не только к раннему времени, но и к послееконоборческой эпохе и даже к XII веку⁶², причем распространяется не только на иконографию, но и на стиль. Что касается искусства Западной Европы, то оно вообще до XI века не было подготовлено к восприятию развитых форм константинопольского искусства и в области христианской иконографии питалось тем же Востоком. Этот ранний период связей европейского искусства с восточнохристианским мы здесь не рассматриваем, но его все время надо иметь в виду.

Падение Константинополя в 1204 году отразилось самым различным образом на судьбах искусства средневековой Европы. Приток в Западную Европу награбленных в Константинополе произведений искусства, а также эмиграция константинопольских мастеров привели к усилению византийского влияния в искусстве, особенно в Италии и Германии. Несколько иначе развивалось искусство в странах Центральной и Восточной Европы. Ослабление и прекращение художественных связей с византийской столицей способствовало более свободному развитию национальных художественных школ. Яркая картина развития национального направления наблюдается в искусстве Сербии, Болгарии⁶³ и в Грузии, где этот процесс начался еще в XII веке⁶⁴. То же самое было и на Руси, связи которой с Константинополем в XIII веке почти исчезли⁶⁵. При этом в искусстве «византийской периферии» действительно наблюдается некоторое усиление восточнохристианских черт.

Сказанное отнюдь не означает, что эта особенность имела значение прогрессивного фактора, способствовавшего становлению национальных стилей. Дело в том, что ослабление или прекращение константинопольских художественных влияний заставило мастеров местных школ шире обращаться к собственному художественному наследию, в котором наряду с византизирующим («столично-византийским») направлением было сильно развито и более «провинциальное» направление, впитавшее влияния восточнохристианского искусства. Причем, могло быть и так, что «столичное» направление, обладавшее более развитым формальным аппаратом, не давало творчеству молодых национальных школ необходимых идейных импульсов. Наоборот «провинциальное» направление, поскольку оно было менее зависимым от застывших схем компиновского «академизма», оказывалось более стимулирующим. При этом находим и чисто механическое подражание и творческую разработку новых художественных идей. Примером механического усвоения в условиях XIII века старого искусства являются миниатюры ряда сербских и болгарских псалтирей, исследованных А. Грабаром⁶⁶. Иное значение в творческом развитии художественного наследия XII века имеет широко известная роспись Боянской церкви (1259 год) в Болгарии, с ее изумительными ктиторскими портретами⁶⁷.

Таким образом, возвращаясь к владимиро-суздальской скульптуре начала XIII века, мы должны учитывать, на службу каким историческим художественным идеям ставилась в ряде сюжетов старая восточнохристианская иконография, с каки-

⁶² В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 102 и сл. См. также В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 34—35.

⁶³ См. М. В. Алпатов. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М.—Л., 1939, стр. 94—96. М. Аврадинов. Старобългарската живопис. София, 1946, стр. 80—81. В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 158, 174—175. И. Акрабова-Жандова. Боянская църква. София, 1960, стр. 45—46. Т. Сяляновска-Новикова. Нови данни на развитието на скулптурата в България през епохата на феодализма (XII—XIV вв.). — «Известия на Института за изобразително изкуство», т. 6, 1963, стр. 67.

⁶⁴ Ш. Я. Амيرانов. История грузинского искусства. М., 1963, стр. 191 и след.

⁶⁵ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 182.

⁶⁶ А. Грабар. Recherches sur les influences orientales dans l'art Balkanique. Paris, 1928, p. 56.

⁶⁷ См. тонкую характеристику боянской росписи в работах: Н. Аврадинов. Старобългарската живопис, стр. 89 и сл., особенно стр. 117—119; К. Крыстев. Болгарский вклад в боянские росписи. — Сб. «Болгарская средневековая культура». София, 1964, стр. 57—69.

ми иконографическими новшествами она выступала рядом, к каким новым качествам стиля она приводила.

В исторической литературе первая половина XIII века после смерти Великого Всеволода (1212 год) чаще всего рассматривается как время дальнейшего дробления и оскудения Руси, в чем нельзя не видеть пережитков теории В. О. Ключевского⁶⁸. Однако еще А. Е. Пресняков отмечал, что владими́ро-суздальские князья вплоть до татаро-монгольского вторжения сумели сохранить единство своей земли⁶⁹. Несмотря на трагедию Липицкой битвы (1216 год), Владимиро-Суздальское княжество крепнет экономически и расширяется⁷⁰. Его князья лелеют мысль о создании великого княжества Владимиро-Суздальского и Великого Новгорода⁷¹. Особенно большую политическую активность проявляет Ярослав Всеволодович переславский, не раз подвигавший свои полки на защиту новгородских рубежей, полагая их рубежами русскими⁷². Для XIII века такой взгляд отличается большой политической зрелостью⁷³. Несомненно, за этим стояла реальная сила.

В 20-х—30-х годах XIII века продолжается интенсивное развитие всех областей владими́ро-суздальской художественной культуры, от белокаменного зодчества до литературы. Сооружаются один за другим сложные соборы с тремя притворами в Суздале, Нижнем Новгороде, Юрьеве-Польском⁷⁴. Расписывается суздальский собор и создаются его знаменитые, покрытые огнем золочением медные врата⁷⁵. Появляется вторая редакция «Слова Даниила Заточника», известная под названием «Моления»⁷⁶, в котором идеи нового времени нашли исключительно яркое выражение. Кто бы ни был автор этого «Моления» — дворянин, холоп или скomorox, — он чрезвычайно оригинально для своего времени выдвинул на первый план духовную, интеллектуальную сущность человеческой личности, в чем нельзя не усмотреть тенденции предвозрожденческой культуры. Автор «Моления» в таких красках описал свое представление об идеальном княжеском дворе, что невольно вспоминается Западная Европа, Италия, Флоренция. По сравнению с Италией Владимиро-Суздальское княжество было своего рода «медвежьим углом», но и здесь история переходила в новую фазу. Не случайно несколько позднее именно здесь будет создано знаменитое «Слово о погибели Русской земли», которое исследователи считают возможным сравнивать с произведением Петрарки «Моя Италия»⁷⁷. Правда, и «Моление Даниила Заточника» и «Слово о погибели Русской земли» связываются с придворной культурой Переславля-Залесского⁷⁸, в котором княжил старший брат Святослава Ярослав Всеволодо-

⁶⁸ В. О. Ключевский. Курс русской истории, ч. I. М., 1937, стр. 368 и след.

⁶⁹ А. Е. Пресняков. Образование великорусского государства. Пг., 1918, стр. 47.

⁷⁰ В. Т. Пашуто. Очерки истории СССР XII—XIII вв. М., 1960, стр. 45—46.

⁷¹ А. Е. Пресняков. Указ. соч., стр. 37.

⁷² Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси, т. II. М., 1962, стр. 8—11.

⁷³ Надо вообще заметить, что личность Ярослава Всеволодовича до сих пор не получила всестороннего освещения. Например, В. Л. Комарович считал, что Александр Невский в своем «попаче» о всей Русской земле наследовал больше деду, а не отцу (В. Л. Комарович. Повесть 56—57). Гораздо правильнее Ярослава Всеволодовича обрисован в интересной работе: А. В. Соловьев. Заметки к «Слову о погибели Русской земли». ТОДРЛ, т. XV. М.—Л., 1958, стр. 94—102, а также см.: Н. Н. Воронин. Указ. соч., т. II, стр. 8—13.

⁷⁴ Н. Н. Воронин. Указ. соч., т. II, стр. 15 и сл.

⁷⁵ А. Д. Варганов. Фрески XI—XIII вв. в Суздальском соборе.— КСИИМК, вып. V, 1940; Е. С. Медведев. О датировке врат Суздальского собора.— КСИИМК, вып. XI, 1945.

⁷⁶ Н. Н. Воронин. О датировке врат Суздальского собора.— СА, 1959, № 3.

⁷⁷ Н. Н. Зарубин. Слово Даниила Заточника по редакциям XII и XIII вв. и их пределькам. Л., 1932.

⁷⁸ А. В. Соловьев. Заметки к «Слову о погибели Русской земли».—ТОДРЛ, т. XV. М.—Л., 1958, стр. 86.

⁷⁹ Относительно «Моления» это признано почти всеми исследователями. А. В. Соловьев считает, что автором «Слова о погибели» был дружинный певец князя Ярослава Всеволодовича (А. В. Соловьев. Заметки к «Слову...», стр. 102).

вич, но, учитывая сказанное выше о единстве Владимиро-Суздальской земли, мы вправе ожидать и при дворе Святослава такого же подъема культурной жизни.

Князь Святослав Всеволодович до последнего времени рисовался нам довольно бледной фигурой. Нам известно, что он был довольно удачливым военачальником. Однако углубленное изучение владимиро-суздальского летописания⁷⁹ позволило шире взглянуть на его деятельность. И Святославу были не чужды претензии на ту роль, которую играл на Северо-Востоке Ярослав Всеволодович. Есть основания предполагать, что, сохраняя, по-видимому, внешнее единомыслие с братьями, Святослав соперничал с Ярославом, о чем можно судить по довольно отрицательной характеристике Ярослава в Суздальской летописи, относящейся как раз к 20-м—30-м годам XIII века⁸⁰. Да и само сооружение в резиденции Святослава невиданного по скульптурному убору Георгиевского собора через пять лет после того, как Юрий Всеволодович построил большой собор в Суздале, говорит о многом. Напомню, что ктиторский рельефный портрет князя Святослава расположен на северном фасаде Георгиевского собора над рельефом св. Георгия, патрона князя Юрия⁸¹. Если это и не была демонстрация, то во всяком случае говорило о далеко не вассальном положении Святослава по отношению к великому владимирскому князю. По-видимому, политическое единство Всеволодовичей, о котором говорил А. Е. Пресняков, отнюдь не умаляет политической самостоятельности каждого из братьев. Вместе с тем в этой политической самостоятельности, очевидно, не было губительной нивелирующей центробежной силы. Идея создания «великого княжения Владимирского и Великого Новгородского» могла интересовать каждого из братьев. А это должно было снова ставить перед Всеволодовичами вопрос о повышении церковного авторитета их земли — особенно после падения Константинополя в 1204 году. Если их отец ставил епископов в свои города без санкции киевского митрополита⁸², то сыновья, смотревшие на Южную Русь, как на свою землю и даже заочно распредавшие ее⁸³, могли мечтать о большем. К сожалению, об этом у нас нет никаких данных, кроме намека на подобные идеи в самой скульптуре Георгиевского собора, которую нужно еще раз рассмотреть с этой точки зрения.

Программа скульптуры Георгиевского собора, как теперь стало известно, была продиктована намерениями прославления Владимиро-Суздальской земли⁸⁴. Но в условиях средневековья всякая иконографическая программа должна была получить теоретическое, богословско-догматическое обоснование. Сложившаяся в византийском искусстве система росписей храмовых интерьеров, несмотря на свою общую нормативность, допускала некоторую свободу. В. Н. Лазарев правильно отмечает, что особый интерес для историка представляют как раз случаи отклонения от общей схемы, поскольку в этом проявлялся конкретно-исторический замысел⁸⁵. Сказан-

⁷⁹ См. Ю. А. Лимонов. Летописание Владимиро-Суздальской Руси. Автореферат кандидатской диссертации. Л., 1963, стр. 10 и след.

⁸⁰ Там же, стр. 17—18.

⁸¹ Первоначально местоположение рельефа, который я считаю портретом князя Святослава Всеволодовича (см. Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 54—55), установлено архитектором А. В. Столетовым. Рельеф помещался в замке обводной тяги северного притвора, ниже чего сохранился на первоначальном месте рельеф св. Георгия. В средние века «табеля о рангах» соблюдались довольно строго и отклонения от нее всегда содержали определенный смысл. Между прочим, эта «табеля о рангах» совершенно не допускает предположения, что на указанном рельефе будто бы изображен главный мастер Георгиевского собора. Святослав мог приказывать поместить свое изображение выше патрона своего брата, но изображение мастера не могло быть помещено выше княжеского.

⁸² См. Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси, т. I. М., 1961, стр. 348.

⁸³ Ср., например, описание дедака Всеволодовичами Русской земли накануне злополучной Липицкой битвы 1216 года (ПСРЛ, т. IV. Пг., 1915, стр. 189—190).

⁸⁴ Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 143 и сл.

⁸⁵ В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, стр. 24.

ное еще более относится к скульптурным системам, менее регламентированным Византией.

Но как бы ни было самостоятельно творчество авторов скульптуры Георгиевского собора, оно определяется известной богословско-догматической идеей. Вне нее даже самая «точная» архитектурная реконструкция Георгиевского собора не будет иметь исторического смысла⁸⁶. Еще важнее это для понимания смысла самой скульптуры, так как именно здесь лежит ответ на вопросы, которые выставлены в начале настоящей статьи.

Важной особенностью скульптурной системы Георгиевского собора является увенчание ее изображениями Спаса Эммануила, а также выделение на главных и тоже венчающих частях (в центральных закомарах) композиций «Преображение», «Распятие» и «Вознесение Христа». На первый взгляд, выбор перечисленных евангельских сюжетов был обусловлен их триумфальным характером, содержащимися в них идеями силы и могущества, что, конечно, должно было импонировать заказчикам. Однако такое объяснение хотя и содержит зерно истины, но совершенно недостаточно. Во-первых, нельзя пройти мимо особого значения изображений Спаса Эммануила. Если даже допустить, что рельефы Спаса Эммануила находились не на постаменте барабана главы собора, а над некоторыми из сюжетных композиций⁸⁷, то и тогда они останутся на венчающих частях. Такое выделение образа Спаса Эммануила, а не Пантократора характерно для иконографических программ VI—XII веков, более зависимых от восточнохристианской традиции⁸⁸.

Система фасадной скульптуры Георгиевского собора, если на нее смотреть с центральной западной стороны (ср. 178), очень близка к системе мозаичной росписи восточной части венецианского Сан Марко, выполненной на рубеже XII и XIII веков не без следов восточнохристианских влияний⁸⁹. Восточный купол Сан Марко занят изображением Спаса Эммануила, ниже расположена Богоматерь Оранта с пророками, среди которых выделены Давид и Соломон; еще ниже идут изображения апостолов, мучеников и т. д. (ср. 179)⁹⁰.

Н. В. Покровский считал, что в указанной системе росписи Сан Марко выражалась идея «устранения ветхого закона и установления нового»⁹¹. Большая преобразовательная сила подобной идеи, несомненно, обеспечивала ей популярность в известные поворотные периоды. Она была, например, очень последовательно применена на практике киевским митрополитом Иларионом и отразилась в системе росписи Киевской Софии⁹². При этом, как давно уже установлено, Иларион исходил из чрезвычайно тонкого истолкования «Слова на Преображение» Ефрема Сирина⁹³.

⁸⁶ Наоборот, теоретическое осмысление системы скульптуры, даже при некоторых неточностях архитектурной реконструкции здания, уже делает памятник полноценным историческим источником, а именно в этом и должна заключаться задача исследователя. При этом для уточнений архитектурной реконструкции даются определенные параметры, с которыми нельзя не считаться.

⁸⁷ Архитектор А. В. Столетов доказал, что один из рельефов Эммануила находился над композицией Оранты с предстоящими воинами.
⁸⁸ Н. П. Кондаков. Лицевой иконописный подлинник, т. I. СПб., 1905, стр. 43. Для восточнохристианской традиции характерно также выделение на главных местах (в куполе, на триумфальной арке или в апсиде) композиций «Вознесение» и «Преображение». О «Вознесении» см. В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 72, 77, 90, 135, 153, 174, 186. О «Преображении» — Н. П. Кондаков. Путешествие на Синай. Одесса, 1882, стр. 75. Е. К. Редин. Мозаики равнинских церквей, стр. 227. Д. В. Айналов. Эллинистические основы византийского искусства, стр. 137.

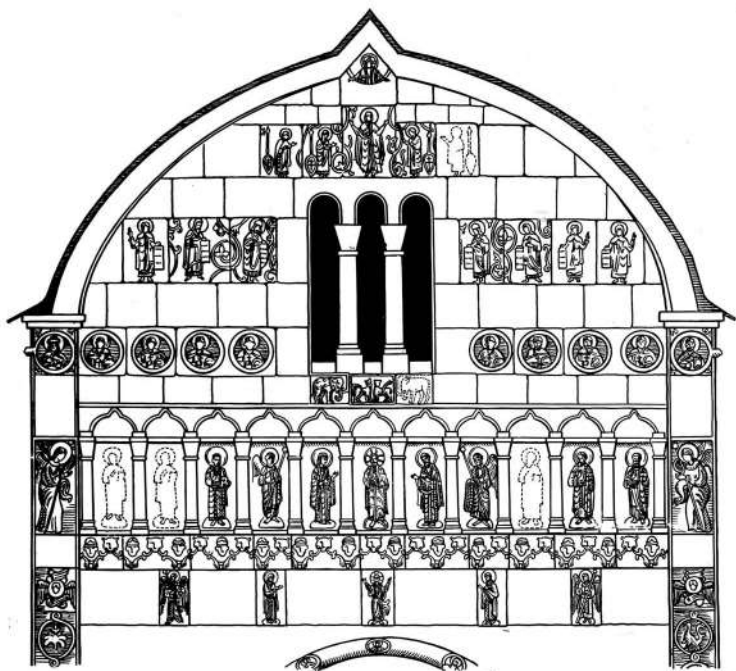
⁸⁹ В. Н. Лазарев. Указ. соч., т. I, стр. 153—155.

⁹⁰ Н. Покровский. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М., 1890, стр. 29; Н. П. Кондаков. Указ. соч., т. I, рис. 66.

⁹¹ Н. Покровский. Указ. соч., стр. 30.

⁹² Д. С. Лихачев. Национальное самосознание древней Руси. М.—Л., 1945, стр. 25—35. В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской, стр. 21—22.

⁹³ С. П. Шевырев. История русской словесности, ч. 2. Изд. 2. М., 1860, стр. 26.



Скульптура западного притвора Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. Реконструкция.

Можно было бы допустить с большой долей вероятности, что в условиях владимиро-суздальской действительности 30-х годов XIII века, когда сыновья Всеволода III прилагали все силы к возвышению Северо-Восточной Руси, эта идея должна была привлечь интерес своей действенной политической силой. Однако Н. В. Покровский интерпретировал идею росписи Сан Марко несколько ограниченно. Судя по тому, что в куполе Сан Марко изображен не Пантократор, а именно Эммануил, речь, по-видимому, должна идти совсем о другой теме — о теме Воскресения и Второго пришествия в славе. Именно такое символическое значение стал приобретать образ Эммануила после того, как он был вытеснен из раннехристианского искусства «историческим» типом Христа⁹⁴. Есть очень много данных в пользу того, что в фасадной



Купольная роспись собора Сан Марко в Венеции.

скульптуре Георгиевского собора стержневой богословской темой, вокруг которой развертывалось все остальное, была та же тема.

Прежде всего все три евангельские композиции — «Преображение», «Распятие» и «Вознесение» — еще в патристической литературе тесно связывались с Воскресением. Ефрем Сирин трактовал Преображение как своего рода «генеральную репетицию» Второго пришествия в славе⁹⁵, причем этот триумфальный аспект события играл в его рассуждениях немалую роль. Для нас важно, что Ефрем Сирин связывал все это с образом Эммануила: «родившийся сын — сие отроча, рожденное нам, столько имеет силы, что всех людей возродит он в воскресение»⁹⁶. «Распятие» вообще понималось как кульминация страстей Христа, возмездием за что и должно быть Второе

⁹⁵ «Творения святых отцов», т. XIII, ч. 2. М., 1849, стр. 148.

⁹⁶ Там же, т. XV, ч. 4. М., 1850, стр. 191.

пришествие и Суд. В первое пришествие Христос «претерпел крест», во второе «приидет в сопровождении воинства ангельского в славе...»⁹⁷. То, что композиция «Распятия» Георгиевского собора действительно увязывалась с идеей Воскресения, доказывается изображением на ее верхнем конце «Уготованного престола» — символом Второго пришествия⁹⁸. Наконец, Вознесение тоже рассматривалось, как ближайший прообраз Воскресения: Христос придет таким же образом, как апостолы видели его восходящим на небо⁹⁹.

Выбору главных сюжетов скульптуры Георгиевского собора нельзя отказать в логической стройности. С наименьшей логикой были выбраны и дополнительные сюжеты. Расположенная слева от «Распятия» композиция «Три отрока в печи огненной» выполнена на сюжет, издавна символизирующий Воскресение¹⁰⁰. По непосредственной связи с этим сюжетом, с Воскресением ассоциировался и сюжет «Даниил во рву львином». Помимо этого Даниил рассматривался как пророк второго пришествия¹⁰¹. Особенно ярко идея Воскресения выражалась в сюжете «Семь спящих эфесских отроков», связываемом также с Преображением¹⁰². Не случайно оба сюжета и расположены рядом на западном фасаде собора. По-видимому, на этом же фасаде ранее находилась не дошедшая до нас композиция «Иона во чреве кита», тоже символизирующая Воскресение¹⁰³. Тема Воскресения — «обновления земли» поддерживалась и другими частями фасадной резьбы Георгиевского собора (растительный орнамент, сирини, грифоны).

Было бы глубоко ошибочным считать, что тема Воскресения интересовала творцов скульптуры Георгиевского собора сама по себе, одной своей богословско-догматической сущностью. Если бы это было так, то трудно объяснить отсутствие в скульптуре таких сюжетов как «Сошествие Христа во ад», «Жены мироносицы у гроба», «Воскрешение Лазаря» и т. п. Конечно, вскрыть в той или иной богословской теме конкретное историческое содержание очень нелегко. При отсутствии письменных свидетельств исследователю ничего не остается, как идти путем приближения к существу вопроса, подчас очень издалека. Применительно к теме Воскресения отметим, что интерес к ней повышался в периоды заметных общественных подъемов, когда тенденции большого исторического значения нужно было подкрепить непререкаемым священным авторитетом. Показательна в этом отношении та же Хлудовская псалтирь, создававшаяся в обстановке едва стихшей ожесточенной борьбы между иконоборцами и иконопочитателями. Почти через все миниатюры псалтири как лейтмотив проходит тема Воскресения¹⁰⁴ и даже на выходной миниатюре псалтири изображен Эммануил. Еще ранее тема Воскресения была разработана в равеннских мозаиках¹⁰⁵, и это тоже совпадало с периодом борьбы Равенны с Римом и Византией

⁹⁷ Сильвестр. Опыт православного догматического богословия, т. V. Киев, 1891, стр. 343.

⁹⁸ Н. П. Кондаков. Указ. соч., т. I, стр. 78.

⁹⁹ «Деяния апостольские», 1—11. В грузинской чеканке XI века есть интереснейшие сюжеты, представляющие соединение «Распятия» и «Вознесения» Христа (см. Г. Н. Чубинашвили. Грузинское чеканное искусство. Иллюстрации, табл. 112 и 113). Централизующей, хотя и не изображенной темой здесь, несомненно, была тема «Воскресения».

¹⁰⁰ Д. В. Айналов и Е. К. Редин. Указ. соч., стр. 96.

¹⁰¹ «Творения святых отцов», т. XIV, ч. 3. М., 1849, стр. 13.

¹⁰² L. M a s s i g n o n. Les sept dormants d'Ephèse (Ahl-al-Kahf) en islam et en chrétienté. — «Revue des études islamiques», Paris, 1955, p. 62; Y. M o u b a r a c. Le culte liturgique et populaire des VII dormants martyrs d'Ephèse (Ahl-al-Kahf), Roma, 1961, p. 5—6.

¹⁰³ Г. К. Вагнер. Легенда о Семнадцати эфесских отроках, стр. 98; Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских, стр. 391.

¹⁰⁴ Н. П. Малицкий обратил внимание на то, что, например, изображение «Гроб господень» в Хлудовской псалтири встречается восемь раз и даже в таких сюжетах, где это не требовалось (Н. М а л и ц к и й. Черты палестинской и восточной иконографии в византийской псалтири с иллюстрациями на полях типа Хлудовской. — «Seminarium Kondakovianum», v. I. Prague, 1927, стр. 52).

¹⁰⁵ Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. I, стр. 177.

за свою церковную самостоятельность¹⁰⁶. По-видимому, и мозаики Сан Марко нельзя понять без учета того, что они создавались во времена торжества Венеции на всем средиземноморском бассейне и Востоке, когда у ее ног лежал сам Константинополь.

Очевидно, независимо от своего апокалиптического и эсхатологического смысла, тема Воскресения не в меньшей, а может быть даже в большей степени, чем Преображение, соответствовала идее государственного и церковного суверенитета или приоритета. В этом смысле приведенная выше интерпретация Н. В. Покровским мозаик Сан Марко была близка к истине. Идея Воскресения могла включать в себя тему смены старого закона новым, благодаря чему ее значение расширилось.

Владими́ро-суздальская скульптура позволяет сделать и более детальные наблюдения, подтверждающие конкретно-историческое понимание ее создателями отвлеченных богословских концепций. Обращает на себя внимание, что тема Воскресения в скульптуре Георгиевского собора трактована не «исторически», а обобщенно-символически, как некий фон или канва, по которым развернуты мотивы, заостряющие внимание на актуальных вопросах владими́ро-суздальской действительности. Например, около Богоматери Оранты изображены святые воины Георгий, Дмитрий, Федор Тирон и Федор Стратилат, выступающие здесь как небесные патроны местных князей¹⁰⁷. К теме Воскресения они не относятся¹⁰⁸, но их изображение рядом с Орантой придает идее предстательства Богоматери за всех людей смысл более конкретный — она выступает заступницей лишь владими́ро-суздальских князей и их земли. С другой стороны, включение в столь возвышенную тему многочисленных изображений простых городских людей — «гридников» князя, а может быть, и мастеров, придает всему замыслу довольно «демократический» характер. Следует принять во внимание, что картина цветущего сада символизировала в древне-русском искусстве не только рай, но и чисто земную радость, благополучие, а также процветание княжеского рода¹⁰⁹ и т. п. Через отвлеченную богословскую тему, по-видимому, выражалась конкретная историческая идея перехода первенства к Владими́ро-Суздальской Руси как единственной законной хранительнице правильной веры, как «земле обновленной», находящейся с богом (Эммануил значит — «с нами бог»), как своего рода «земному раю», устроенному для верных князьям людей.

Можно ли было так трактовать тему Воскресения? Пример со «Словом на Преображение» Ефрема Сирина, использованном митрополитом Иларионом для проповеди Ярослава Мудрого, показывает, что это было в порядке вещей.

К сожалению, мы очень мало знаем о литературном даровании суздальского епископа Митрофана, несомненно причастного к разработке программы скульптуры Георгиевского собора. Судя по системе росписи врат суздальского собора, это был образованный и тонкий богослов¹¹⁰. О его политической активности говорит участие в предпринятых князя Всеволода III, послылавшего своего ставленника на такой трудный участок, как Новгород. Конечно, Митрофану, главе владими́ро-суздальской церкви, должна была импонировать идея церковного приоритета хотя бы в русских делах. Он не мог не оценить того значения, которое на фоне политического заката Киева могла получить владими́ро-суздальская церковь после взятия Константинополя латинянами. Если в XV веке в связи с захватом Константинополя турками взоры Руси обратились к палестинским святыням, прежде всего к главному

¹⁰⁶ Е. К. Редин. Мозаики равенских церквей, стр. 192—197, 237—241.

¹⁰⁷ Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 43—46. С известной оговоркой их можно считать и за символические изображения самих князей.

¹⁰⁸ Согласно исследованию Г. В. Попова, изображения св. воинов могут быть связаны со Спасом Эммануилом, как их защитником.

¹⁰⁹ В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.—Л., 1947, стр. 55.

¹¹⁰ Участие Митрофана в разработке программы росписи врат суздальского собора В. Н. Лазарев считает только предположительным. См. В. Н. Лазарев. Живопись Владимиро-Суздальской Руси.— «История русского искусства», т. I. М., 1953, стр. 494.

храму Воскресения¹¹¹, то нечто подобное можно предполагать и после 1204 года. Поскольку, в силу характерного для средних веков «натуралистического» понимания понятия церкви, с храмом Воскресения отождествлялся иерусалимская церковь — хранительница православия¹¹², то мысль о посвящении скульптурного убора Георгиевского собора — «родового» храма владими́ро-суздальских юрьевичей — теме Воскресения со всем ее исключительным смыслом напрашивалась сама собой¹¹³. Оставалось только придать ей художественно-убедительное воплощение.

Обращаясь к этой стороне вопроса, следует разграничивать работу составителей программы скульптуры и работу ее воплотителей, но разграничивать так, чтобы между этими сторонами не было вулгарного отношения «социального заказчика» и исполнителя. Органическое единство между глубоким смыслом скульптуры Георгиевского собора и ее высокой художественностью свидетельствует о том, что отношения сторон были более тонкими и интересными. Великолепная разработка программы скульптуры в духе прославления через отвлеченную богословскую тему Владимиро-Суздальской земли в значительной степени должна была определяться родственными элементами в замысле.

Каким образом у Митрофана могла появиться идея прекрасной «обновленной земли»? Здесь мы должны прежде всего остановиться на литературном наследии того же Ефрема Сирина, в толковании Воскресения далеко превосходшего в смысле художественной яркости даже такого автора, как Иоанн Дамаскин. Ефрему Сирину принадлежит множество «Слов» на Воскресение и Второе пришествие. Видимо, в то время это была очень животрепещущая тема, так как сам догмат по своей сложности вызывал неперие. Надо отдать должное Ефрему, обычных устрашающих апокалиптических картин у него мало. Весь свой писательский и ораторский талант он отдал живописанию картин прекрасного устройства «обновленной земли», не останавливаясь даже перед признанием земного рая¹¹⁴. При этом он трактовал «обновление земли» не как акт сверху, а как результат праведной жизни людей. Вот одно из таких описаний. «Земля, благоухая для зрения, облекается, по Божию повелению, в свое благолепие, и услаждает зрителей, как с дорогими камнями позлащенный сосуд; порхающие птицы, услаждаясь ясностью воздуха, выводят стройные звуки; скачут четвероногие по долинам, потому что долины пустынные покрылись злаком, и восхищенные пастухи радуются дарам Господним. Реки, после бурного и неумеренного стремления вод, протекая безмолвно, увлекают наводняемые ими места, и рыбы играют при солнечном сиянии; деревья, лишенные дотеле листьев, одеваются цветами, и при обилии плодов стоят украшенные листьями. Горы и холмы и долины и вся земля, пестрея цветами, возвещают славу Господню; потому что Господь, как невесту, облек землю в убранство. И мы, сыны человеческие, сложив с себя зимнюю утробность, веселимся, насладившись благоустройством воздуха и обилием плодов»¹¹⁵. Этот поэтический отрывок во многом превосходит знаменитое введение к «Слову о погибели Русской земли»¹¹⁶. Может быть, конечно, перед нами не более как проявление сходного образа поэтического мышления. Но Митрофан, как епископ, должен был хорошо знать творения Ефрема Сирина¹¹⁷, пользовавшиеся на Руси большой популярностью. Это

¹¹¹ См. подробно: Д. С. Л и х а ч е в. Национальное самосознание древней Руси, стр. 33—34.
¹¹² Там же, стр. 33.

¹¹³ Здесь можно видеть известное предвосхищение того, что в начале XVII века задумал, но не осуществил Борис Годунов, а во второй половине того же века осуществил патриарх Никон.

¹¹⁴ «Если рай и на земле, и в нем праведникам должно царствовать со Христом, то и в сем случае Христос будет с ними» («Творения отцов церкви», т. XV, ч. 4, стр. 209).

¹¹⁵ Там же, стр. 98—99.

¹¹⁶ См. «Хрестоматия по древней русской литературе XI—XVII веков». Сост. Н. Гудзий. М., 1947, стр. 154.

¹¹⁷ Переводы сочинений Ефрема Сирина на славянский язык появились очень рано (А. Р. хангельский. Творения отцов церкви в древнерусской письменности.— ЖМНП. СПб., 1888, июль, стр. 42 и сл.). Митрофан, конечно, знал их и в подлиннике.

видно не только из интерпретации им темы Воскресения в духе Ефрема Сирина. Следует заметить, что в программку скульптуры Георгиевского собора входят мотивы, часто встречающиеся в творениях этого большого поэта. Драматическая история трех отроков, брошенных в горящую печь; образы пророчествующих Даниила и Давида; характеристика «непобедимых мучеников», — все это было, конечно, всеобщим церковным достоянием, но у Ефрема Сирина эти мотивы получили особенно яркую образную разработку¹¹⁸, что способствовало их популярности¹¹⁹.

Другим литературно-художественным источником, повлиявшим на замысел Митрофана, могло быть «Слово на Воскресение» Григория Богослова. Это тем более вероятно, что изображении Григория Богослова, как творца литургии, включено в большую скульптурную композицию на алтарной стенке Георгиевского собора. Конечно, тема Воскресения разрабатывалась во всей патристической литературе, но «Слово» Григория Богослова интересно для нас тем, что оно было известно в иллюстрированных рукописях XII—XIII веков, по характеру иллюстраций примыкавших к псалтирям типа Хлудовской¹²⁰. В то время как другие «Слова» Григория Богослова изобиловали иллюстрациями на мифологические мотивы, именно «Слово на Воскресение» отличалось реалистическим содержанием сюжетов. Н. П. Кондаков отметил здесь такие сцены, как полевые работы (1), ловлю певчих птиц, ужение рыбы, пчельник и т. д.¹²¹ Мотивы «земного рая», явно звучавшие в творениях Ефрема Сирина, нашли здесь изобразительное претворение. Не исключено, что одна из таких рукописей могла быть в руках Митрофана.

Митрофан, по-видимому, знал и «Слово о законе и благодати» Илариона. Если чрезвычайно тонкое и эффективное истолкование Иларионом «Слова на Преображение» Ефрема Сирина предназначено для прославления Ярослава Мудрого и его державы, то в таком же духе, но уже для прославления владими́ро-суздальских князей, могло быть истолковано «Слово на Воскресение» того же Ефрема. На эту мысль наводила и трактовка древней экзегезы Преображения как прообраза Воскресения. Воскресение понималось как «осуществление Преображения», и отсюда вытекало, что Владимиро-Суздальская Русь была «осуществлением» того, что было предпослано Русью Киевской. Иначе говоря, богословское отношение «Преображение — Воскресение» превращалось в отношении историческое и политическое «Киев — Владимиро-Суздаль».

Таким образом, Митрофан рисуется нам как талантливый последователь Илариона, тонко понимавший значение и влияние духовных идей¹²².

Начитанность Митрофана, конечно, далеко не ограничивалась сочинениями отцов церкви. Несомненное знакомство его с «Словом о законе и благодати» Илариона показывает, что в круг его интересов входили сочинения и отечественных деятелей церкви. И здесь следует назвать также Кирилла Туровского, еще во времена Андрея Боголюбского, принимавшего активное участие в церковно-политической жизни Владимиро-Суздальской Руси. Если Иларион разработал тему Преображения, то

¹¹⁸ «Творения святых отцов», т. XIV, ч. 3, стр. 146—149; т. XV, ч. 4, стр. 246 и сл.

¹¹⁹ Не исключено, что под влиянием творений Ефрема Сирина эти мотивы с централизованной их темой Воскресения отразились в росписи Софии Киевской (ср. В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской, стр. 43—44, 48).

¹²⁰ Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, стр. 297.

¹²¹ Там же, стр. 299.

¹²² Вопросы церковно-политической жизни Владимиро-Суздальской Руси в начале XIII века разработаны очень слабо, и многое остается нам еще неизвестным. Например, ничего не известно о попытках образования самостоятельной митрополии или о переезде киевского митрополита во Владимир, хотя очень частые поездки его во Владимир как раз перед закладкой Георгиевского собора позволяют предполагать это. Во всех этих делах епископ Митрофан должен был играть очень активную роль.

Кириллу Туровскому принадлежит блестящее «Слово на Вознесение»¹²³. Помимо того, Кирилл, как и Ефрем Сирин, воспел Воскресение, посвятив ему свое «Слово на новую неделю по Пасхе»¹²⁴. Таким образом, все составные части догматического обоснования скульптуры Георгиевского собора Митрофан имел уже готовыми. Разработка Кириллом Туровским темы Воскресения близка теме поэтических гимнов Ефрема Сирина, из сочинений которого Кирилл вообще немало заимствовал¹²⁵. Здесь и сравнение Воскресения с обновлением земли, и уже названная тема смены старого закона новым¹²⁶. Последнее, между прочим, свидетельствует о знакомстве Кирилла Туровского с «Словом о законе и благодати» Илариона¹²⁷.

Таким образом, нам представляется вполне вероятным связь предложенной Митрофаном программы скульптуры Георгиевского собора с литературным наследием Ефрема Сирина, Илариона и Кирилла Туровского. Добавим еще одно соображение. В «Слове» Кирилла Туровского на новую неделю по Пасхе Воскресение сравнивается с весной — символ, распространенный в средневековье¹²⁸. Поскольку Георгиевский собор посвящался популярнейшему «весеннему святому», то, вероятно, это в какой-то степени тоже могло определять замысел Митрофана и князя Святослава.

Но Митрофан мог только помочь разработке программы скульптуры собора. Все остальное зависело от мастеров, а также от самого князя Святослава, нашедшего в главном мастере артели скульпторов Бакуне¹²⁹ весьма передового художника. Судя по жизнеутверждающей трактовке темы Воскресения, через которую мощно звучит слава владими́ро-суздальской земле и ее князьям, большое значение имели умонастроения передовых владими́ро-суздальских общественных сил, прежде всего ближайшего княжеского окружения, составляемого служилыми людьми. Умонастроение же этой все расширяющейся прослойки людей уже далеко выходило за рамки сословной ограниченности. Если судить по тому же «Молению Даниила Заточника», то княжеский двор, а вместе с ним и вся княжеская земля, рисовались им как своего рода «земной рай». Новый «редактор» «Слова Даниила Заточника» вкладывает в уста своего героя такие слова: «Княже мои, господине! Все напитаются от обилия дому твоего, аки потоком пища твоея... Яко же невод не удержит воды, но собирает множество рыбы, тако и ты, княже наш, не удержишь богатства, но раздашь мужем сильным... Весна украшает землю цветы, а ты нас, княже, украшаешь милостиво своею... Земля плододает обилия, древеся, оwoць; а ты нам, княже, богатство и славу... Ни моря уполною вычерпать, ни нашим иманием дому твоего источить»¹³⁰.

Складывался исторический идеал новых людей, апеллирующих к интеллектуальным ценностям. Показательно, что в том же «Молении» автор, сравнивая княжеский дом с рогом изобилия, не забывает и о судьбах всей родной земли: «Не дай же, господи, в полон земли нашей языком, незнающим бога»¹³¹.

Интересно, что насыщенное весьма мирскими чаяниями «Моление Даниила Заточника» заканчивается знакомой нам темой Воскресения: «Но уже оставим речи и рцем сице. Воскреси, боже, суди земли! Силу князю нашему укрепи»¹³². Если

¹²³ С. П. Шевырев. История русской словесности, ч. 2, стр. 264—268.

¹²⁴ Там же, стр. 258 и сл.

¹²⁵ Н. К. Гудзий. История древней русской литературы. М., 1945, стр. 99.

¹²⁶ С. П. Шевырев. Указ. соч., ч. 2, стр. 258—259.

¹²⁷ Там же, стр. 268.

¹²⁸ Д. С. Лихачев. Средневековый символизм в стилистических системах древней Руси и пути его преодоления.— «Сб. «Академику Виктору Владимировичу Виноградову к его шестидесятилетию». М., 1956, стр. 166.

¹²⁹ См. о мастере Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 171; его же. Мастера древнерусской скульптуры. М., 1966, стр. 33—35, 52—53.

¹³⁰ «Хрестоматия по древней русской литературе XI—XVII веков», стр. 139—143.

¹³¹ Там же, стр. 145.

¹³² Там же.

даже это и трафаретное молитвенное окончание, то все же следует признать, что между темой Воскресения и идеей земного процветания не было пропасти, как это может казаться нам теперь. По-видимому, в сознании средневекового человека это были контаминирующиеся представления.

Таким образом, очерченная Митрофаном общая программа скульптуры Георгиевского собора имела все возможности быть наполненной весьма светским содержанием. Более того. Есть все основания считать, что именно в светской сфере, а не из рекомендаций Митрофана, мастера взяли и формальную схему для осуществления заданной программы. Я имею в виду широко известную в средневековом мире «Христианскую Топографию» Козьмы Индикоплова, в которой вид Вселенной давал готовую композицию для развертывания на стенах собора картины «обновленной земли»¹³². Любопытно, что в некоторых поздних (XV—XVI века) списках «Христианской Топографии» основание Вселенной, т. е. собственно земля, изображается в виде реального или стилизованного сада¹³⁴, а небосвод увенчан не Вседержителем, но Эммануилом¹³⁵. Следовательно, и в образ Вселенной входила тема Воскресения¹³⁶. Богословие и поэзия сливались, причем и в данном случае мы находимся все в том же кругу восточнохристианских традиций, поскольку в основе композиций с Христом Эммануилом в небесной сфере лежали памятники, подобные апсидной мозаике церкви св. Виталия в Равенне¹³⁷.

Мы можем заключить, что замысел скульптуры Георгиевского собора отличался гораздо большей органичностью, нежели кажется на первый взгляд. Он не сводился только к преподанной «сверху» идее, но широко и многосторонне отражал светское мировоззрение передовых городских людей, включая сюда и самих мастеров, составлявших не особенно большую, но европейски образованную часть городского населения.

Очевидно, во Владимиро-Суздальской Руси накануне татаро-монгольского нашествия формировались большие творческие силы, не удовлетворяющиеся иконографическими системами и схемами предшествующего искусства, стремящиеся выразить новые общественные, а следовательно и свои, идеи и чаяния в оригинальных, не константинопольских и даже не киевских формах. Может быть, отчасти этим объясняется известное сходство некоторых частей скульптурной системы Георгиевского собора с некоторыми же особенностями в росписях Новгорода, Старой Ладог и Пекова¹³⁸. Во всяком случае, сходство ряда сюжетов скульптуры Георгиевского собора с миниатюрами псалтирей типа Хлудовской представляется далеко не случайным. Оно определялось характером всего замысла, в котором элементы старой, не константинопольской иконографии были использованы для выражения сложных и актуальных исторических задач, имеющих большое национальное значение. С этой точки зрения очень показательно, что мастера не проявили никакого интереса ни

¹³² См. подробнее: Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 168 и сл.

¹³⁴ Е. К. Редькин. Христианская Топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. М., 1916, рис. 112, 115, 136.

¹³⁵ Там же, стр. 150, рис. 129, 137, 138, 142.

¹³⁶ Там же, стр. 154. Поскольку самые ранние из сохранившихся русских списков «Христианской Топографии» датируются XV веком, то можно думать, что они копируют не греческие, а русские же домонгольские списки, т. е. изображение Эммануила вверху Вселенной имело уже в этих домонгольских списках.

¹³⁷ Там же, стр. 154. Эти же мозаики в значительной мере дали начало и теме «цветущей земли», независимо от того, понималась ли она как небесный или как земной рай. Конечно, между равнинскими мозаиками и резьбой Георгиевского собора лежит много промежуточных звеньев, одно из которых составляют дворцовые декоративные росписи типа Палермо (см. А. Н. Грабар, т. XVIII, 1962, стр. 241 и сл.). Вопрос об истоках картин «цветущего сада» в фасадном декоре Георгиевского собора настолько интересен, что заслуживает специального рассмотрения.

¹³⁸ Я имею в виду размещение в венчающих частях этих росписей не Пантократора, а композиции «Вознесение».

к различным олицетворениям или персонификациям, а также к полемическим противоиконоборческим сюжетам, характерным для «хлудовской редакции». Для мастеров XIII века все это было давно пройденным этапом. И вообще надо сказать, что дело заключается вовсе не в копировании мастерами XIII века тех или иных сюжетов «хлудовской редакции», хотя в отдельных случаях, например, в Италии это и имело место¹³⁹. По крайней мере ни об одном разобранным в настоящей статье сюжете владими́ро-суздальской скульптуры нельзя сказать, что он скопирован с миниатюры псалтири типа Хлудовской. Дело заключается во внимании мастеров лачала XIII века к некоторым художественным образам именно подобной художественной редакции, в которой, как известно, отразился более свежий народный и реалистический дух послеоиконоборческого искусства, в значительной степени питавшегося восточно-христианской традицией¹⁴⁰. Но сами образы могли заимствоваться и из других источников, художественно родственных миниатюрам типа Хлудовской.

Сейчас, конечно, очень трудно установить конкретные мотивы, побудившие мастеров XIII века выбирать те или иные образы для воспроизведения их в общей художественной системе. Но поскольку этот выбор находился в связи с характером общего замысла, то, учитывая последний, мы можем сделать некоторые предположения.

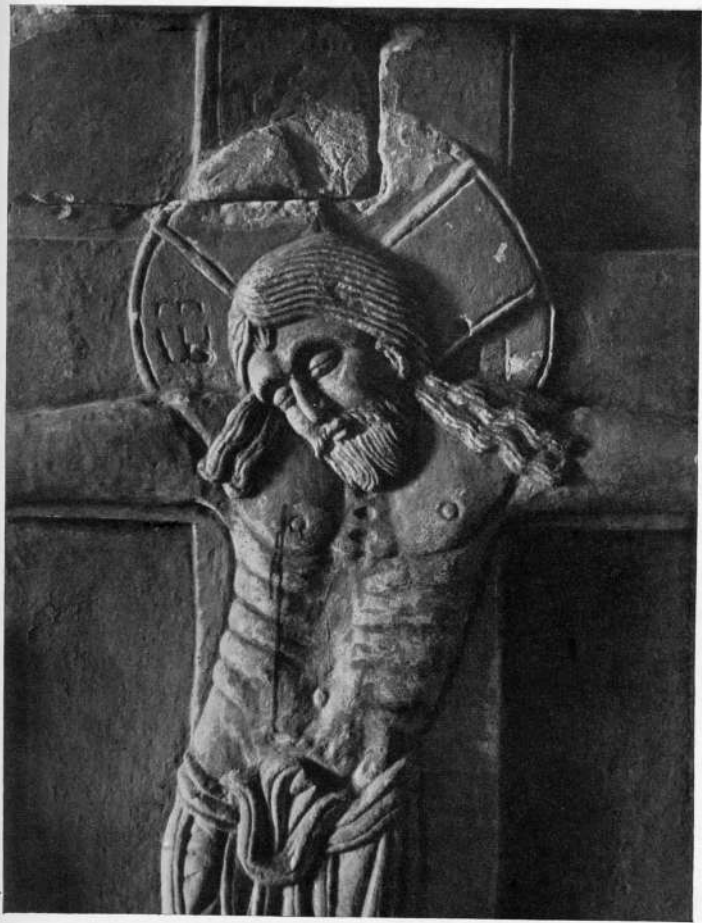
«Благовещение» с ангелом справа могло привлекать интерес кажущейся новизной композиции, ее контрастностью по сравнению с вековыми схемами византийского искусства, узаконившими изображение ангела слева от Богоматери. Может быть здесь сыграло свою роль расположение рассматриваемой композиции не на алтарных столбах, как обычно, а именно на фасаде. Изображение трех отроков и Даниила в халдейских одеждах, а не в туниках, конечно, объясняется большим «историзмом» этих образов (о причине отказа от некоторых установившихся деталей этих композиций см. ниже). «Вознесение» с фигурой стоящего, а не сидящего Христа могло больше нравиться в силу несомненного динамизма и повелительности этого образа, хорошо отвечающего важному значению праздника Спаса (16 августа), установленного еще Андреем Боголюбским для поднятия престижа Владимирского княжества¹⁴¹. Изображение в той же композиции Богоматери в деисусном типе, безусловно, связывалось с тем глубоким смыслом, который содержался в сюжете «Покров Богоматери», разработанном во владими́ро-суздальском искусстве незадолго до сооружения Георгиевского собора¹⁴². В этом сюжете Богоматерь была изображена не Орантой, а

¹³⁹ Ср., например, рельеф Пармского баптистерия на тему «Притчи о сладости мира сего» (D. F. Pireg. Das menschliche Leben, diweltalter und die dreifache erscheinung Christi. Sculpturen am baptisterium zu Parma.—Evangeliischer Kalender. Jahrbuch für 1866. Berlin, 1866).

¹⁴⁰ О художественной природе миниатюр Хлудовской псалтири существует большая и довольно разноречивая литература, входить в рассмотрение которой здесь не место. См. ее обзор в работе: Л. А. Шервашидзе. О грузинской светской миниатюре. Тбилиси, 1964, Введение. Я придерживаюсь взгляда на миниатюры Хлудовской псалтири, как на народное, а не монастырское направление, многим обязанное творчеству христианского Востока. См. J. Ebersold. La miniature byzantine. Paris—Bruxelles, 1926, p. 17; В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 64 и сл.; Н. П. Малайчик. Черты палестинской и восточной иконографии..., стр. 49—63.

¹⁴¹ Н. Н. Воронин. Андрей Боголюбский и Лука Хризостом.—«Византийский временник», т. XXII, М., 1962, стр. 31. См. также: Г. К. Вагнер. К судьбам византийского наследия во владими́ро-суздальской пластике.—«Византийский временник», т. XXIV, М., 1964, стр. 135—136.

¹⁴² Некоторые исследователи считают, что рельеф Георгиевского собора с изображением Богоматери в профиль входил в композицию «Покрова». Но этому противоречит тот факт, что с указанным рельефом связаны еще два с фигурами одиннадцати апостолов, не изображавшихся в сцене «Покрова». Об иконографии «Покрова» см. Е. С. Медведев. Древнерусская иконография «Покрова», ч. 1 (рукопись).—Архив Института археологии АН СССР, раздел 2, № 723. Об отражении «Покрова» в скульптурной композиции «Вознесение» на фасаде Георгиевского собора идей «Покрова» см. подробнее: Г. К. Вагнер. Южный фасад Георгиевского собора.—КСИА, вып. 96, М., 1963, стр. 21—22; его же. К судьбам византийского наследия во владими́ро-суздальской пластике.—«Византийский временник», т. XXIV, М., 1964, стр. 134—135.



Христос. Фрагмент композиции «Распятие» из Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском.

именно в деисусном изводе, соответствующем иконе «Боголюбской Богоматери» (византийская Агиосоритисса).

Предпочтение круговой композиции в сюжете «Семь спящих отроков эфесских» следует объяснять, конечно, не только тем, что мастера могли копировать известный суздальский эмблем, но прежде всего большой эмоциональной выразительностью кругового расположения фигур. Не случайно такое расположение будет позднее применяться Андреем Рублевым и художниками его круга для сюжетов, выражающих идеи большого внутреннего согласия и т. п.¹⁴³ Наконец, композиция «Распятие» с двумя драконами под крестом (вместо традиционной Адамовой головы), хотя и перекликается с романскими памятниками, но вместе с тем находит объяснение в древнерусском фольклоре, в котором волкообразные драконы понимались, как «собаки небесного воевод», т. е. св. Георгия¹⁴⁴.

Конечно, невозможно исчерпывающе объяснить появление в скульптуре Георгиевского собора всех не византийских деталей, таких, например, как отсутствие подножия под фигурой распятого Христа и т. п. Такие детали могли привноситься в скульптуру в общем потоке образов, в которых выражалась в общем не константинопольская художественная ориентация работавших в Юрьеве-Польском мастеров. При этом миниатюры псалтирей типа Хлудовской остаются своего рода ключом к пониманию «ретроспективных» вкусов этих мастеров. Сходство перечисленных нами особенностей не столько с буквой, сколько с духом хлудовских миниатюр является лучшим свидетельством того, что «ретроспективность» их была чисто внешней, за ней стоял такой же широкий и живой интерес мастеров к реальной действительности, к современности, какой в свое время создал народное направление в византийском послеконстантиновском искусстве. Поскольку в «классическом» византийском искусстве эта ранняя иконография прошла фазу отрицания, то рассматриваемое направление во владими́ро-суздальской скульптуре XIII века можно считать своего рода «отрицанием отрицания».

Теперь нам предстоит установить: содержал ли интерес мастеров владими́ро-суздальской скульптуры XIII века к иконографии типа Хлудовской псалтири такое же внимание и к реалистическому стилю ее миниатюр и какие новые формы это обусловило. Иначе говоря, все сказанное выше об идейном новаторстве авторов скульптуры Георгиевского собора должно быть подвергнуто непосредственно стилистической проверке.

Переходя к этой части исследования, мы сталкиваемся прежде всего с той трудностью, что наши представления о русской скульптуре первой половины XIII века растворяются в расплывчатом понятии «домонгольское искусство». Какие бы новшества во владими́ро-суздальской скульптуре этого времени ни отмечались, они не приобрели значения какого-либо художественно-исторического рубежа, так как таким рубежом, в силу его трагического характера, неизменно считается татаро-монгольское нашествие. И это обстоятельство, надо прямо сказать, до сих пор не позволяет нам понять истинное значение всего того, что именно в первой половине XIII века, точнее в первых его четырех десятилетиях, переживала владими́ро-суздальская скульптура. Я не говорю уже о том, что в силу автоматического действия понятия «домонгольская эпоха», владими́ро-суздальская скульптура 30-х годов

¹⁴³ Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 183; с г о ж е. Легенда о Семь спящих эфесских отроках..., стр. 99.

¹⁴⁴ Г. К. Вагнер. К изучению рельефов Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. — СА, 1960, № 1, стр. 109.

XIII века никогда не сопоставлялась с синхронными и, по-видимому, родственными ей явлениями европейского искусства.

А ведь это было время больших исторических сдвигов, когда «культура средневековых городских коммун давала свои первые ранние ростки. В эти годы были отстроены значительные части Реймского и Амьенского соборов. В эти годы Г. де Лоррис закончил свой «Roman de la Rose» (1237 год), этот благоухающий цветок средневековой рыцарской поэзии. В эти годы в Южной Италии Фридрих II пытался при своем дворе возродить культуру императорского Рима и даже начал чеканить монеты с изображением орла в знак своих римских притязаний»¹⁴⁵. Не только во Франции, но и в Германии развивался готический натурализм, а в Италии «византийская манера» уже заметно распалась романский стиль. С середины XIII века здесь зарождается мощное проторенессансное движение¹⁴⁶. При этом, что весьма существенно, застрельщиком нового стиля выступает не живопись, а скульптура¹⁴⁷. В Византии, вернее в Никейской империи, подготавливаются условия для начала «палеологовского ренессанса». Большой национальный подъем переживают искусства в южнославянских странах, в Грузии и Армении.

Рассматриваемый период характеризуется необыкновенно сложным переплетением не только старого и нового, но и различных направлений этого нового, поскольку новое, в зависимости от конкретных исторических условий, повсюду проявлялось очень своеобразно. Мы не можем, например, категорически заявлять, что романский стиль во всех случаях играл исключительно консервативную роль, а готический и «византийская манера» — прогрессивную. Несомненно, прогрессивным было проторенессансное движение. Но было бы неправильно отказывать в прогрессивности тем направлениям в национальных школах, которые без возрождения античных черт, но по своей сути представляли нечто эквивалентное проторенессансу, т. е. стремление к естественности в отличие от всякого спиритуализма. При этом готика в ряде случаев могла тормозить проторенессансные тенденции, а романский стиль и «византийская манера» некоторыми своими чертами, наоборот, могли облегчать их развитие¹⁴⁸. Из сказанного видно, как было бы опасно с теоретической точки зрения подходить к характеристике каждого нового направления с шаблонными формальными категориями. В основе такой характеристики должно лежать понимание сути этого направления, его принципиального отношения к окружающей действительности. С этой точки зрения во владимиро-суздальской скульптуре начала XIII века было много нового.

Прежде всего скульптуру Георгиевского собора отличает совершенно иное взаимоотношение человека и природы. Мастерам Дмитриевского собора природа рисовалась как совокупность различных сложных символов, среди которых преобладали зооморфные образы. В Георгиевском соборе тема природы в форме картины цветущего сада пронизывает всю скульптуру, в которой образы человека безраздельно господствуют над звериными. Более того. Как мы видели выше, новое отношение к действительности проникло даже в интерпретацию самой богословской концепции скульптуры, в которой совершенно отсутствуют апокалиптические моменты. Наоборот, в скульптуре собора широко развиты мотивы и образы некоего «земного рая», как бы предвосхищающие известное новгородское сказание XIV века. Новгородскому архиепископу-вольномуцу Василию рай рисовался в виде обители «радости и красоты, откуда раздается пение, на горе его написан лазоревый Деисус»¹⁴⁹.

¹⁴⁵ М. В. Алпатов. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто, стр. 6.

¹⁴⁶ В. Н. Лазарев. Происхождение итальянского Возрождения, т. I. М., 1956, стр. 17.

¹⁴⁷ Там же, стр. 80.

¹⁴⁸ Ср. М. В. Алпатов. Указ. соч., стр. 64, 97; В. Н. Лазарев. Происхождение итальянского Возрождения, т. I, стр. 57—58.

¹⁴⁹ М. В. Алпатов. Фрески храма Успения на Волотовом поле. — В кн. «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками на территории СССР». М.—Л., 1947, стр. 155.



Фрагмент композиции «Распятие» из Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском

В скульптуре Георгиевского собора этому соответствуют изображения женственных райских птиц сиринов и венчающие всю скульптуру рельефы Спаса Эммануила. Создается даже такое впечатление, что образ Эммануила понимался творцами скульптуры Георгиевского собора буквально, т. е. как пребывание бога с людьми на земле. И это соответствует умонастроению людей XIII—XIV веков, тем поискам на грешной земле «отблесков высшего блага», которые нашли выражение в распространенных сказаниях о земных странствиях Христа¹⁵⁰. Правда, в скульптуре Георгиевского собора подобных мотивов нет, но тема отражения на земле «отблесков высшего блага» пробивается в ней очень сильно. Как бы мы не интерпретировали роскошный растительный орнамент Георгиевского собора, составляющий «ковровый» фон всей скульптуры, как картину рая или как образ цветущей владимиро-суздальской земли,—его связь с идеей реальной земной красоты бесспорна. Не случайно в основу орнамента положены стилизованные деревья, резко отличающие его от восточного арабескового орнамента и тем более от различного рода абстрактных плетенек. Таким образом библейские и евангельские персонажи оказываются прочно «заземленными».

Это новое, и, несомненно, более гуманистическое умонастроение отразилось и на трактовке отдельных сюжетов скульптуры. В «Распятии» Христос изображен не триумфующим богом, а страдающим человеком, причем страдание выражено

¹⁵⁰ Там же, стр. 123.

только наклоном головы, лицо же Христа исполнено удивительной умиротворенности, покоя (*вклейка*). Такие тонкие психологические образы не часты даже в западноевропейском искусстве, особенно если учесть, что мастер работал по довольно грубому известняку. В фигуре Иоанна Богослова той же композиции хорошо передана тихая грусть, но и у него лицо отличается спокойной сосредоточенностью, самоуглубленностью. Но, что особенно поразительно, это изображение Богоматери у креста. Она изображена не страдающей матерью, а юной полнолицой девой с «леонардовской» улыбкой на устах (*стр. 189*).

Что это? Отставание, «недоразвитость» стиля или какое-то принципиально иное отношение к изображаемому? О «недоразвитости» стиля говорить не приходится хотя бы из-за одной изумительной головы Христа. Скорее, перед нами более «классическое» понимание человеческого образа, даже в изображении трагической ситуации предпочитающее внутреннюю уравновешенность внешнему драматизму. Природу этой уравновешенности можно вскрыть, если снова обратиться к образу Богоматери, насыщающему скульптуру Георгиевского собора. В большом «Денсусе» над западным порталом Богоматерь изображена все в том же типе цветущей девы и в богато орнаментированных (императорских?) одеждах. Это очень близко к образу Богоматери в ковалевских фресках (1380 год), который В. Н. Лазарев возводит к римской традиции¹⁸¹. Следовательно, мы снова оказываемся перед фактом возрождения в скульптуре Георгиевского собора раннехристианских образов. На этот раз сходство с ковалевскими росписями неопровержимо свидетельствует, что дело здесь отнюдь не в арханизации. К ковалевским росписям ведет и образ св. Георгия с щитом, на котором изображен барс или лев¹⁸².

Отмеченные черты нового прослеживаются и в трактовке библейских сюжетов. Теперь нам становится более понятным, почему, например, в сюжете «Три отрока в пещи огненной» не изображена не только печь, но даже и пламя от печи. Для передачи «историзма» мастером достаточно было изобразить отроков в халдейских одеждах. Изображение же печи неизбежно заслонило бы отроков, а «фигурное начало», т. е. любованье всей человеческой фигурой, но не ее фрагментами, составляло характерную особенность творчества мастеров Георгиевского собора. По-видимому, теми же соображениями было обусловлено отсутствие летящего ангела в композиции «Даниил во рву львином». Ангел изображался несущим пророка Аввакума с пицей Даниила. Обе фигуры неизбежно изображались маленькими, что нарушало единство масштаба и вообще усложняло восприятие фигуры самого Даниила. И еще один пример. Как уже отмечалось, в композиции «Семь спящих отроков эфесских» владими́ро-суздальские мастера воспроизвели старую кругообразную форму. Но это не было слепым следованием традиции. В Хлудовской псалтири все семь фигур отроков изображены слитно, в скульптуре же Георгиевского собора они красиво развернуты на плоскости стеной, что дало возможность вывить их плавные силуэты.

Таким образом, в скульптуре Георгиевского собора выявляется новая важная черта, — известный «антропоморфизм», под которым я имею в виду особое внимание и любовь мастеров к «нормальной», а не спиритуализированной человеческой фигуре. Этот «классический» антропоморфизм, несомненно, перекликался с антропоморфизмом раннехристианского искусства, в котором он сохранялся от поздней античности. По-видимому, это тоже было одним из условий интереса мастеров XIII века к образам восточнохристианского искусства, хранящего эллинистические традиции.

Для характеристики изменений в старых иконографических мотивах скульптуры Георгиевского собора необходимо рассмотреть их на фоне новых сюжетов. Остро очерченные профили усадеб горбоносых воинов на капителях собора (*стр. 191*) явились в русском искусстве XIII века таким же новшеством, каким для итальян-

¹⁸¹ В. Н. Лазарев. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века. — «Ежегодник Института истории искусства». М., 1958, стр. 256, 262.

¹⁸² Там же.



Голова воина на капители, колонны из Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском.

ского искусства были профильные портреты Джотто. В профильных изображениях окончательно растворился, исчезал средневековый иконный «магизм»¹⁵³, что было громадным достижением реализма в искусстве. Правда, следов этого «магизма» нет и в фасных «масках», украшающих различные архитектурные детали Георгиевского собора, главным образом консоли. Лицам этих «масок» приданы различные выражения, и хотя глаза их смотрят по традиции прямо, они уже не подчиняют своему взгляду зрителя¹⁵⁴. Среди изображенных лиц можно различить этнические типы, что было отнюдь не экзотикой. Впервые в древнерусскую скульптуру хлынули образы светских городских людей. Это новое отношение к теме человека в искусстве не замедлило сказаться на усилении национальных черт в лицах. Мы только что отмечали разнотипный характер мужских и женских «масок» на капителях и консолях собора. Поэтому не удивительно, что в ряде этих «масок» улавливаются и русские черты. Показательно, что они ярче выражены именно в женских образах (ср. 192), воспроизводящих, несомненно, коренных обитателей, а не каких-либо пришлых служи-

¹⁵³ М. В. Алпатов. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто, стр. 79.

¹⁵⁴ Надо сказать, что «масками» эти рельефы называются весьма условно, в силу плохой традиции. На самом деле это далеко не то, что принято называть маской, а несомненно реалистические образы. Напомним, что в средневековом искусстве все новое, светское, не каноническое появлялось прежде всего на капителях, которые носили «повествовательный» характер. См. подробнее Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 48—52.



Голова девушки из Георгиевского собора
в г. Юрьеве-Польском.

лых людей, которых было много среди мужского населения владими́ро-суздальских городов. Недаром в «Молении Даниила Заточника» говорится о людях, «из иных стран притекающих» к княжескому двору¹⁵⁵. Это была характерная черта эпохи, и она отражена в скульптуре Георгиевского собора.

Наиболее интересно вытеснение в библейских и евангельских сюжетах традиционных византийских иконографических типов русскими или заметно русифицированными. В композиции «Вознесение», например, не только апостолы, но и сам Христос очень похожи на русских крестьян. У них не очень длинные округлые бороды, короткие носы, большие добрые глаза и под кружок остриженные волосы. Особенно примечателен русским обликом апостол Петр из большого «Денсуса» (стр. 193).

Артель скульпторов Георгиевского собора была довольно многочисленна¹⁵⁶, но, несомненно, ведущую роль в ней играл главный мастер Бакун, творчество которого заметно выделялось из всех остальных. В его работе совсем нет византизма, наоборот, скорее сказывается пристрастие к романскому стилю, но эти романские черты воспринимаются не как нечто консервативное, а как смелое проявление интe-

реса к реальной действительности. Бакун рисуется европейски образованным художником. Вероятно, он поддерживал связи с передовыми людьми, интересовался новой литературой. В частности, есть основания предполагать, что Бакун был знаком с «Молением Даниила Заточника», а может быть и с его автором¹⁵⁷. Таким образом, и в скульптуре, так же как во владими́ро-суздальской литературе начала XIII века, заметно выросло индивидуальное творческое начало, стала проглядывать личность художника, что свидетельствует о наступлении новой эпохи.

Все это нашло отражение в средствах скульптурного выражения. Владимиро-суздальская скульптура рассматриваемого времени продолжала оставаться барельефной и лишь кое-где переходила в горельеф. Но несмотря на плоскость, она отличается подчеркнуто материальным чувством формы. Форма не дробится тонкими линиями складок, как это было в византийском искусстве комниновской эпохи¹⁵⁸. Складки, вернее складкообразные двойные врезки и образуемые ими сочные валики, довольно условно выявляют формы тела, они нанесены скорее в расчете на общее оживление фигуры и ее движения, на создание живописной правдоподобности. Хотя линия, таким образом, играет существенную роль в создании живописной правдо-

¹⁵⁵ «Хрестоматия по древней русской литературе XI—XVII веков», стр. 143.

¹⁵⁶ Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 165 и сл.

¹⁵⁷ Этому вопросу мною посвящена отдельная статья.

¹⁵⁸ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 104.

подобности, но стиль скульптуры уже значительно отошел от того линейного орнаментализма, каким отличаются, например, новгородские росписи XII века¹⁵⁹. В этом отношении он представляет заметное движение вперед, к росписям XIV века (мы сравниваем здесь стиль скульптуры Георгиевского собора не с пластическими памятниками эпохи, а с фресковыми циклами потому, что скульптура Георгиевского собора свойственно именно фресковое начало и не только в стиле, но и в общей концепции).

Однако, при всех отмеченных декоративных чертах в стиле владимиро-суздальской скульптуры начала XIII века сохраняется еще некоторая «романская» или романизирующая обобщенность формы, а также линейная стилизация. Последняя распространяется не столько на трактовку одежд, сколько на прически. Волосы почти всех персонажей изображены параллельными линейными врезками, у одних более тонкими, у других — сочными. Романские черты, как известно, были очень заметны в сербской скульптуре конца XII — начала XIII века¹⁶⁰. Но если судить по скульптуре церкви в Студенице, то скульптура Георгиевского собора кажется несравненно более самобытной. В этом отношении она ближе к болгарской скульптуре, но не к византизмизирующему ее направлению, а к более национальному, представленному хорошо известными рельефами апостолов Петра и Павла в Эрмитаже¹⁶¹. Перед нами один и тот же плоскостно-живописный стиль с первыми проблесками «реализма», понимаемого не в смысле пластического совершенства, а в смысле выявления жизненности образа. Романские и даже византийские (комниновские) черты вытесняются в нем новым, более свободным грубовато-декоративным стилем с некоторыми восточнохристианскими реминисценциями.

Если характеризовать это направление более широкими художественными комплексами, то в Сербии это будут досопочанские росписи (Милешово), а в Болгарии — росписи добойские (Трапезица, церковь Сорока Мучеников в Тырнове, Беренде)¹⁶². Особенно много общего со скульптурой Георгиевского собора обнаруживается в интереснейших росписях церкви в Беренде (Юго-Западная Болгария, Софийский округ), датированных первой половиной XIII века¹⁶³. На основании ряда оригинальных черт (минимальное число евангельских сюжетов, введение фриза из круглых медальонов с изображениями мучеников, портретность в трактовке лиц и т. п.) некоторые исследователи предпочитают датировать фрески Беренде XIV веком¹⁶⁴, но в последнее время А. Божков очень убедительно вернул их в первую половину XIII века¹⁶⁵. Для росписи Беренде характерно такое же, как и в скульптуре Георгиевского собора, акцентирование сюжетов «Преображение» и «Вознесение Христа»¹⁶⁶, изображение мучеников в круглых медальонах над фризом из больших фигур в рост. Некоторые святые изображены на фоне растительного орнамента. В трактовке человеческих образов отмечаются такие же черты лапидарности, не умаляющие, однако, живости и даже портретности лиц. При этом в росписи Беренде есть много вос-

¹⁵⁹ В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладогы, стр. 90.

¹⁶⁰ А. Дероко. Монуменална и декоративна архитектура у средновековној Србији. Београд, 1953, стр. 70—75.

¹⁶¹ Т. Силановска-Новикова. Нови данни..., рис. 81, 82.

¹⁶² Гораздо меньше точек соприкосновения обнаруживается с грузинским искусством, не говоря уже об армянском.

¹⁶³ «Старини църкви в Югозападна България». — «Известия на българското археологическо дружество», т. III, 1912.

¹⁶⁴ См. обзор мнений в работе: А. Божков. Фрески в Беренде — замечательный памятник болгарской средневековой живописи. — Сб. «Болгарская средневековая культура». София, 1964, стр. 96 и сл.

¹⁶⁵ Там же, стр. 101 и сл.

¹⁶⁶ Композиции на сводах исполнялись позднее (там же, стр. 104, примеч. 5), поэтому мы не знаем, каким изображением Христа роспись увенчивалась первоначально.



Апостол Петр. Оборот новгородской иконы «Знамение». XII век.

точнохристианских черт. А. Божков ставит все это в связь с усилением художественной независимости болгарского искусства от Константинополя¹⁶⁷, т. е. мы имеем дело с точно таким же явлением, как и в скульптуре Георгиевского собора.

Сказанное не следует понимать как возвращение к теории влияний. Мы не имеем никаких оснований для установления непосредственной зависимости владими́ро-суздальской скульптуры начала XIII века от сербского или болгарского искусства, для этого она достаточно оригинальна¹⁶⁸. Например, композиция из обращенных друг к другу четырех святителей хотя и появилась в XII веке прежде всего в сербском искусстве¹⁶⁹, но она есть уже в росписи церкви св. Георгия в Старой Ладоге. В. Н. Лазарев определяет нижнюю дату этой росписи 1167 годом¹⁷⁰. Кроме того, в Георгиевском соборе эта композиция была развернута на глухой алтарной стенке, которые в Сербии зафиксированы только для первой половины XIV века (см. выше). Драконы под «Распятием» Георгиевского собора¹⁷¹ — мотив, характерный более для сербского, нежели для византийского искусства, но в Сербии он известен по более поздним памятникам¹⁷². То же самое следует сказать и относительно Болгарии. В частности, изображение мучеников в круглых медальонах, которым при датировке фресок Беренде придавалось большое значение¹⁷³, имеется в росписи той же староладожской Георгиевской церкви¹⁷⁴. Напомню, что для росписи этой церкви характерно сохранение такой восточнохристианской традиции, как изображение «Вознесения Христа» в куполе¹⁷⁵. Вопрос о некоторых иконографических связях системы скульптуры Георгиевского собора и новгородско-псковских росписей еще не исследован надлежащим образом, но он должен содержать много интересного, так как Митрофан некоторое время представлял владими́ро-суздальские интересы в Новгороде.



Апостол Петр из Георгиевского собора
в г. Юрьеве-Польском.

¹⁶⁷ А. Божков. Указ. соч., стр. 102.

¹⁶⁸ Это не снимает с повестки дня детального изучения вопроса о возможных в данном направлении связях.

¹⁶⁹ В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладог, стр. 23.

¹⁷⁰ Там же, стр. 77.

¹⁷¹ См. Г. Вагнер. К изучению рельефов Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. — СА, 1960, № 1, стр. 110; его же. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 123—124.

¹⁷² П. Покрышкин. Православная церковная архитектура XII—XVIII стол. в нынешнем Сербском королевстве. СПб., 1906, табл. XLIV.

¹⁷³ А. Божков. Указ. соч., стр. 101.

¹⁷⁴ В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладог, стр. 26, рис. 5.

¹⁷⁵ То же самое в соборе Спасо-Мироносицкого монастыря в Пскове и в церкви Спаса Нередицы. См. В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладог, стр. 39.

Черты несколько лапидарного линейно-живописного стиля с тенденцией к «реализму» начали складываться в русском искусстве еще в XII веке. Я имею в виду не столько фрески Нередицы, сколько памятники, подобные изображению апостола Петра (стр. 194) и мученицы Натальи на оборотной стороне новгородской иконы «Знамение»¹⁷⁶. Таким образом, самое большее, о чем сейчас можно говорить, это об относительной общности развития искусства в указанных странах, об одновременном становлении в них более самобытных национальных стилей, существенно отличающихся от классического византийского искусства¹⁷⁷. При этом обращение к старой восточнохристианской иконографии вовсе не означало возрождения старого стиля, т. е. отмеченное выше «отрицание отрицания» вело не назад, а вперед, хотя в этом движении вперед, на первый взгляд, было довольно мало формальных достижений. Главным достижением было начавшееся освобождение искусства от спиритуалистической отвлеченности, приближение его к жизни.

Наряду с восточнохристианскими чертами в искусстве наблюдаются мотивы западноевропейского происхождения, унаследованные, по-видимому, через пережитки романского стиля¹⁷⁸. В ряде случаев восточнохристианские черты выступают именно в романской передаче, что особенно заметно во владими́ро-суздальской скульптуре.

Наличие в рассматриваемом новом художественном движении старых восточнохристианских и романских черт нельзя считать консервативным явлением. Оно было бы консервативным, если бы в самой социальной природе стиля не было устремления вперед, к национальной самобытности, и если бы эти восточнохристианские и романские черты воспроизводились пассивно. Насколько это видно из произведенного анализа владими́ро-суздальской скульптуры начала XIII века, указанные черты были одним из сознательно примененных средств приближения искусства к реальной действительности, известной его демократизации. С этим был связан важнейший для эпохи процесс секуляризации искусства.

Таким образом, на Руси задолго до «второго югославянского влияния» стала создаваться почва для большего предвозрожденческого движения¹⁷⁹.

Все сказанное позволяет сделать следующие предварительные выводы.

1. Новое движение не было связано в славянских странах с возрождением интереса к античности, что не мешало существованию в нем определенных гуманистических тенденций. Последние наиболее ярко проявились в интересе к светской стороне жизни, к человеческой личности, даже к портрету¹⁸⁰, а также к изображению простых лиц. Основой этих тенденций были «мощные подземные ключи, бывшие непосредственно из народной почвы»¹⁸¹.

2. Новое направление во владими́ро-суздальской скульптуре формировалось параллельно с аналогичными явлениями в южнославянском искусстве. Следовательно, это было не спорадическое явление, а закономерный исторический процесс.

¹⁷⁶ В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 45, табл. 30, а.

¹⁷⁷ Вопрос о возможной синхронности в развитии новой художественной культуры Руси и южных славян поставлен в работе: Д. С. Лихачев. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. М., 1958, стр. 46. Начало этого процесса можно, таким образом, угадывать в первую половину XIII века, что очень существенно для решения вопроса о втором южнославянском влиянии в России.

¹⁷⁸ Развернутую характеристику рассматриваемого направления см. в работах: А. Г. Багд. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928, p. 97; Н. Мавродинов. Старобългарската живопис, стр. 79—87; В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 173—178.

¹⁷⁹ Я применяю этот термин с тем ограничительным значением, которое вкладываю в него Д. С. Лихачев. См. Д. С. Лихачев. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. М., 1958, стр. 51 и сл.

¹⁸⁰ Ср. А. В. Балик. Труды по византийскому искусству в «Dumbarton Oaks Papers». — «Византийский вестник», т. XXII, М., 1963, стр. 276.

¹⁸¹ М. П. Алексеев. Явления гуманизма в литературе и публицистике древней Руси. М., 1958, стр. 8.

3. Обращение владими́ро-суздальских мастеров к некоторым старым сюжетам и концепциям было не архаизмом, а характерным предвозрожденческим явлением, когда в старых образах видели известное средство освобождения от застывших канонических образов. Скульптура Георгиевского собора в этом отношении может быть сопоставлена с болгарскими и сербскими росписями XIII века, а в известном отношении и с венецианской живописью начала XIII века.

4. Среди старых мотивов интерес вызывали прежде всего те, которые восходили к памятникам типа миниатюр Хлудовской псалтири. При этом мастера XIII века не копировали эти мотивы, а, отталкиваясь от их иконографической и стилистической свежести, вносили в свое творчество большую свободу.

5. Возрождение интереса к старым мотивам было связано в первую очередь с усилением национальных начал в искусстве и культуре вообще. Позднее так было в византийском искусстве XIV века¹⁸², а также в грузинском и русском искусстве XV века¹⁸³, не говоря уже о классическом Возрождении. Отличие состояло в том, что в XIV—XV веках художники обращались к национальным образам, а мастера начала XIII века, как пионеры нового движения за национальный стиль, вынуждены были обращаться к мотивам восточно- или раннехристианским. Здесь следует видеть не различные процессы, а разные фазы одного большого культурно-исторического процесса. Владимиро-суздальская скульптура начала XIII века представляла раннюю его фазу.

Наконец, уже в качестве «попутного» вывода можно сказать, что проявление в XIII веке, в эпоху национального подъема, интереса к старым художественным образам типа миниатюр Хлудовской псалтири свидетельствует о глубоко народном духе представленного этими миниатюрами направления, а это ставит под сомнение его характеристику как направления монастырского или же, наоборот, «еретического»¹⁸⁴. Однако этот интересный вопрос нуждается в специальном исследовании.

Рассмотренное нами новое направление во владими́ро-суздальской скульптуре XIII века вовсе не обязательно должно было привести к палеологовскому стилю или чему-либо подобному. Вторжение в 1237/8 годы татаро-монгол круто изменило развитие русского искусства. Между последними достижениями владими́ро-суздальской скульптуры и искусством второй половины XIII века вовсе не было прямой линии естественной эволюции. Это видно хотя бы из того, что в снетогорских фресках 1313 года мы застаем стиль почти на том же уровне¹⁸⁵, в то время как он должен был уйти далеко вперед. Но поворотным пунктом в истории русского искусства было не татаро-монгольское нашествие, а его канун, т. е. первая половина XIII века, когда русское искусство и прежде всего владими́ро-суздальская скульптура встали лицом к лицу с большими идеями наступающей новой эпохи — славянского Предвозрождения.

Некоторые особенности скульптуры Георгиевского собора, прежде всего обилие в ней светских сюжетов, позволяют предполагать, что не будь искусственного перерыва во всей исторической жизни Руси, во владими́ро-суздальской скульптуре свободнее развились бы реалистические тенденции со всеми вытекающими отсюда важными последствиями.

¹⁸² Н. П. Малицкий. Черты палестинской и восточной иконографии..., стр. 57.

¹⁸³ Л. А. Шервашидзе. О грузинской светской миниатюре, стр. 144—145; Д. С. Лихачев. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.—Л., 1962, стр. 15 и сл.

¹⁸⁴ О связи миниатюр Хлудовской псалтири с павликлянским движением говорится в работе: Е. Э. Липшиц. Очерки истории византийского общества и культуры. VIII — первая половина IX века. М.—Л., 1961, стр. 393—408.

¹⁸⁵ В. Н. Лазарев. Снетогорские росписи. — «Сообщения Института истории искусств». М., 1957, стр. 105 и сл.

ИЗ ИСТОРИИ ДРЕВНЕЙШЕГО ПАМЯТНИКА ГОРОДА ДМИТРОВА

Г. В. ПОПОВ

НАИБОЛЕЕ древний памятник искусства, происходящий из подмосковного города Дмитрова, икона «Дмитрий Солунский» из ГТГ (*эклеика*), на протяжении последних четырех десятилетий со времени ее реставрации неоднократно привлекала внимание исследователей¹. Тем не менее многие вопросы, связанные с историей этого произведения, остаются невыясненными.

Нижняя церковь Дмитрия Солунского в Успенском соборе Дмитрова (построен между 1509 и 1533 годами), где помещалась икона до последнего времени, известна лишь с 1714 года². Описи XVII века называют единственный придел собора в честь Георгия³. По предположению В. И. Антоновой, последний был устроен дмитровским князем Юрием Ивановичем (княжил между 1504 и 1533 годами) вместо древнего придела во имя Дмитрия и появился при перестройке собора⁴. Однако факт такой замены остается недоказанным, само же существование Дмитриевского придела в древнейший период — неустановленным. Некоторый материал для решения этого вопроса содержится в «Списках с писцовых и дмитровских книг писма и меры Андрея Загряского да подьячего Гаврила Володимерова 135 и 136 [1628] года», использованных М. Н. Тихомировым в статье «Села и деревни Дмитровского края в XV—XVI веках»⁵. Здесь упоминается село Збоево, принадлежавшее церкви Дмитрия Солу-

¹ До 1924 года икона находилась в Успенском соборе Дмитрова, откуда поступила в ЦГРМ. После расчистки экспонировалась на III реставрационной выставке ЦГРМ в 1927 году. См. библиографию в кн.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнев. Каталог древнерусской живописи XI—начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации, т. 1. М., 1963, стр. 72—73.

² Дата ее освящения; см. В. и Г. Холмогоровы. Исторические материалы о церквях и селах XVI—XVIII ст., вып. XI (Дмитровская десятина). М., 1913, стр. 128.

³ Там же, стр. 125, 126.

⁴ В. И. Антонова. Историческое значение изображения Дмитрия Солунского XII в. из г. Дмитрова. — КСИИМК, вып. XLII. М., 1951, стр. 85; В. И. Антонова, Н. Е. Мнев. Указ. соч., стр. 72, прим. 5. Время строительства или перестройки Успенского собора и, следовательно, устройства Георгиевского придела определяется зависимостью его форм от Архангельского собора в Кремле (М. А. Ильин. Успенский собор в Дмитрове. — «Материалы по истории русского искусства», вып. I. Искусство XVI в. М., 1928, стр. 8—10).

⁵ В кн.: «Московский край в его прошлом. Очерки по социальной и экономической истории XVI—XIX вв.» (В серии «Труды Общества изучения Московской губернии», вып. 1). М., 1928, стр. 5—34.

ского, «что в Дмитрове внутри города»⁶. Оно было дано «по князю» Юрии Ивановиче и входило в число многочисленных пожертвований Ивана IV в память умершего в заточении дяди (в 1536 году)⁷. Временем дарственной на с. Збоево М. Н. Тихомиров считал 1555 год⁸.

Таким образом, становится очевидным наличие особой церкви в честь Дмитрия Солунского, находившейся в Дмитровском кремле еще в середине XVI века. Эта церковь, по-видимому, была деревянной и уже к 1646 году была разобрана, так как по составленной тогда городской переписи «в старинной городской описи» значится лишь один Успенский собор с приделом Георгия⁹. Позднее Дмитриевская церковь не восстанавливалась, что объясняется резким сокращением строительных работ в городе, так и не сумевшем оправиться на протяжении всего XVII столетия от последствий «литовского разорения»¹⁰.

Можно с большой долей вероятности предположить, что икона «Дмитрий Солунский» находилась в местном ряду этой церкви и при ее разборке вместе с остальными иконами попала в соседний Успенский собор. Перенесение иконы в собор и послужило в дальнейшем причиной появления в нем нижней (зимней) церкви Дмитрия Солунского¹¹.

Основание города, по летописным данным, связывается с рождением в 1154 году сына Юрия Владимировича Долгорукого, будущего Всеволода III Большое Гнездо: «В лето 6662 родися Юрью сын Дмитрей, бе тогда в полудне на реце Яхроме, и с княгинею, и заложил град во имя сына своего, и нарек Дмитров, сына же нарече Всеволодом»¹². Как бы ни относиться к данному отрывку (учитывая возможность его позднейшей правки), связь названия города с именем Дмитрия Солунского не подлежит сомнению, что делает закономерным вывод о появлении Дмитриевской церкви, если не одновременно с основанием Дмитрова, то в первые годы его существования. Верх-

⁶ Там же, стр. 22. В брошюре Д. В. Касаткина «Сказание о древнем чудотворном кресте господнем, находящемся в Успенском соборе г. Дмитрова Московской губернии» (Дмитров, 1895, стр. 9—10) приводится выдержка из городской описи 1523 года (?), в которой упоминается церковь «великомученика Дмитрия». По-видимому, дата описи — недоразумение или опечатка, так как никаких сведений о существовании подобного документа не имеется. Возможно, здесь идет речь о неизвестном списке с сотной выписи 1624 года, сохранившего, в отличие от изданного экземпляра (см. прим. 9), начальную часть текста с описанием Дмитровского кремля.

⁷ М. Н. Тихомиров. Указ. соч., стр. 17—33; «Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археографической экспедицией императорской Академии наук», т. I. СПб., 1836, № 251; «Акты, относящиеся до юридического быта древней России». Изд. Археографической комиссии под ред. Н. Калачова, т. I. СПб., 1857, № 30 (V) и др. Все грамоты приходится на 50-е годы XVI века.

⁸ М. Н. Тихомиров. Указ. соч., стр. 22.

⁹ В. И. Г. Холмогоровы. Указ. соч., стр. 125, 126. В сотной выписи Дмитрова 7132 (1624) года начало, включающее описание кремля и его построек, утрачено («Временник ОИДР», кн. 24. М., 1856, стр. 1—24).

¹⁰ Сотная выпись 1624 года указывает, что на 107 дворов города приходится 99 пустых дворовых мест, на 55 существующих лавок — около 200 запустевших, многие церкви «стоят пусты, без ления». Незначительное церковное и монастырское строительство Дмитрова в XVII веке велось на средства отдельных вкладчиков (Н. В. Яковлев. Дмитриевский Борисоглебский монастырь. Исторический очерк. М., 1888, стр. 39—42; М. Н. Тихомиров. Город Дмитров от основания города до половины XIX в. Дмитров, 1925, стр. 38), а ремонт Успенского собора осуществлялся за счет Оружейной палаты (И. Е. Забелин. Материалы для истории русской иконописи. — «Временник ОИДР», кн. 7. М., 1850, стр. 72, 82—83).

¹¹ Устройство нижней церкви совпадает с оживлением ремонтно-восстановительных работ в начале XVIII века.

¹² ПСРЛ, т. V. СПб., 1831, стр. 160—161; т. IX. М., 1965, стр. 198; т. XXIV. Пг., 1921, стр. 77. По мнению М. Н. Тихомирова (М. Н. Тихомиров. Город Дмитров..., стр. 6—7; его же. Древнерусские города. — «Земные записки МГУ», вып. 99. М., 1946, стр. 66; то же, изд. 2. М., 1956, стр. 410), известие носит характер позднейшего припоминания, в котором под одним годом соединились два события. Первоначально Дмитров обозначал город Дмитрия, т. е. Всеволода (его же. Древнерусские города. М., 1946, стр. 51).

ней границей времени создания церкви представляются годы княжения Всеволода (1176—1212). Есть основания полагать, что он уделял большое внимание новому городу, заслонившему пути во Владимиро-Суздальское княжество по рекам Яхроме и Дубне. При нем после разорения 1181 года¹³ Дмитров расширился и превратился в хорошо укрепленный «город», окруженный посадом («преградиями»), способный выдержать серьезную осаду¹⁴. Не решая окончательно вопроса о наименовании первоначального дмитровского храма, правомерно выдвинуть вторую гипотезу о том, что церковь Дмитрия и, быть может, Успенский собор (последнее более проблематично) появились как бы в «подражание» Владимиру именно в княжение Всеволода. Их строительство могло произойти после пожара 1181 года. Повторение топографии «стольных» городов было широко распространено в домонгольскую эпоху. Примером этого служит сам Владимир, топонимика которого во многом следует Киеву¹⁵.

Приняв точку зрения о топографической зависимости Дмитрова от столицы Владимиро-Суздальского княжества, следует заключить, что в этом случае Дмитриевская церковь была построена после возведения одноименного собора во Владимире, т. е. после 1197 года, когда почитание великокняжеского патрона сделалось особенно широким в связи с принесением «доски ис Селуны гробной святого Дмитрия» во Владимир и рождением у Всеволода в 1194 году сына Владимира, названного «в святем крещении» также Дмитрием.

Рассматривая имеющиеся в нашем распоряжении косвенные сведения о раннем периоде строительства в Дмитрове, нельзя обойти вопрос о времени возникновения ныне существующего Успенского собора. Впервые мнение о раннем — между 1389 и 1428 годами — появлении белокаменного соборного здания было высказано М. А. Ильным¹⁶. Н. Н. Воронин предположительно датировал его второй половиной XV века¹⁷. При этом никто из исследователей, за исключением А. И. Некрасова, не затрагивал вопроса о времени основания собора. Последний считал возможным отнести строительство каменного Успенского собора к моменту «сооружения города»¹⁸. При решении этого вопроса важно помнить, что богородичная тематика, получившая широкое распространение во Владимиро-суздальском строительстве и особенно полно представленная в самом Владимире и его окрестностях (Рождественский собор в Боголюбове, Успенский кафедральный, церкви Положения ризы и пояса над Золотыми воротами, Покрова на Нерли и т. д.), в домонгольский период не ограничи-

¹³ В этом году он был сожжен объединившимся с новгородцами киевским князем Святославом (ПСРЛ, т. I. М., 1962, стлб. 164; т. II. М., 1962, стлб. 124; М. Н. Тихомиров. Город Дмитров..., стр. 9).

¹⁴ По летописному известию 1214 года (М. Н. Тихомиров. Указ. соч., стр. 5, 9—10), Дмитров выдержал осаду дружины московского князя Владимира.

¹⁵ Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XIII вв. и «чертеж» М., 1961, стр. 316—317; е. же. Социальная топография Владимира XII—XIII вв. и «чертеж» 1715 г.—СА. т. VIII. М., 1946, стр. 153—173. Возможно, связь с Владимиром объясняется происхождением названия реки Яхромы: река с тем же названием протекает недалеко от Владимира (В. В. Зверинский. Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи, т. 2. СПб., 1892, № 877). См. также: Д. С. Лихачев. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.—Л., 1947, стр. 270.

¹⁶ М. А. Ильин. Успенский собор в Дмитрове.— «Материалы по истории русского искусства», стр. 8.

¹⁷ Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. II. М., 1962, прим. 28 на стр. 539. Б. Л. Альтшуллер в своем докладе, прочитанном на заседании Сектора древнерусского искусства Института истории искусств 27 февраля 1968 года, высказал мысль о строительстве подклета собора (на основании анализа кладки которого базируются выводы М. А. Ильина) одновременно с основной частью храма в 1509—1533 годах.

¹⁸ А. И. Некрасов. Города Московской губернии. М., 1928, стр. 124; в дальнейшем он отказался от этого мнения; см. е. же. Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVII веков. М., 1936, стр. 233.

валась строительством храмов лишь в честь «Успения». Более того, тематика «Успения», кажется, являлась на первых порах собственно владимирской привилегией¹⁹. Какие бы то ни было сведения о древних дмитровских иконах «Успения» отсутствуют. Наиболее ранней из них является икона последней четверти XV века в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева, а первое упоминание самого собора в актовом материале приходится на 1521 год²⁰. Это согласуется с приведенным выше предположением Н. Н. Воронина. По-видимому, Успенский собор Дмитрова действительно возник не ранее последней четверти XIV — второй половины XV века, когда город уже находился в сфере влияния Москвы, с ее ярко выраженной направленностью богородичного культа.

Все это в известной мере подкрепляет предположение о раннем возникновении Дмитриевской церкви Дмитрова: около 1154 года, либо при Всеволоде, около 1181/1197—1212 годов. Интересующая нас икона должна происходить именно из этой церкви. Наиболее же вероятным временем создания «Дмитрия Солунского» можно считать период после пожара 1181 года или рубеж XII—XIII веков, период повышенного внимания к культу солунского святого. Датировка памятника концом XII — началом XIII столетия является довольно распространенной. К этому времени его относили И. Э. Грабарь²¹, А. И. Анисимов²², Н. М. Беляев²³, А. И. Некрасов²⁴, В. Н. Лазарев²⁵. Предлагаемое уточнение времени его создания, таким образом, полностью отвечает сложившейся традиции.

Необычное иконографическое и художественное решение иконы — отказ от широко распространенного в домонгольской живописи изображения стоящей развернутой перед зрителем фигуры (или полуфигуры), внесение принципиально новых черт в трактовку образа («ластелин», сменивший «воина») — заставляют думать, что созданию подобной иконы предшествовала серьезная подготовительная работа. Между тем сомнительно, чтобы объектом такой работы явилось произведение, предназначенное к отправке в одну из самых мелких, хотя и важных в стратегическом отноше-

¹⁹ Некоторое исключение составляет, казалось бы, московский Успенский собор, построенный, как показали последние археологические исследования (1967—1968 годы), из белого камня не позднее XIII века. Однако его раннее наименование остается неизвестным. Летописные источники упоминают лишь о последующем здании 1326 года. Неопубликованная работа археолога Н. С. Шеляпина позволяет считать его Дмитриевским.

²⁰ «Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV—XVI вв.» М. — Л., 1950, стр. 409.

²¹ И. Грабарь. О древнерусском искусстве. М., 1966, стр. 156 (в статье «Андрей Рублев»). См. также «Пл Реставриционная выставка ЦГРМ. Апрель — май 1927». М., [1927], стр. 10 (№ 3).

²² А. И. Анисимов. Домонгольский период древнерусской иконописи. — «Вопросы реставрации», II. М., 1928, стр. 136.

²³ Н. М. Беляев. Выставка русских икон. — «Seminarium Kondakovianum», vol. III. Prague, 1929, стр. 310.

²⁴ А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 123.

²⁵ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 143; его же. Живопись Владимир-Суздальской Руси. — «История русского искусства», т. I. М., 1953, стр. 474; его же. О принципах научного каталога. — «Искусство», 1965, № 9, стр. 69. Н. П. Лихачев со знаком вопроса датировал его XII веком (Н. П. Лихачев. Материалы для истории византийской и русской сфрагистики, вып. 1. — «Труды Музея палеографии», I. Л., 1928, стр. 76). Эта датировка, являющаяся одной из самых ранних (исследование Н. П. Лихачева было подготовлено к печати до полного раскрытия памятника), получила в дальнейшем наибольшее распространение, особенно в популярной литературе; см.: «История украинского искусства», т. I. Киев, 1966, стр. 328; Л. Б. Шахова, Е. Каминская. Государственная Третьяковская галерея. Древнерусское искусство. М., [1968], табл. 4, 5; К. Корнилов. Окно в минувшее. Л., 1968, стр. 7 и т. д. (в последней из указанных работ дана неожиданная атрибуция «Дмитрия Солунского» как «византизирующей иконы ростово-суздальской школы»; такое, порывающее с общепринятой традицией определение, как и указание на существование «ростово-суздальской школы» в столь раннее время — XII век, — преподнесены читателю без всяких доказательств).

нии крепостей Владимирской земли. Скорее всего, дмитровская икона — реплика какого-либо «столичного» произведения. В таком случае есть основания считать, что образом ей могла служить одна из написанных во Владимире или появившихся там в период повышенного интереса к образу Дмитрия Солунского икон. Этот интерес, как известно, приходится на 90-е годы XII века (строительство и украшение Дмитриевского собора, привезение «гробной доски»). Если наше предположение верно, отправной точкой для датировки иконы может быть указанное десятилетие²⁶.

В художественном отношении дмитровский памятник — насыщенный и пестрый по цвету, с ярко зеленым санкирем и малиновой румянкой, с активной стилизацией форм — как бы отходит от предшествующего развития владимирской живописи и прикладного искусства, ориентированных на константинопольское искусство эпохи Комненов (икона с оплечными изображениями Эммануила и ангелов XII века в ГТГ, фрески Дмитриевского собора 90-х годов того же столетия, так называемый потир Юрия Долгорукого XII века в ГОП). Такой разрыв с классической традицией характерен уже для XIII века и наблюдается, например, в фигурах раскрытой в последние годы части неизвестной композиции в диаконнике Рождественского собора в Суздале (около 1233 года). Спас в верхнем левом углу иконы находит параллели в росписи малого южного свода Дмитриевского собора, приписываемой русским мастерам. Необычный тип лика Дмитрия, с усами и намеченной бородой, имеет аналогии в произведениях первой половины XIII века (шиферная иконка Дмитрия Солунского с двумя ангелами из Каменец-Подольского краеведческого музея); в византийском искусстве такой тип встречается задолго до этого, но, кажется, в памятниках провинциальных (фрагмент эпистилиа с апостолом Филиппом и святыми воинами Федором и Дмитрием XI—XII веков в Государственном Эрмитаже), поэтому он мог получить известность на русской почве позднее.

Возможно также, что на иконографию рассматриваемой иконы и позу Дмитрия в ней могло повлиять знакомство с произведениями романского искусства. Мотив сидящей *ap fese* фигуры со скрещенными или близкими к этому ногам всегда привлекал интерес романских мастеров, а особенно — на протяжении XII века (выходная миниатюра Псалтири второй четверти XII века предположительно реймского происхождения в кембриджском St. John's College, MS. B—18, fol. 1; эмальерная пластинка с Иаковом, благословляющим сыновей Иосифа, около 1170 года в Венском кафедрале; кубок с изображением истории Ахиллеса середины XII века в Парижском кабинете медалей и т. д.). Такое предположение правомерно, поскольку западноевропейские контакты владими́ро-суздальского искусства, прямые либо через посредство Галицко-Волынской Руси и Балкан, не вызывают сомнения. Романский элемент ощутим во всей владимирской резьбе конца XII века: скульптуре галерей Успенского собора (1185—1189 годы), остатках резьбы собора Рождественского монастыря (1192—1196 годы) и резьбе Дмитриевского собора (1194—1197 годы).

Насколько серьезным был интерес к романской живописи, сказать трудно. Известно, что во Владимире бытовали романские памятники живописного характера (эмальерные накладки со сценами «Распятие» и «Воскресение Христа» лотарингской работы третьей четверти XII века; первая в соборании Р. Гирша в Базеле, вторая в Лувре). Но степень их резонанса определить практически невозможно. Связываемые с владими́ро-суздальским искусством памятники XII века типа оплечного «Денсуса» или «Дечсуса» с Эммануилом в ГТГ, а также дмитриевские фрески

²⁶ В. И. Антонова в указ. статье (стр. 96) высказывает предположение, что икона явилась вкладом Всеволода через четыре года после сожжения Дмитрия Святославом в 1181 году, не аргументируя его.



Дмитрий Солунский. Начало XIII века. ГТГ.

казалось бы, исключают самую постановку вопроса о романском воздействии на владимирскую живопись. Однако для решения конкретного вопроса стилевых качеств иконы из Дмитрова необходимо учитывать — помимо специфики художественной жизни Владимира (степень общей «романизации») — и то обстоятельство, что западноевропейское искусство оказывает особенно заметное влияние на провинции византийского мира во второй половине XII—XIII века.

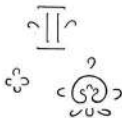
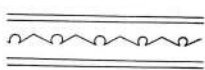
Наиболее поздняя из всех возможных датировок иконы (около 1197—1212 годов) соответствует выводу В. Л. Янина, который на основании сфрагистического материала относит появление иконографии Дмитрия к полуобнаженному мечом к первой четверти XIII века²⁷. Возможно, образом для этого типа печатей, принадлежащих в основном сыновьям Всеволода III Большое Гнездо, послужила одна из икон того времени. Однако последнее — не более как гипотеза, поскольку проведение параллелей между живописным и сфрагистическим материалом требует осторожности, а установление иконографического тождества между точно датированными памятниками сфрагистики и произведениями изобразительного искусства нередко не дает оснований для хронологической локализации последних. Существуют также буллы князя Ярослава Владимировича, сына Владимира Мстиславовича и внука Мстислава Великого, относимые к периоду его новгородского княжения (1181—1184, 1187—1196, 1197—1199 годы) с изображением архангела Михаила на лицевой стороне и Дмитрия Солунского в иконографическом изводе рассматриваемого памятника из Дмитрова (без венца) — на оборотной; в настоящее время известно девять экземпляров таких печатей²⁸.

Иконография «Дмитрия Солунского», отражающая интерес к усложненным построениям геральдического порядка, получила известность в искусстве стран, входящих в орбиту византийского влияния с конца XII века (рельефы Георгия и Дмитрия в Сан Марко; «Георгий на троне» XII—XIII столетий, реставрированный в XVI веке, из Пловдива в Национальной художественной галерее в Софии). Распространенность изображения воина с полуобнаженным мечом в руках, сидящего на престоле, лишает нас возможности установить точную взаимозависимость между указанными печатями и дмитровским памятником. Важно другое — реализация сходных общественно-политических идей и тут и там получает единое иконографическое воплощение, что свидетельствует о его актуальности для русского феодального общества последнего полустолетия перед монгольским нашествием. Данный вывод подкрепляется тем, что иконографическая схема «Дмитрия Солунского» находит параллели еще в одной мало привлекаемой в искусствоведческой практике области — нумизматике. Выработанный здесь в домонгольский период тип условного княжеского «портрета» имеет немало точек соприкосновения с иконой из Дмитрова²⁹. Ассоциативная направленность изображений на монетах вполне определена: «прямой» портрет князя и легенда — «се князь... на столе, а се его серебро». Связь печатей, не имевших портретных изображений, с его владельцем более завуалирована. И, наконец, ассоциации, рождавшиеся при взгляде на икону типа «Дмитрий Солунский», общественный резонанс таких икон (а он, несомненно, имел место) были более сложными и многоплановыми.

²⁷ В. Л. Янин. Княжеские знаки суздальских Рюриковичей. — КСИИМК, вып. LXII. М., 1956, стр. 15, рис. 5, 6.

²⁸ В. Л. Янин. Актовые печати древней Руси X—XV вв., т. I. Печати X—начала XIII в. М., 1970, стр. 204 (№ 192), табл. 17, 58.

²⁹ См. И. И. Толстой. Древнейшие русские монеты великого княжества Киевского. СПб., 1882; его же. Древнейшие русские монеты X—XI веков. СПб., 1893; А. В. Орешников. Русские монеты до 1547 года. — Ижм. Росийский Исторический музей. Описание памятников, вып. 1. М., 1896, стр. 1—5, табл. 1, 1—6; М. П. Сотникова. Сребреники киевского клада 1876 г. — «Нумизматика и сфрагистика», сб. 3. Киев, 1968, стр. 119.



Орнаментация трона на иконе
«Дмитрий Солунский».



Предполагаемый родовой знак
Всеволода III Большое Гнездо.



Архитектурный орнамент в ви-
зантйской живописи.

- а — Евангелие, XIII век, Парижская Национальная библиотека, гр. 54;
- б — «Троица», XIV век, Гос. Эрмитаж;
- в — роспись Мистры, XV век.

вывод Б. А. Рыбакова о том, что княжеский знак Всеволода III напоминал по форме лигатуру букв «Т» и «Р» (стр. 204)³⁶. Добавим, что он не является «знаком»

Устное предание называет заказчиком иконы Всеволода III³⁰. С именем Всеволода дмитровский памятник связывали большинство исследователей³¹. Часть из них основывалась на выводах статьи Б. А. Рыбакова «Знаки собственности в княжеском хозяйстве Киевской Руси X—XII вв.»³². Внимание Б. А. Рыбакова привлек один из элементов орнаментации трона на иконе «Дмитрия» (в виде римской цифры два с «отрогами» или «усиками» по сторонам; стр. 204), трактованный им как знак Всеволода, «возможно искаженный позднейшей перепиской». Последняя оговорка вызвана тем, что рассматриваемый знак относится к доделкам XVI века. «Таким образом, — заключает исследователь, — княжеский знак собственности находился в перкви и в представлении ее посетителя неизбежно связывал княжескую тамгу с авторитетом «святого» Дмитрия Солунского, покровителя князя»³³.

Против атрибуции Б. А. Рыбакова выступил В. Л. Янин. В статье, посвященной знакам суздальских Рюриковичей, он предположил, что тамга на троне Дмитрия наряду с другими знаками этой группы, принадлежит не Всеволоду III, а его сыну Владимиру — Дмитрию Всеволодовичу. На этом основании появление иконы отнесено им к более позднему времени (после 1212 года)³⁴.

Как отмечалось некоторыми исследователями, аргументацию В. Л. Янина нельзя признать безупречной³⁵. В конечном итоге, по замечанию А. В. Кузы, знаки большинства сыновей Всеволода в статье В. Л. Янина оказались скорее похожими на знак Андрея Боголюбского, чем на предполагаемый знак их отца. Работа А. В. Кузы подтвердила

³⁰ В. И. Антонова. Историческое значение изображения Дмитрия Солунского..., стр. 88, 94; В. И. Антонова, Н. Е. Мнев. Указ. соч., т. I, стр. 42.

³¹ Обзор литературы см. в указ. статье В. И. Антоновой (стр. 88—90); см. также: В. Н. Лазарев. Живопись Владимир-Суздальской Руси, стр. 474; его же. О принципах научного каталога, стр. 69; А. В. Куза. Родовой знак Всеволода III Большое Гнездо, — «Культура древней Руси», М., 1966, стр. 97, 100.

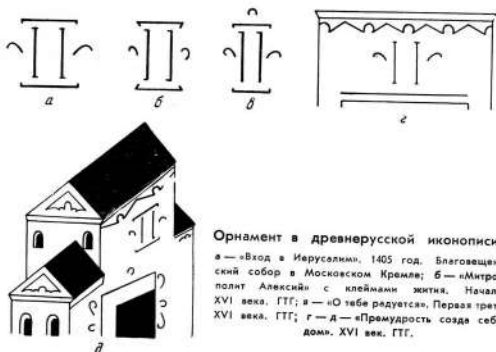
³² СА, т. VI. М., 1940, стр. 227—257.

³³ Там же, стр. 232, 235—236.

³⁴ В. Л. Янин. Указ. соч., стр. 15—16.

³⁵ Б. А. Рыбаков. Русская эпитафия X—XIV вв. — «История, фольклор, искусство славянских народов». V Междunarодный съезд славистов. М., 1963, стр. 46—47.

³⁶ А. В. Куза. Указ. соч., стр. 97—100. Впервые этот знак был предположительно связан с личностью Всеволода М. Орешниковым; см.: А. В. Орешников. Классификация древнейших русских монет по родовым знакам. — «Известия АН СССР», 1930, № 3, стр. 108.



Орнамент в древнерусской иконописи.

а — «Вход в Иерусалим», 1405 год. Благовещенский собор в Московском Кремле; б — «Митрополит Алексий» с клейнами жителя. Начало XVI века. ГТГ; в — «О тебе радуется». Первая треть XVI века. ГТГ; г — д — «Премудрость создала себе дома». XVI век. ГТГ.

в точном смысле, а представляет, по-видимому, символическое сокращение второго имени князя — Дмитрий (в данном случае имеются в виду вообще знаки этого типа)³⁷.

Выводы статей Б. А. Рыбакова, В. Л. Янина и А. В. Кузы, казалось бы, дают возможность рассматривать указанный фрагмент орнаментации трона на иконе в ка-

³⁷ Сходная лигатура имеет место в упомянутых буллах Ярослава Владимировича. Кроме этого, она встречается на печатах, принадлежащих разным князьям (А. В. Орешников. Классификация древнейших русских монет по родовым знакам, стр. 108). Это обстоятельство отмечает и Н. П. Лихачев, рассматривая указанную лигатуру лишь как вариант системы родовых знаков, абсолютно идентичный остальным вариантам (Н. П. Лихачев. Материалы для истории русской и византийской сфрагистики, вып. 2. — «Труды Музея палеографии», т. II. Л., 1929, стр. 208, рис. 191).

Несмотря на то, что возможность именного (буквенного) истолкования некоторых встречающихся в сфрагистическом материале знаков-монограмм наряду со знаками в собственном смысле была в свое время категорически отвергнута (Н. П. Лихачев. Указ. соч., вып. 2, стр. 207—209), вопрос о их природе и тем более эволюции — особенно для периода феодальной раздробленности — остается открытым. В пользу буквенной расшифровки «знака» Всеволода (что не снимает полностью вопроса о его символическом характере) свидетельствует близкая к данной лигатуре система сокращений имен в современных иконе буллах, где можно встретить, например, свободные имени Георгия к «ГЕОР» (свинцовая висячая печать из ГИМ с изображением конного Георгия, поражающего змея, и греческой надписью) или «ГН» (печать с изображением Дмитрия Солунского и скачущего Георгия; Н. П. Лихачев. Указ. соч., вып. 1, стр. 75, 78; его же. Сфрагистический альбом, табл. XXVI, 9). На одной из печатей «конца домонгольского периода», обнаруженной в Новгороде и принадлежавшей П. И. Юкину (Н. П. Лихачев. Материалы для истории русской и византийской сфрагистики, вып. 1, стр. 78, рис. 35), изображение Дмитрия с мечом в руках сопровождается аналогичным рассматриваемому «знаку» сокращением, ограниченным буквами «Т» и «Р». В ряде позднейших печатей, опубликованных А. В. Орешниковым («Материалы к русской сфрагистике». М., 1903, № 3, 4, 5, табл. I, 4, 5, рис. 7 на стр. 19), имеются сходные по принципу сокращения имен: «Ц» — на печати московского великого князя Ивана Ивановича, «ДТ» — на печати Дмитрия Донского. В ряде указанных случаев нет полной уверенности в том, что прочтение надписей на печатах знала, а не вызвано степенью их сохранности. Однако в некоторых из печатей (как, например, последней) первоначальный характер чтения имен не подлежит сомнению, что является достаточно веским аргументом в пользу именного чтения «знака» Всеволода. Сходные примеры сокращений имеются в монументальной и станковой живописи, миниатюре, шпите и мелкой пластике, особенно последней («История русского искусства», т. I. М., 1953, рис. на стр. 161, 167, 277, 280; т. II. М., 1954, рис. на стр. 276, вклейка между стр. 366 и 367; А. Н. Свири. Искусство книги древней Руси. XI—XVII вв. М., 1964, табл. на стр. 172, 178; Т. В. Николаева. Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог. Загорск, 1960, рис. 66, 7а, № 10, 12 («ДМТ» — Дмитрий), 20, 125; «Тронце-Сергиева лавра. Художественные памятники». М., 1963, табл. 129, 173, 181), и в памятниках византийской эпиграфики (А. В. Банк.

честве тамги Всеволода или вообще владельческого знака как такового, получившего небольшие изменения при последующих чинках иконы ³⁸.

В действительности же «знак» на дмитровском памятнике имеет совершенно иное происхождение. Как и вся система украшений трона, она восходит к античному и эллинистическому искусству ³⁹. Тот же тип украшений продолжает существовать и в византийскую эпоху, получая распространение в миниатюре, станковой и монументальной живописи в X—XI веках и, постепенно усложняясь, существует и позднее (стр. 204) ⁴⁰. Обычно он имитирует резные (или лешные) украшения, заполняя свободные плоскости архитектуры и мебели. В орнаментации раннего времени геометрическое построение в виде римской «двойки» встречается в наиболее простом варианте. В последующий период, к XIII—XIV векам, оно приближается по форме к «знаку» на троне Дмитрия. Помимо «двойки» в этом орнаменте употребляется также построение в виде римской цифры «один». Со второй половины XIV века указанная орнаментация становится основным украшением архитектурных плоскостей в древнерусской живописи. Подобный орнамент можно встретить и в декорации одежды — на панцирях воинов, — где он также играет роль рельефных (в данном случае чеканных) украшений ⁴¹.

Как правило, идентичные орнаменту трона на дмитровском памятнике декоративные элементы встречаются в монументальной, станковой и миниатюрной живописи Руси второй половины XIV—XVI века в самых разнообразных сочетаниях; однако чаще всего они, как и в данном случае, группируются вокруг «двойки» или «единицы» ⁴². Тип орнаментации трона, относящегося к позднейшим чинкам ⁴³, его отдаленность от упрощенных и масштабно крупных форм декорации домонгольского периода и, наоборот, близость к вариантам, распространенным в искусстве XV (особенно конца) — XVI столетия, — измеченным, прихотливым по силуэту и чисто плоскостным — все это приводит к выводу о том, что настоящий орнамент, появившийся при одном из ремонтов памятника, не имеет никакой связи с его древним убранством. Наиболее близкие аналоги данный декор находит в произведениях первой половины XVI века (икона «Премудрость создала себе дом» в ГТГ и др.; стр. 205). А это полностью снимает вопрос о расшифровке символики иконного «знака».

Два памятника мелкой пластики из Фессалоники. — «Византийский временник», т. XXIX. М., 1969, стр. 267). Некоторые буквенные сочетания, как, например, «ΙΩ» для обозначения имени Иоанн (Предтеча, Златоуст и т. д.), имеют вполне устойчивый характер. Менее широко, но достаточно устойчивое сочетание «ΓΡ», используемое для обозначения имени Дмитрий. Принципиально сходные со «знаком» Всеволода буквенные пометы имеются в надчеканках монет эпохи монгольского завоевания и на некоторых пломбах, где указание на имя владельца сведено к начальному инициалу (Н. П. Лихачев. Указ. соч., вып. 2, стр. 73—83, 159, 161).

³⁸ В расшифровке «знака» Б. А. Рыбаковым (указ. соч., стр. 232, 235) и В. Л. Яниним (указ. соч., стр. 11) вкрасную нить, так как он абсолютно симметричен.

³⁹ Некоторые замечания на эту тему см. в кн.: Н. М. Чернышев. Искусство фрески в древней Руси. М., 1954, стр. 71.

⁴⁰ См., например, для раннего периода: J. Ebersolt. La miniature Byzantine. Paris et Bruxelles, 1926, pl. XXV, XXVII, XXXIII—XXXIV; K. Weitzmann. Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts. Berlin, 1935, Taf. XII, 62, XXX, LXIV; В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, табл. 57, 63—66, 69—73, 161, 208, 209, 254—257, 279, 308, 321, 339—341. Одним из наиболее древних примеров бытования подобного орнамента в древнерусском искусстве является изображение «гипшодрома» в южной башне Киевской Софии и «целование Елизаветы и Анны» в приделе Иоакима и Анны; см.: Н. И. Кресальни. Софийский заповедник в Киеве. Архитектурно-исторический очерк. Киев, 1960. Иллюстрации (не пум.); «История украинского искусства», т. I, илл. 218, 228.

⁴¹ См., например: «Византийский временник», т. VI. М., 1953, рис. 22; В. И. Антонова, Н. Е. Милова. Указ. соч., т. II, табл. 59, 60. См. также украшения на панцирях в двух житийных иконах «Георгий начал XVI века из Дмитрова (Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева; инв. № 163, 167).

⁴² В. И. Антонова, Н. Е. Милова. Указ. соч., т. II, табл. 17, 35, 84 и т. д. К началу XVII века рассматриваемый орнамент исчезает почти полностью.

⁴³ О них см. ниже.

В прямой зависимости от истолкования «знака» стоит довольно распространённое мнение о том, что изображение Дмитрия Солунского является портретом Всеволода III. Впервые эта мысль была высказана в упомянутой работе Б. А. Рыбакова⁴⁴. М. Н. Тихомиров считал икону «идеализированным» портретом Всеволода⁴⁵. Мнение Б. А. Рыбакова было поддержано также Н. Н. Ворониным⁴⁶. Более осторожно о портретном характере изображения писала В. И. Антонова, указавшая на отсутствие разницы в понимании иконы и портрета в древнерусском искусстве, но все же допускающая правомерность выводов Б. А. Рыбакова⁴⁷.

Против постановки вопроса о портретности дмитровской иконы выступил В. Н. Лазарев⁴⁸. В. Л. Янин также выразил сомнение в сходстве Дмитрия Солунского с Всеволодом III. При этом он исходил из предложенной им передатировки памятника⁴⁹.

Однако позднее А. В. Куза вновь счел возможным приписать дмитровскому произведению портретный характер на том основании, что «изображенный на иконе Дмитрий Солунский несколько напоминает (sic!) рельефный портрет Всеволода Большое Гнездо на фасаде Дмитриевского собора во Владимире⁵⁰. Сближая икону с изображением Всеволода, А. В. Куза не учитывает эмблематичности рельефа, его чисто символической, условной трактовки, которые позволяют лишь с большой оговоркой называть скульптурную группу Дмитриевского собора «портретом» великого князя и его сыновей. Лицо Всеволода лишено каких бы то ни было портретных черт. Как отмечает Н. Н. Воронин, «оно очень обычно для древних рельефов собора»; не случайно «портретность» группы устанавливается лишь на основании одеяния великого князя, его престола и количества бывших у Всеволода к моменту постройки собора сыновей⁵¹.

Близость скульптурного «портрета» Всеволода и лика дмитровской иконы, отмеченная А. В. Кузой, объясняется единством искусства Владимиро-Суздальской Руси этого периода, проявившимся в равной степени и в скульптуре, и в живописи. В настоящее время у нас нет никаких данных усматривать в дмитровском памятнике портретные черты Всеволода III. Наблюдение В. И. Антоновой об отсутствии «резкой грани между светскими и священными изображениями»⁵² также не может быть принято в расчет при решении вопроса о степени портретности иконы. Указанная В. И. Антоновой особенность характерна для средневекового искусства в целом и определяется мировоззрением эпохи, его имперсональностью. Возможность появления икон-портретов предусматривает не только четкое разграничение понятий «портрета» и «не портрета», но и таких категорий, как сходство и индивидуализация; иными словами, заставляет предполагать и у заказчиков, и у исполнителей наличие чисто речесансного мировоззрения. Последнее же, как известно, исключено. Княжеские изображения (или изображения какого-либо лица) в облике соименного святого отсутствуют на протяжении всей истории развития византийского и русского средневекового искусства⁵³.

⁴⁴ Б. А. Рыбаков. Знаки собственности..., стр. 235.

⁴⁵ М. Н. Тихомиров. Древнерусские города. — «Ученые записки МГУ», вып. 99, стр. 53.

⁴⁶ Н. Н. Воронин. «Слово о полку Игореве» и русское искусство XII—XIII вв. — В кн.: «Слово о полку Игореве». Под ред. В. П. Адриановой-Перетц (в серии «Литературные памятники»). М. — Л., 1950, стр. 343, 344, илл. между стр. 72—73.

⁴⁷ В. И. Антонова. Историческое значение изображения Дмитрия Солунского..., стр. 96, 98.

⁴⁸ В. Н. Лазарев. Живопись Владимиро-Суздальской Руси, примеч. 2 на стр. 474.

⁴⁹ В. Л. Янин. Указ. соч., стр. 15.

⁵⁰ А. В. Куза. Указ. соч., стр. 100.

⁵¹ Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV вв., т. I, стр. 436.

⁵² В. И. Антонова. Историческое значение изображения Дмитрия Солунского..., стр. 96—97.

⁵³ Б. А. Рыбаков и поддерживающие его исследователи по существу повторяют мысль А. И. Некрасова, высказанную им по поводу шиферного рельефа из Дмитриевского монастыря в Киеве 207

Причиной широко распространенного мнения о портретности дмитровской иконы послужила, по-видимому, яркость характеристики Дмитрия, выделяющая памятник среди других произведений домонгольского периода. Необычен возраст святого: Дмитрий изображен возмужалым человеком, с бородой и усами. Его поза передает величие и одновременно готовность отразить любое нападение, напряженность ожидания. В иконе сказалось стремление конкретизировать черты покровителя Солуни, приблизить его облик к идеальному героизированному (вневременному) образу князя, властелина и воина-защитника, центральной фигуре литературы и летописей домонгольского периода. Желанием наделить изображение солунского патрона символическим и, условно говоря, «бытовым» сходством с русским князем объясняется необычное украшение Дмитрия — киноварный гайтан с крестом⁵⁴, а также «кесарская» стемма, венчающая его голову. Полуобнаженный меч в руках

(ныне в ГТГ; см.: О. Некрасов. Рельефные портреты XI столетия. — «Науковий збірник за рік 1925» («Записки Украинского научного товариства в Києві, т. XX»). Київ, 1926, стр. 16—40; критику его выводов см.: В. Н. Лазарев. Русская средневековая живопись. М., 1969, стр. 84).

Сходная мысль высказана Т. В. Николаевой по поводу ростового изображения Глеба (Давида) на каменной иконе (ГИМ, № 38360), найденной на Таманском полуострове (Т. В. Николаева. Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков. М., 1968, стр. 9, № 1). Исследователь считает возможным видеть в нем портретные черты заказчика, тмутараканского князя Глеба Святославича (80-е годы XI века). Данное изображение, появившееся после многих работ, освещающих проблемы средневекового портрета, представляется не более как недоразумением. Отнюдь не переклассный характер его исполнения делает беспочвенными рассуждения не только о какой бы то ни было особой индивидуализации образа Глеба, но и проблематичным самое стремление поставить в связь появление образа со специальным княжеским заказом. Вызывает сомнения и ранняя датировка памятника, предложенная Б. А. Рыбаковым (в наиболее решительной форме это сделано в его работе «Русские датированные надписи XI—XIV веков». М., 1964, стр. 18; икона отнесена к 1067—1068 годам, периоду второго княжения Глеба Святославича в Тмутаракани) и безоговорочно принятая Т. В. Николаевой. Построения преимущественно на палеографическом анализе и предельно свободном истолковании понятий национальности, существующая датировка игнорирует следующие факторы: 1) стилистический — призмистые, ослепшие пропорции фигуры, дробность форм, отсутствие конструктивности в их передаче, застылость, простонародно-провинциальный характер изображения заставляют отнести иконку к следующему столетию и отнюдь не к его началу (ср. с такими памятниками, как кратир Братия 1115—1120 годов, серебряные чеканные оклады на новгородских иконах «Петра и Павла», «Богородицы Корсунской» первой половины XII века, портреты Юрия Долгорукого середины того же столетия, крест Ефросинии Полоцкой 1161 года и т. д.); 2) историко-иконографический — возможная дата канонизации Бориса и Глеба в 1072 году (см. статью М. Х. Алешковского в настоящем сборнике, стр. 104—125) исключает датировку образа XI веком, кроме этого, неизвестности изображения братьев (по не сомненным им святым Романа и Давида) ранее XII столетия, развитое же изображение Глеба в образе князя-воина-мученика исключает возникновение образа на раннем этапе формирования этой иконографии, что доказывается сфрагматическим материалом первой половины XII века; 3) палеографический — последнее может показаться парадоксальным (учитывая характер указанного исследования В. А. Рыбакова), однако помещенные им в приложения хронологический график и статистическая диаграмма для надписи на тмутараканской иконе Глеба свидетельствуют, что некоторые компоненты резной надписи «ДАВЫДЪ — ГЛѢБЪ» выходят за грань XI столетия и могут быть отнесены к рубежу XI—XII веков и даже к середине — концу XII века. Устойчивость традиций вешеной палеографии наряду с отмеченными выше признаками позволяют датировать памятник именно XII столетием, скорее его второй половиной и даже XIII веком, что, естественно, снимает вопрос о его связи с личностью Глеба Святославича. Напомним, что издавший иконку Д. В. Айналов относил ее к XII веку (Д. В. Айналов. Миниатюры «Сказания о святых Борисе и Глебе Сильвестровского сборника. СПб., 1911, стр. 32—33, рис. 46).

⁵⁴ Эта деталь была удалена при реставрации памятника в 1924—1927 годах; см.: В. И. Антонова. Историческое значение изображения Дмитрия Солунского..., стр. 86; В. И. Антонова. Н. Е. Миева. Указ. соч., т. I, стр. 72.

Об иконографии памятника см.: Н. П. Лихачев. Материалы для истории византийской и русской сфрагматики, вып. 1, стр. 80—81; В. И. Антонова. Указ. соч., стр. 93—95; В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 143; O. Demus. Die Reliefikonen des Westfassade von San Marco. — «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft», III, Graz — Köln, 1954, S. 95 и сл.; A. Grabar. Quelques reliquaires de Saint Démétrios et le martyrium du Saint à Salonique. — «Dumbarton Oaks Papers», t. V, 1950, p. 1—28.

Дмитрия — знак военной и гражданской власти солунского патрона. Меч играл важную роль в древнерусском княжеском ритуале, в обряде инвеституры⁵⁵. Примечательно, что в одной из миниатюр списка Хроники Георгия Амартола XIV века, иллюстрирующей рассказ о пределах власти Иисуса Навина (л. 71 об.), последний изображен в сходной с Дмитрием позе⁵⁶.

Символика дмитровской иконы, по-видимому, обладала большей широтой. Солунский святой предстает как страж. К нему вполне применимо обращение византийского поэта Мануила Фила (ок. 1280 — ок. 1350 годов) к «великому Георгию воину, сляпшему перед городом и извлекающему наполовину меч из ножен»: «Прекратив бой..., вновь ты находишься в раздумье на отдыхе»⁵⁷.

Особенности трактовки образа в дмитровском памятнике наряду с высказанными соображениями о времени его создания позволяют наметить его некоторую связь с конкретной исторической обстановкой. Годы княжения Всеволода III Большое Гнездо приходится на период ожесточенных феодальных войн. Первые несколько лет своего «сидения» на Владимирском «столе» (с 1177 года) Всеволод проводит в борьбе с ростовской знатью и Рязанским княжеством. Выйдя с честью из этой борьбы, в сложной политической обстановке владимирский князь подчиняет своему влиянию южнорусские княжества, в том числе Киев и, в меньшей степени, Новгород. К началу XIII века верховная власть Всеволода делается общепризнанной. Внутреннее и внешнеполитическое укрепление Владимирского княжества и власти великого князя находят отражение во владимирском летописании этого времени и обширном строительстве⁵⁸.

«Дмитрий Солунский» является, вероятно, столь же программным памятником, как и постройки Всеволода. Даже обычное для воинских композиций изображение Спаса в верхнем левом углу иконы приобретает здесь, по-видимому, особый смысл в свете ярко выраженных владимирским летописцем идей о «богоустановленности» единогодержавия Всеволода⁵⁹. Напомним любопытное летописное сопоставление Всеволода и Мстислава, выступившего против владимирского князя во главе ростовских бояр (1177 год). «Помыслившие высокоумьем», Мстислав забыл, что «бог дает власть, ему же хочет; поставлять бо цесаря и князя вышний, и потому потерпел поражение»⁶⁰. Всеволод же, по объяснению летописца, оказался победителем, так как был поставлен «от бога». Еще определеннее взгляды составителей свода 1212 года раскрываются в известии о передаче новгородского княжения Константину. Пересказывая напутственную речь Всеволода к старшему сыну, летописец заканчивает ее следующими словами: «Бог положил на тебе старшинство в братья твоя... и въ всей Русской земли; и аз ти даю старшинство»⁶¹. Сцену передачи инвеституры Константину предвещает выдержка из Псалтири, объясняющая гордый «тон» речей Всеволода, сильной «силой божией», и несущая характер аллегории политического толка («...Господи! силою твоею възвеселился цесарь и о спасении твоим възрадуются зело; желание сердца его дал ему еси, и хотения уст его исполни; положил еси на главе его венец от камени драгаго... И пакы: Господь рече ко мне: сын мой еси ты..., проси от мене,

⁵⁵ ПСРЛ, т. I, стр. 424—422; А. В. Ариховский. Древнерусские миниатюры как исторические источники. М., 1944, стр. 34—35, рис. 7; О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания. М., 1965, стр. 41—42, 71—72, рис. 14, 36.

⁵⁶ О. И. Подобедова. Указ. соч., рис. 9. По мнению В. И. Антоновой («Историческое значение изображения Дмитрия Солунского...», стр. 94), миниатюра иллюстрирует покорение 32-х царей. Такая трактовка представляется правомерной и соответствует порядку следования текста и миниатюры во втором столбце л. 71 об.

⁵⁷ Н. П. Лихачев. Указ. соч., вып. 1, стр. 81; В. Н. Лазарев. Русская средневековая живопись, прим. 85 на стр. 77.

⁵⁸ Н. Н. Воронин. Указ. соч., т. I, стр. 345—349, 351—352, 461—463.

⁵⁹ Там же, стр. 350.

⁶⁰ Там же; ПСРЛ, т. I, стлб. 380—386.

⁶¹ ПСРЛ, т. I, стлб. 422.

и дам ти язык достоянья твоего, и одержанье твое до конца земли; и упасеши я палицею железаю»⁶².

Сходный смысл имеет и заказанная князем для церкви Дмитрия Солунского в Дмитрове икона. Не случайно отдельные образы в заимствованном из Псалтири тексте перекликаются с изображением великокняжеского патрона. Дмитрий явился как бы отражением идеала, родившегося в обстановке подъема Владимира во вторую половину княжения Всеволода III, державшего «в воле своей» многих феодалов древней Руси⁶³. В иконе есть та же степень идеализации, что и в восторженном обращении автора «Слова о полку Игореве» к законному наследнику киевского престола, Всеволоду: «Великий князь Всеволоде! — пишет он. — ...Ты бо можешу Волгу веслы раскропити, а Дон шелома выльети!.. Ты бо можешу посуху живыми шерешеры стреляти, удалыми сыны Глебовы»⁶⁴. Однако с наибольшей полнотой представления о княжеском идеале этого времени отразились во владимирском летописании в характеристике, данной Всеволоду и помещенной вслед за записью о его смерти⁶⁵. «Много мужествов и дерзость имев, — начинает летописец, — на бранех показав, украшен всеми добрыми нравы, злыя казни, а добросмысленныя милуд». Далее дается разъяснение последних слов о княжеской «казни» и «милости»: «Князь бо не туне меч носить в мечь злодеем, а в похвалу добро творящим». «Сего имени, — продолжает составитель, — токмо трепетаху вся страны, и по всей земле изыде слух его». Конец этой фразы — «Бог покараше под нозе его вся врагы его» — сходен со словами Давида в летописной записи 1205 года, и, возможно, стоит в зависимости от текста Псалтири.

Можно предположить, что особенности трактовки темы в рассматриваемом памятнике соответствовали желанию самого заказчика. Местонахождение иконы в еще большей степени усиливало заостренность характеристики великокняжеского патрона. В небольшой пограничной крепости помнили о недавнем поражении (1181 год) и пожаре, устроенном Святославом и его союзниками, новгородцами. Вклад Всеволода должен был упорно в глазах жителей Дмитрова его авторитет, стать символом неприступности границ Владимиро-Суздальской земли.

Сопоставление «Дмитрия Солунского» с произведениями XII века, например поясным «Георгием» из Успенского собора Московского Кремля⁶⁶ и «Георгием» из Юрева монастыря в Новгороде (ПТ)⁶⁷, позволяет заключить об определенной эволюции воинского идеала к концу домонгольского периода. Демонстрация физической красоты, мощи и доблести, вызвавшая необходимость преувеличенного масштаба фигур ранних памятников, сменяется в дмитровской иконе прославлением могущественной власти. И если древнейшие иконы (в особенности поясной «Георгий») отражают общие для всей княжеско-дружинной среды идеалы, то «Дмитрий Солунский» является иллюстрацией представлений, родившихся в непосредственно княжеском окружении. Это также наложило определенный отпечаток на характер трактовки иконы. Ощущение реальной физической силы, выраженной в святых воинах древнейших произведений, уступает здесь место подчеркнутому аристократизму. Жест Дмитрия, вынимающего меч из ножен, чисто символический, его тонкие пальцы едва касаются рукоятки, левая рука легко поддерживает оружие. В фигуре солунского святого есть изысканность, граничащая с хрупкостью. К метафоричности его украшенного одея-

⁶² ПСРЛ, т. I, столб. 422.

⁶³ Н. Н. Воронин. Указ. соч., т. I, стр. 350—351.

⁶⁴ «Слово о полку Игореве», стр. 21—22.

⁶⁵ ПСРЛ, т. I, столб. 436—437.

⁶⁶ В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 55—402. Н. В. Перцев датирует икону XI—XII веками (Н. В. Перцев. О некоторых приемах изображения лица в древнерусской станковой живописи XII—XIII вв. — «Сообщения ИРМ», вып. VIII. Л., 1964, стр. 89, 92), Н. А. Демина (см. статью в настоящем сборнике) — поздним XI веком.

⁶⁷ В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 87—88; В. И. Антонова, Н. Е. Мнев. Указ. соч., т. I, стр. 47—49, табл. 47—48.

ния, обычной для домонгольского искусства и имеющей многочисленные литературные параллели, примешивается элемент реальности бытующих деталей. Возрастает роль геральдического начала, атрибутов княжеской власти. Поза Дмитрия делается более эмблематичной. Однако за повышенной символичностью решения проглядывает не отвлеченность, а тенденция к конкретности вызываемых у зрителя ассоциаций.

Икона наполнена динамикой, внутренне сдерживаемой и все же достаточно определенной. Ее ощущение создают повторяющийся ритм рук Дмитрия, противоположный их движению поворот головы с отведенными влево глазами, поджатые ноги и неустойчивость, напряженность фигуры. Спокойствие образов предшествующей эпохи в дмитровском памятнике уступает место активности.

В эпоху феодальной раздробленности и междоусобиц, когда русские князья «кромолу коваше и стрелы по земле сеяше», икона из Дмитрова была призвана служить прославлению объединяющей власти. Такой властью в глазах автора «Слова о полку Игореве» обладал Всеволод Большое Гнездо. Именно к нему обращается он с призывом «поблюсти» Русскую землю, золотой киевский «стол». Тем же могуществом наделил владимирского князя автор летописной записи 1212 года.

Дмитровский памятник наряду со «Словом» отразил общую для юга и северо-востока Руси конца XII — начала XIII века идею о «сильном» князе, несуществующую в последние десятилетия перед монгольским нашествием. Не приходится сомневаться в том, что в трактовке образа Дмитрия решающую роль сыграли как современный иконе стиль византийской провинции, так и сложение местных традиций. Однако, по-видимому, указанное несоответствие между выработанным идеалом и обстановкой тех лет также может объяснить появление напряженности, сменившей спокойную уверенность персонажей раннего периода. Данные качества делают икону важным звеном в стилистической эволюции живописи Северо-Восточной Руси. Острота характеристики Дмитрия открывает путь к повышенно драматическим решениям в иконописи XIII — начала XIV века («предпаологовского» периода).

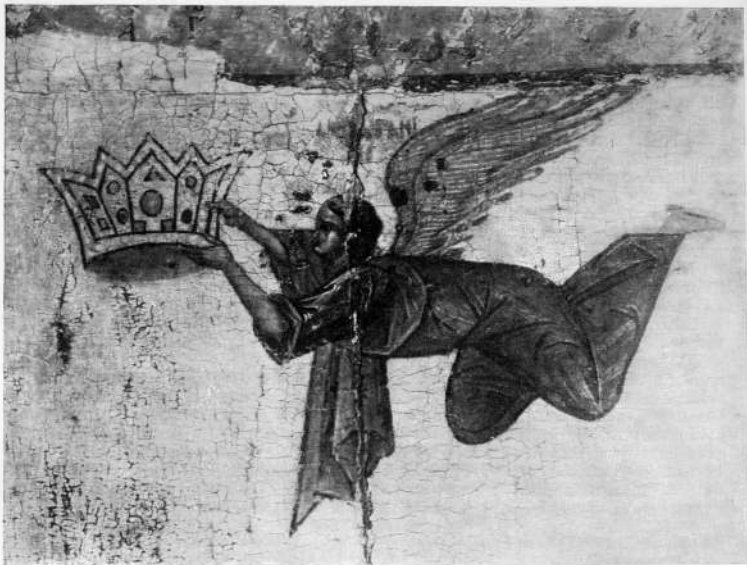
Помимо истории создания, определенный интерес для изучения дмитровского памятника представляет его последующая судьба. В настоящий момент поверхность иконы состоит из сложного сочетания первоначального красочного слоя и последующих чинков XIV—XVIII веков. Время некоторых из этих чинков позволяет уточнить реставрация памятников живописи дмитровского происхождения, проводимая с 1959 года в МИАР.

Наиболее значительное «поновление» иконы приходится на XVI век. При этих ремонтных работах по вновь нанесенному левкасу были выполнены изображение ангела, венчающего Дмитрия, охряная с золотым ассистом спинка трона и золотой фон с обычными для XVI века киноварными надписями⁸⁵. В появлении фигуры ангела, несущего корону, можно видеть свойственное искусству XVI века стремление к повествовательности и иллюстративности (стр. 212).

Характер перечисленных деталей позволяет сузить датировку чинки иконы и отнести ее ко времени Юрия Ивановича⁸⁶, в княжение которого проводились большие

⁸⁵ М. Н. Тихомиров, отмечая интересное сочетание русского и греческого текста в надписях иконы, ошибочно относил их к XII веку (в кн.: «Древнерусские города». Изд. 2, стр. 265).

⁸⁶ Впервые это предположение было высказано В. И. Антоновой («Историческое значение изображения Дмитрия Солунского...», стр. 86).



Ангел. Первая треть XVI века. Деталь иконы «Дмитрий Солунский».

работы по укреплению городской крепости, украшению Дмитрова и его храмов ⁷⁰. Заказы Юрия, насколько можно судить в настоящее время по сохранившимся произведениям, выполнялись лучшими московскими художниками. Вероятнее всего, это была одна артель, так как большинство дмитровских икон первой трети XVI века, при сравнении с другими памятниками живописи этого периода, образует единую стилистическую группу ⁷¹.

⁷⁰ При Юрии был заново подсыпан крепостной вал, расширен и углублен ров, дно которого было выложено кирпичом (Н. П. М и л о н о в. Дмитровское городище. Кремль города Дмитрова. — СА, т. IV. М., 1937, стр. 148, 152—153). Тогда же, вероятно, появились новые деревянные укрепления города, исчезнувшие в XVII веке. По заказу Юрия был построен Успенский собор (после 1509 года), восходящий своими формами к Архангельскому собору в Кремле.

Ко времени княжения Юрия относятся произведения живописи: частично сохранившийся деисусный чин собора (Дмитровский районный краеведческий музей), житийные иконы «Георгия (две)», «Сергия Радонежского» и «Николаи Зарайского», «О тебе радуется», «Покров», «Богоматерь Тихвинская», поясной «Никола» и др. (большинство икон в настоящее время находится в МлАР. См.: Н. М. Чернышев. Указ. соч., табл. 56; Е. М. Кристи, С. В. Ямщиков. Два памятника новгородской станковой живописи из Дмитровского краеведческого музея. — В кн.: «Возрожденные шедевры». М., 1963, стр. 34—37; В. И. Антонова, Н. Е. Мнев. Указ. соч., т. I, стр. 341—342, табл. 226—229; IV выставка «Реставрация и консервация произведений искусства». Каталог. М., 1963,

Некоторая тяжеловесность фигуры ангела, несущего корону, плотность живописи с обильными четкими пробелами и густое охрение по темному зеленоватому санкирю приближаются к произведениям, выполненным в наиболее поздний период княжения Юрия Ивановича. Такими памятниками являются «О тебе радуется» из ГТГ⁷², «Покров»⁷³ и, отчасти, житийная икона «Параскевы Пятницы» (обе в Дмитровском краеведческом музее)⁷⁴. В них, как и в ангеле из «Дмитрия Солунского», наблюдается отход от собственно дондисевских традиций, стремление к большей материальности, объемности форм и приглушенности изощренно иконостасного колорита, что характерно для московского искусства второй четверти XVI века.

Реставрация древнего памятника при княжении Юрия Ивановича говорит о внимании к этой, уже тогда, вероятно, почитавшейся дмитровской святыне⁷⁵.

Следующее «поновление» иконы было осуществлено через сравнительно небольшой промежуток времени, в том же XVI веке. На доспехах Дмитрия, ножнах меча и на подушке, в правой ее части, имеется крупный, свободно нанесенный серебряный ассист и орнамент растительного и геометрического характера (стр. 214). В свое время аналогичный ассист покрывал всю фигуру Дмитрия и был удален при реставрации. В настоящее время эти украшения (за исключением ножен) лежат в основном на левках XIV и XVI веков⁷⁶. Таким образом, можно считать, что они появились не ранее XVI века. Серебряные украшения резко отличаются от ювелирной ориентации тропа времени Юрия Ивановича. Свободой исполнения, как и материалом (серебро) они напоминают произведения XIV века или те из памятников XVI столетия, в которых особенно отчетливо проявился интерес к живописи более древнего периода. Подобные произведения, как известно, занимают видное место в живописи середины и второй половины XVI века.

стр. 8, 13; М. В. Алпатов. Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964, стр. 22, табл. XVIa; «В выставке произведений изобразительного искусства, реставрированных Государственной Центральной художественно-реставрационной мастерской им. академика И. Э. Грабаря». Каталог. М., 1965, стр. 63—64; С. Ямщиков. Древнерусская живопись. Новые открытия. М., 1965, табл. 15—16; «Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева» (Путеводитель). М., 1965, рис. 8 (не нум.); «L'art Russe des Scythes à nos jours. Trésors des musées soviétiques. Grand Palais. Octobre 1967—Janvier 1968». Paris, [1967], N 274; И. Иванова. А. Кукаес. Г. Попов. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. М., 1968, табл. на стр. 34—35, 39—41, 51, 53, 55, 57—59, 61; И. А. Иванова. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. М., 1969, табл. 16—18, 28—29, 33—48, 53—56.

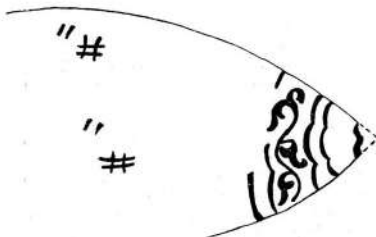
⁷² Памятник предположительно, но без особых оснований, приписывается В. И. Антоновой Дионисию (В. И. Антонова, Н. Е. Мневна. Указ. соч., т. I, стр. 341; повторение этой атрибуции см.: Н. Голубяковский, С. Ямщиков. Дионисий. (Альбом). М., 1969, табл. 15—17), несмотря на то, что в нем уже очень определенно сказались черты искусства XVI века.

⁷³ Дмитровский музей, инв. № не имеет; разм. 89 × 63 см. Происходит из бывш. Пятницкого монастыря.

⁷⁴ Е. М. Крист и С. М. Ямщиков, издавшие икону («Возрожденные шедевры», стр. 34—37, табл. 34—36), относят ее к новгородской школе живописи начала XVI века, оговаривая, что она стр. 37). При этом авторы совершенно не учитывают преемственности издаваемого произведения к житийной иконе «Георгия» из того же Пятницкого монастыря в Дмитрове, которая, бесспорно, создана московским мастером, и к некоторым памятникам первой трети XVI века также можно: IV выставка..., стр. 8; С. Ямщиков. Древнерусская живопись. Новые открытия, аннотация к табл. 16.

⁷⁵ Эта реставрация не была единственной. При Юрии было передано кадило 1469 года из Николо-Песнопского монастыря (М. Лосева. Образец русского серебряного мастерства XV века... («Сборник Оружейной палаты»). М., 1925, стр. 113—117). Тогда же в Успенском соборе появилась копия с древней иконы «Одигитрия», хранящаяся в МИАР (инв. № 170, размер 140 × 101 см.); см. J. В. I. A. n. k. o f f. L'art de la Russie ancienne. Bruxelles, 1963, pl. 105; И. А. Иванова. Указ. соч., табл. 16—18 (оба с датировкой XV веком).

⁷⁶ В. И. Антонова, Н. Е. Мневна. Указ. соч., т. I, стр. 71—72. Воспроизведение иконы с сохраненной в процессе расчистки идентичной ассисткой см.: «Masterpieces of Russian Paintings». London, [1930], pl. III.



Фрагмент серебряного орнамента второй половины XVI века на иконе «Дмитрий Солунский».

няются некоторые традиции искусства XIV века, что сказалось не только в применении необычного для этого времени серебряного асси́ста, но и в структуре самой живописи, монументализированной и несколько примитивной, с обилием яркого синего и разбеленных зеленых. Написано оно широко и активно. Вполне вероятно, что икона принадлежит художнику, приехавшему из провинции, еще не испытавшей влияния крупных художественных центров, основную часть которых с середины XVI века можно рассматривать как вариант (иногда достаточно специфический) московской живописи.

После «поимания» Юрия Ивановича (1533 год) практически прекращается расцвет Дмитрова. С середины XVI века в городе и его окрестностях замирает монастырское и церковное строительство, несмотря на многочисленные вклады Ивана IV. Приезд в Дмитров каких бы то ни было мастеров наиболее правомерно связывать лишь с одним периодом — кратковременным пребыванием (с 1566 по 1569 год) здесь князя Владимира Андреевича Старицкого, вынужденного обменять свой удел на Дмитров и Звенигород⁷⁹. К сожалению, нам ничего не известно о работах, проводившихся в Дмитрове по его заказу, хотя некоторые исследователи относят к этому времени появление двух керамических «Распятий» на южной и северной стенах собора⁸⁰. Можно однако предположить, что, стремясь закрепить свое шаткое положение во вновь полученных владениях, Владимир Андреевич предпринял значительные работы по украшению дмитровских церквей и, прежде всего, прославленных святых города.

⁷⁷ По описям 1920—1921 годов, составленным Е. С. Силиным, Г. О. Чириковым, Н. Н. Помещичевым и др. (архив Дмитровского музея, фонд 106), икона находилась в нижней церкви собора. В настоящее время хранится в МИАР, инв. № 168, размер 99 × 96 см; расписана А. В. Кириковым в 1963—1964 годах (И. Иванова, А. Куклес, Г. Попов. Указ. соч., стр. 7, табл. на стр. 75).

⁷⁸ К современным или почти современным ему памятникам Дмитрова относятся житийная икона «Рождество Богоматери» середины XVI века, оглавный «Иоанн Предтеча» из «Денсуса», «Сергий Радонезский» второй половины столетия (МИАР; инв. №№ соответственно 165, 173, 179; восп. см.: И. Иванова, А. Куклес, Г. Попов. Указ. соч., табл. на стр. 70, 73; И. А. Иванова. Указ. соч., табл. 64, 71) и «Богоматерь Тихвинская» с историей (там же) того же времени из местного ряда Успенского собора в Дмитрове (имеет небольшую пробную расписку).

⁷⁹ «Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV—XVI вв.», №№ 102—103; И. Токаков. Историко-статистическое и археологическое описание города Дмитрова, ч. I. М., 1893, стр. 19. После казни Владимира Андреевича город вошел в опричнину («Очерки истории СССР. Период феодализма. Конец XV — начало XVII в.» М., 1955, стр. 305).

⁸⁰ А. И. Некрасов. Художественные памятники Москвы и городов Московской губернии. М., 1928, стр. 122—124; М. А. Ильин. Подмосковье. М., 1965, стр. 272—273.

Это тем более вероятно, что Старицкие имели крупнейшую в то время мастерскую художественного шитья, в состав которой входили и иконники-знаменщики⁸¹. Любопытно, что в лицевом шитье князей Старицких так же, как в иконе «Знамение» и немногочисленных остатках чинок XVI века на «Дмитрии Солунском», имеются отдельные черты, свидетельствующие об интересе к традициям искусства более раннего периода⁸². Однако продукция их мастерской имеет ярко выраженные столичные качества. «Знамение» же — сугубо провинциально. Указанный ремонт «Дмитрия Солунского» и создание иконы «Знамение» могут относиться к более позднему времени. В таком случае появление в Дмитрове мастеров явно не московского происхождения можно объяснить лишь проведением неизвестных нам работ во второй половине XVI века.

Последний из рассмотренных ремонтов так же, как и реставрация времени Юрия Ивановича, говорит о большом внимании к иконе «Дмитрия Солунского» на протяжении всего XVI столетия. Наконец, он отражает общую для середины — второй половины века тенденцию к переосмыслению искусства предшествующих периодов, главным образом домогольского, ретроспективности и искусственность эстетических позиций эпохи Ивана Грозного.

Последние раскрытия памятников второй половины XVI века из прилегающих к Москве районов довольно определенно свидетельствуют о частичной неизжитости здесь живописных традиций XIV столетия, существующих бок о бок с основным, собственно столичным направлением⁸³. Размер и формы архазизирующей тенденции в Подмоскowie (в отличие от провинции или отдельных некогда крупных феодальных центров, а также самой Москвы) остаются невыясненными. Однако именно в отношении Дмитрова, не обладавшего собственными крупными и самостоятельными в стилистическом отношении кадрами, а с первой четверти XV века явившегося ареной деятельности московских художников, данные вопросы решаются наиболее определенно. Авторы иконы и чинок «Дмитрия Солунского» могли быть лишь приезжими. Но были ли они мастерами, говоря условно, «московской провинции» или происходили из какого-то более отдаленного центра (Старица?), определить в настоящий момент окончательно невозможно⁸⁴.

⁸¹ Н. А. Маясова. Мастерская художественного шитья князей Старицких. — «Сообщения Загорского гос. историко-художественного музея-заповедника», вып. 3. Загорск, 1960, стр. 41—64; А. Н. Свирип. Древнерусское шитье. М., 1963, стр. 75—87; Н. А. Маясова. Художественное шитье. — «Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники». М., 1968, стр. 128.

⁸² Н. А. Маясова. Мастерская художественного шитья князей Старицких, стр. 52; А. Н. Свирип. Указ. соч., стр. 79—82, 84—86.

⁸³ См.: «Богоматерь с Сергием Радонежским и архангелом Михаилом» из Махрищского монастыря (ГИМ; «Искусство Руси эпохи Рублева (XIV — начала XVI в.)». Каталог. М., 1960, № 35, рис. на стр. 34; ср.: Е. С. Овчинникова. Новый памятник станковой живописи XV века круга Андрея Рублева. — «Древнерусское искусство XV — начала XVI века». М., 1963, стр. 94—118); «Успение Богоматери» из Волоколамска (ЗГИХМ; «Древнерусское искусство». Выставка «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства». Каталог. Л.—М., 1966, стр. 29, илл. 18; Т. В. Николаева. О некоторых волоколамских древностях. — Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств XIV—XVI вв.». М., 1970, стр. 380—381); наиболее показательными являются раскрытые в реставрационной мастерской МИАР в 1967—1968 годы южные врата (с изображением «Лона Авраама», «Сотворения человека», «Грехопадения» и т. д.) из Богоявленской церкви с. Семеновского (кп. № 353, разм. 103 × 75 см) и икона поясного «Николая» с палеосными святыми из часовни с. Рамежье под Дмитровым (МИАР, инв. № 184, разм. 52 × 38,5 см, имеет другие расписки).

⁸⁴ Возникновение раскрытых за последние годы подмосковных памятников XVI века провинциального характера, как и дмитровского «Знамения», следует, может быть, поставить в связь с притоком многочисленных периферийных мастеров, привлеченных размахом работ по восстановлению московских храмов после пожара 1547 года. Несомненно, не все из них могли найти работу в самой столице и по тем или иным причинам (в том числе и по уровню своей профессиональной подготовки) оседали в подмосковных монастырях и городах типа Дмитрова или Волоколамска (см.

Анализ документальных и косвенных данных об иконе «Дмитрий Солунский» из ГТГ позволяет по-новому взглянуть на обстоятельства создания этого интереснейшего памятника и попутно осветить древнейший период истории Дмитрова. Внимание к чисто историческим аспектам за счет отказа от искусствоведческой проблематики представляется в данном случае оправданным, поскольку этот круг вопросов требует особого исследования. Существенные результаты дает изучение чинков иконы. В статье этот материал ограничен узким и сравнительно поздним периодом (XVI век). Более ранние ремонты «Дмитрия Солунского» (XIV век?) пока не поддаются аналогичному рассмотрению, так как материал для сравнительного анализа сохранившихся от этого времени на поверхности иконы фрагментов отсутствует (среди памятников живописи XIV века дмитровского происхождения имеется лишь один «Голгофский крест» в ГТГ⁸⁵). Однако дальнейшая работа в этом направлении представит несомненный интерес.

Древнейшие произведения русской средневековой живописи являют собой сложные разновременные комплексы, где первоначальный авторский слой сочетается с многочисленными позднейшими чинками и дополнениями. Наилучшими примерами в этом отношении помимо рассмотренной иконы могут служить: двухсторонняя икона XII века «Богоматерь Одигитрия» с «Георгием» на обороте в Успенском соборе Московского Кремля (лицевая сторона иконы прописана в первой половине — середине XIV и XVII веках, существование промежуточных чинков пока неясно)⁸⁶; «Георгий» в рост XII века из Юрьева монастыря в Новгороде (ГТГ; имеет чинки первой половины XIV века — среди них лик, XVI, XVII и XIX веков⁸⁷); «Борис и Глеб» рубежа XIII—XIV веков в Киевском музее русского искусства (имеет чинки первой половины XV, XVI, XVII веков и последующего времени)⁸⁸; «Борис и Глеб» XIV века из бывш. собрания Н. П. Лихачева (ГРМ)⁸⁹. Анализ их позднейших вставок позволяет не только уточнить время ремонтов, но и сделать некоторые выводы о миграции этих икон. Последнее особенно важно для уточнения истории таких произведений, как двухсторонняя икона из Успенского собора или обе названные борисоглебские иконы, происхождение которых нельзя считать окончательно выясненным. Только скрупулезный анализ всех данных такого рода (подобный тому, который был проделан А. И. Анисимовым при реставрации «Владимирской Богоматери»⁹⁰) позволит прийти на этот счет к аргументированным выводам.

упомянутое «Успение» из ЗГИХМ). Именно их деятельность в Подмоскovie на протяжении второй половины XVI века в состоянии объяснить все отчетливее выявляемый стилистический разнородный произведений этого времени.

⁸⁵ В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Указ. соч., т. I, № 160.

⁸⁶ В. Н. Лазарев. Русская средневековая живопись. М., 1969, прим. 2 на стр. 55.

⁸⁷ Там же, рис. на стр. 85 (схема живописных слоев).

⁸⁸ Н. Н. Черноголовa. Икона «Борис и Глеб» в Киевском музее русского искусства. — Сб. «Древнерусское искусство XV — начала XVI века». М., 1963.

⁸⁹ Подробное описание реставрации иконы см.: П. Нерадовский. Борис и Глеб из собрания Н. П. Лихачева. — «Русская икона», сб. I. СПб., 1914.

⁹⁰ А. И. Анисимов. История Владимирской иконы в свете реставрации. — «Труды Секции археологии и искусствознания РАНИОН», вып. 2. М., 1928. В дальнейшем в наблюдениях А. И. Анисимова были произведены некоторые уточнения (см.: В. И. Антонова, Н. Е. Мневa, Указ. соч., т. I, № 5).

СУЗДАЛЬСКИЙ ЗМЕЕВИК

А. В. РЫДИНА

НЕБОЛЬШОЙ овальный змеевик¹, вывезенный в 1890 году Н. С. Щербатовым из Рождественского собора в Суздале², сразу же заинтересовал специалистов. Однако до сегодняшнего дня основные моменты его атрибуции остаются открытыми.

Суздальский змеевик уникален во всех отношениях: во-первых, он каменный (кروшавая яшма), в отличие от известных нам русских литых змеевиков; во-вторых, по краям он имеет пространную именную надпись³, более развернутую, чем на черниговской гривне и на змеевиках с именами Ростислава, Евдокии и Андрея⁴; в-третьих, на его иконной стороне вырезано весьма редкое для русских змеевиков изображение «Семи спящих отроков эфесских» (стр. 318)⁵.

Резная надпись расположена на обеих сторонах круглого суздальского амулета в два ряда, в две строки. На стороне со «Змеиным Гнездом» она гласит: +ГН ПЪМЪЗН РА (сколото) ОНМА НАРЪЧЪНЪМА ВЪ СВАТМЪ ХРЪЩЪННН МАРНН—спаружи; +Н ХРЪСТННЪ ВЪ МНРЪЩЪ ШЪ; верх букв сколот, вариант: МНРЪЩЪ МНОСЛАВЛНЕСЪ СТАРЪНШЕО ДЪЧЪРНЕО АМННЪ—внутри. По полю вокруг отроков; +ГН НСВСЪ КРЪСТЪ ДАВЪЕ СЪНЪ : 3 : ОТРОКЪ ВЪ ФЕСЬСЪКЪЕ ГЪРЪ ДАЖЪ Н (сколото) МА РА (утрачена 1 буква) БЪМА СВОНМА—спаружи; +ГЬОРГНЪ О ХРЪСТННЪ СЪНЪ ЖНВОЪТЪНЪЕ Н

¹ ГИМ, № 19726, ок. 15560.

² А. С. Орлов. Амулеты-«змеевики» Исторического музея.— «Отчеты ГИМА за 1916—1925 гг.», М., 1926, стр. 43.

³ Н. Ф. Выходяй. О некоторых новых типах русских оберегов и об одном татарском амулете.— «Известия Общества археологии, истории и этнографии», т. XXV, вып. 6. Казань, 1909, стр. 164.

⁴ Надписи же молитвенного и заклиательного характера, но без имен, типичны и для греческих, и для русских змеевиков. Так, на змеевиках с изображением Богоматери часто встречается греческая надпись: «Богородице, блюди и помогай, имеющему тебя, аминь» — на одной стороне; на другой: «Свят, свят, свят Иисус Саваоф! Исполнь небо» (перевод П. А. Флоренского); см. Т. В. Николова. Произведения мелкой пластики XIII—XVII вв. в собрании Загорского музея. Каталог, Загорск, 1960, стр. 99.

⁵ Другой аналогичный по сюжету змеевик, купленный Бобринским на Сухаревке, представляет собой грубую подделку. Он сделан из темного камня и имеет прямоугольную форму. См. А. С. Орлов. Указ. соч., стр. 19.

МНРЬ НѢ ВГАСН СНДѸ ОГЪНЬНУЕО
АМННЬ — внутри⁶.

Орлов считает, что надписи и изображение сделаны различными мастерами, ссылаясь на «примитивность» надписи и византийский характер резьбы⁷. Однако нам представляется такое предположение неверным, ибо змеевик как раз весьма органичен в сочетании тончайшей резьбы изображений с плотными лентами надписи, которые придают ему пластическую завершенность.

Если обобщить выводы основных исследователей змеевика (а их было немало), то датировка его колебалась между XII и XIII веками. Г. Д. Филимонов предполагал, что наиболее вероятным временем его создания является XIII век⁸, И. И. Толстой считал вопрос открытым⁹, М. А. Сперанский относил змеевик ко времени не ранее XII—XIII веков и настаивал на его русском происхождении¹⁰. В «Указателе» памятников Исторического музея амулет датируется XII—XIII веками в зависимости от имени возможного заказчика¹¹. Н. П. Лихачев воздерживался от уточнения датировки, ограничившись предположением о том, что «памятник... принадлежит княжеской семье домонгольского периода»¹². В. Н. Лазарев считает наиболее достоверной датой XIII век, свя-



Суздальский змеевик. XII век. «Семь спящих отроков эфесских». ГИМ.



Суздальский змеевик. XII век. «Змеиное гнездо». ГИМ.

⁶ Ср. А. С. Орлов. Указ. соч., стр. 41—42. По поводу надписей Орлов отмечал, что круговые «легенды» состоят из славянских букв XII—XIII веков, а слова при изображениях — из славянских и греческих. Он же заметил полоски или точки на шейках отроков (амулеты или образки).

⁷ А. С. Орлов. Указ. соч., стр. 12.

⁸ Г. Филимонов. Змеевик суздальского Рождественского собора. — «Вестник Общества древнерусского искусства» отд. IV, стр. 73—75; Н. П. Лихачев. Материалы для истории византийской и русской сфрагистики, вып. I. «Груды Музея палеографии», т. I. Л., 1928, стр. 130.

⁹ И. И. Толстой. О русских амулетах, называемых змеевиками. — ЗРАО. СПб., 1888, т. III, стр. 388.

¹⁰ М. А. Сперанский. О змеевниках с семью отроками. — «Археологические известия и заметки при Московском археологическом обществе». М., 1893, № 4, стр. 58.

¹¹ «Исторический музей. Указатель памятников». Изд. 2. М., 1893, стр. 582—583.

¹² Н. П. Лихачев. Указ. соч., стр. 131. Точка зрения Н. П. Лихачева по поводу принадлежности суздальского змеевика княжеской семье не подлежит сомнению и в силу именного характера надписей, и в силу художественной ценности самой резьбы.

зывая змеевик с именем Георгия Всеволодовича, погибшего при Сити¹³. Н. Н. Воронин в своей книге о зодчестве Северо-Восточной Руси говорит о влиянии суздальского змеевика на композицию «Семь спящих отроков» Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, т. е. о его более ранней дате по сравнению с монументальным рельефом¹⁴. Г. К. Вагнер присоединялся к мнению М. А. Сперанского, датируя змеевик XII—XIII веками¹⁵. М. В. Щепкина на основании палеографических признаков (в том числе и лингвистических) считает змеевик не старше второй половины XII века (вне зависимости от места его изготовления: Киев, Владимиро-Суздаль)¹⁶.

Можно было бы примириться с таким положением дела, однако змеевик именной и, несомненно, княжеский. Установление владельцев амулета поможет уточнить время его создания и расширит наши представления о характере защитных амулетов в древней Руси, а возможно, даже позволит установить определенную наследственную традицию в бытовании такого рода змеевиков-«оберегов».

Среди вероятных заказчиков змеевика в литературе были указаны три лица: Георгий Всеволодович, погибший при Сити в 1238 году, Юрий Долгорукий (ум. в 1157 году), имевший сестру Марию, а также князь новгородский, а потом великий князь киевский Мстислав Владимирович (Мстислав Великий, ум. в 1132 году). Последний имел жену Христину (ум. в 1122 г.), дочь шведского короля Инга Стенкильсона. Наиболее популярной оказалась версия о Георгии Всеволодовиче, у которого были снохи Мария и Христина. К этой точке зрения, высказанной впервые Филимоновым¹⁷, присоединился В. Н. Лазарев, однако последний указывает не на сноху Георгия Марию, а на его дочь Марию — Мирославу¹⁸.

Между тем Н. П. Лихачев критически отнесся к предположению Филимонова. Он полагал, что речь идет не о двух, а о трех лицах: супругах Георгия и Христины и о матери Христины Марии, в мире Мирославы. «Такое сочетание имен понятно, — замечает он, — если змеевик был заказан по случаю брака и именно тещею-вдовою»¹⁹. По мнению Лихачева, Георгий Всеволодович не мог быть заказчиком змеевика, ибо упоминание в надписи двух снох и забвение супруги князя Агафьи делает такую догадку совершенно необоснованной.

Мы присоединяемся к точке зрения Лихачева в следующих пунктах: в том, что Георгий и Христина — супруги, в том, что речь идет о трех лицах и змеевик сделан, вероятно, по случаю свадьбы. Однако с одним из моментов гипотезы Н. П. Лихачева (как и В. Н. Лазарева) согласиться трудно. Речь идет о соединении имен Марии и «Мирославы». По логике надписи имя «Мирослава» относится не к Марии, а к Христине, ибо порядок исследования имен такой: Мария — Христина — «Мирослава». Кроме того, имя, принятое большинством исследователей как «Мирослава», в надписи змеевика значится как «Мирославдье».

Если для предположения о Георгии Всеволодовиче как о заказчике змеевика все же есть данные, хотя бы имена снох Марии и Христины, то имя Юрия Долгору-

¹³ В. Н. Лазарев. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. — История русского искусства, т. I. М., 1953, стр. 237—238.

¹⁴ Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси [XII—XV вв., т. II, М., 1962, стр. 124.

¹⁵ Г. К. Вагнер. О первоначальной форме композиции «Семь спящих отроков» на фасаде Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. — СА, 1960, № 2, стр. 265.

¹⁶ Данная точка зрения зафиксирована М. В. Щепкиной в письме автору настоящей статьи от 6 декабря 1963 года. При всем глубочайшем уважении к мнению видного специалиста в области палеографии нельзя все же упустить из виду специфику вещевой палеографии, во многом отличной от рукописной и до настоящего времени неразработанной. Поэтому мнение М. В. Щепкиной, появившееся из перечисленных, также требует проверки.

¹⁷ Н. П. Лихачев. Материалы для истории византийской и русской сфрагистики, вып. I, стр. 130.

¹⁸ В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 237—238.

¹⁹ Н. П. Лихачев. Указ. соч., стр. 130.

кого принципиально отпадает, ибо трудно строить сколько-нибудь серьезную гипотезу на основании совпадения одного из имен, указанных в тексте надписи, с именем его сестры Марии.

Наиболее же интересным мы считаем предположение авторов «Указателя» памятников Исторического музея: в качестве вероятных заказчиков суздальского змеявика, наряду с Долгоруким и Георгием Всеволодовичем, здесь указаны Мстислав Владимирович, старший сын и наследник Владимира Мономаха, и его жена Христина, умершая в 1122 году. Авторы указателя допускают, что имя Мстислав скрыто под ошибочным «Миославием», а для надписи на другой стороне амулета взято одно из имен Мстислава — Георгий²⁰. Имя Мария истолковано ими как православное имя Христины²¹.

Попытаемся более детально остановиться на этой гипотезе.

Мстислав Владимирович, сын Владимира Мономаха, родился в 1076 году, матерью его была дочь англосаксонского короля Гита; в 1093—1095 годы Мстислав правил в Ростовской земле, только что полученной Мономахом²², в 1096—1117 годы — княжил в Новгороде, а в 1117 году отец призвал его в Белгород²³, где Мстислав пробыл до 1125 года, когда пришел его черед занять Киевский стол; в 1132 году он умер.

Княжение Мстислава совпадает со сложным периодом распада Киевского государства, однако и при Владимире Мономахе, и при его сыне Мстиславе I Владимировиче престиж государства был еще достаточно велик, о чем говорят широкие сношения со многими европейскими дворами, закрепленные брачными связями. Так, Владимир Мономах был женат на дочери саксонского короля, а сам Мстислав — на дочери шведского короля. Одна из дочерей Владимира Мономаха была замужем за венгерским королем, другая — за греческим царевичем. С намеком на международные союзы давались иногда имена новорожденным сыновьям великого князя. Сам Мстислав Владимирович, старший сын и преемник Владимира Мономаха, в крещении получил имя Федор, о чем дважды говорится в тексте Мстислава Евангелия, а также в списках «Хождения игумена Даниила»²⁴. Однако князь, по-видимому, имел два мирских имени, и был назван Мстиславом в честь прадеда и Георгием — в честь знаменитого деда, англосаксонского короля Гаральда, отца своей матери и жены Владимира Гиты, как полагал А. С. Орлов. Хотя в русских документах Мстислав Великий назван Георгием лишь в позднейших из сохранившихся источников (в основном в летописях XVII века), можно предполагать здесь наличие древнейшей традиции, связанной скорее всего с северным (скандинавским) летописанием. В частности, в «Кнутligasaga» сказано, что у Гиты был сын, получивший имя Гаральда²⁵.

²⁰ «Указатель памятников Исторического музея», стр. 583. К сожалению, летописные сведения о наречении Мстислава в крещении Георгием относятся лишь к XVII столетию. Так, в Новгородской третьей летописи это имя Мстислава указано под 1113 годом в связи с заложением церкви Николая на княжьем дворе. См. список Новгородской третьей летописи в ГБЛ (ф. ОИДР, № 127, л. 130; изд.: «Новгородские летописи». СПб., 1879, стр. 187—188).

²¹ «Указатель памятников Исторического музея», стр. 583.

²² Н. В. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси, XII—XV века, т. I, стр. 26.
²³ Вызов Мстислава в Белгород был продиктован желанием Мономаха приблизить наследника к Киеву, во избежание возможных притязаний со стороны других князей. См. М. Н. Тихомиров. Древнерусские города. М., 1956, стр. 299.

²⁴ В. Л. Янин. Международные отношения в эпоху Владимира Мономаха и «Хождение игумена Даниила». — ТОДРЛ, т. XVI. М.—Л., 1960, стр. 123, 130.

²⁵ А. С. Орлов. Владимир Мономах. М.—Л., 1946, стр. 10—11; см. также М. П. Алексеев. Англосаксонская параллель к Поучению Владимира Мономаха. — ТОДРЛ, т. II. М.—Л., 1935, стр. 51; Н. М. Иваницкий. Князь Владимир Мономах и его Поучение, ч. I. М., 1901, стр. 252—253. Заметим также, что трудно судить, чьим сыном был Юрий Долгорукий — Гиты или второй жены Владимира Мономаха. В связи с этим по-разному может быть истолковано и свидетельство Владимира о смерти жены в Смоленске («Гюргева мати умре»). Мстислав родился в 1076 году, когда его отец ходил походом в Чехию, благодаря чему мать и могла дать ему имя своего отца — Гаральда, которое на русской почве, естественно, могло прозвучать только в качестве Георгия. Здесь уместно напомнить и о том, что, по исследованиям последних лет, по-видимому, именно

Наличие двух мирских имен у князя остается, конечно, гипотезой. Гораздо важнее здесь другое. В целом ряде произведений живописи и прикладного искусства X—XII веков мы находим композиционно взаимосвязанные изображения св. Георгия и Федора Тирона, не раз отмеченную учеными близость культов и иконографических изводов в изображениях святых воинов²⁶. Примером из области собственно византийского круга вещей в данном случае может явиться левая створка триптиха словеной кости с композицией «Сорока мучеников севастиийских» в центральной части из собрания Эрмитажа (X—XI века)²⁷, где наверху вырезаны рядом фигуры Георгия и Федора Тирона в рост.

Особенно широкое бытование (с акцентом на самом моменте чуда) получили совместные изображения конных воинов Георгия и Федора в кашпадокийском, итальянском и грузинском искусстве конца XI — первой половины XII века²⁸. В трех монументальных комплексах Верхней Сванетии (Ипрати, 1096 год; церковь Кирика и Иулиты, 1111 год; церковь св. Георгия в Накипари, 1130 год), исполненных царским живописцем Федором при Давиде Строителе и сыне его Дмитрии I, мы обнаруживаем парные изображения этих воинов, подобно кашпадокийской фреске XI века в Каранлек Килиссе²⁹. Интересную именно с этой точки зрения композицию мы обнаруживаем в ряде произведений мелкой пластики, по всей вероятности новгородского круга. Это три каменных образка XIII—XIV веков, где на одной стороне резана композиция «Жены мироносицы у гроба господня», на другой же — Георгий и Федор Тирон, поражающие дракона, извивающегося под копытами коней³⁰.

Названные примеры подтверждают наличие глубокой и еще, к сожалению, не совсем исследованной связи между исходными элементами культов указанных святых воинов, отражением которой, по-видимому, могла быть и имеющая место в случае с Мстиславом взаимосвязь между именами Федор и Георгий.

В какой же период своей жизни Мстислав мог быть назван в тексте надписи Георгием, своим, по-видимому, наиболее редким именем? Обращаясь к источникам, Лаврентьевской и Ипатьевской летописям, и прослеживая упоминания о Мстиславе Великом, особо останавливаясь на событиях, записанных под 1122 годом. Имея в виду дочь Мстислава, Ипатьевская летопись свидетельствует, что «ведена Мстислава в

Мстиславом Великим был заложен Георгиевский собор Юрьева монастыря. С. Н. Азбелев в своем исследовании новгородских летописей XVII века, сравнивая надпись Юрьева монастыря, опубликованную Карамзиным, с краткой и пространной редакциями летописного известия, приходит к выводу о правоте А. Раппина, ранее выдвинувшего гипотезу о заложении собора Мстиславом Владимировичем (см. Н. М. Карамзин. История Государства Российского, т. II. СПб., 1892, стр. 89, прим. 25; А. Раппин. Полное собрание исторических сведений о всех бывших в древности и ныне существующих монастырях и примечательных церквях в России. М., 1852, стр. 369—370; С. Н. Азбелев. Новгородские летописи XVII века. Новгород, 1960, стр. 109, 110). Широко известна и жалованная грамота 1130 года, подтверждающая особое внимание Мстислава к делам Юрьева монастыря.

Вообще вопрос с двумя княжескими именами (крестильным и родовым) остается и по сей день весьма темным. Вспомним, в частности, обычай «пострига» с сажанием трехгодовалого князя на коня, который с точки зрения В. Л. Комаровича был явно внецерковным и мог быть связан также с наречением особого имени. См. В. Л. Комарович. Культовый род и земля в княжеской среде XI—XIII вв.—ТОДРЛ, т. XVI. М.—Л., 1960, стр. 89—90.

²⁶ А. В. Мостенко. Легенда о св. Георгии в византийской и славянорусской литературе.— «Записки имп. Новороссийского университета», 1909, CXII; И. Мысливец. Св. Георгий в восточнохристианском искусстве.— «Byzantinoslavica», 1933—1935, V, стр. 304—375.

²⁷ А. В. Банк. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.—М., 1968, табл. 126; ГЭ, № 299.

²⁸ G. de Jerphanion. Les eglises rupestres de Cappadoce, I. Paris, 1925—1942, табл. 135, I; II, табл. 187, II; O. Dalton. Byzantine Art and Archaeology, Oxford, 1911, стр. 312, рис. 190.

²⁹ Ш. Я. Амираншвили. История грузинского искусства. М., 1950, табл. 67, 68, стр. 87; М. Алпатов. Образ Георгия-воина в искусстве Византии и древней Руси.—ТОДРЛ, т. XII. М.—Л., 1956, стр. 297, рис. 1.

³⁰ ГТГ, № 12690; ГРМ, Др/кам. 35, третий из них хранится в Рязанском краеведческом музее.

греки за царя и митрополит Никита приде из грек»³¹ (под царем подразумевается один из принцев династии Комненов)³². В Лаврентьевской летописи под тем же годом перечисляются не менее важные для нас события: «В месяц март десятого дня было лунное затмение, того же месяца в двадцатый день преставилась жена Мстислава, в тот же год преставился епископ Юрьевский Даниил, месяца сентября в девятый день того же лета приде митрополит из Царьграда в святую Софию именем Никита»³³.

Сопоставляя факты и обобщая их, можно воссоздать эпизоды из жизни семьи Мстислава в 1122 году: в марте умерла Христина и, по-видимому, до сентября была выдана замуж в Царьград дочь. Надпись суздальского змеевика как бы вводит нас в атмосферу драматических и торжественных событий (болезнь Христины, предполагаемый брак дочери). Очевидно, на одной из сторон змеевика, где молитва имеет самый общий характер и сводится к формуле: «Господи помози рабам своим...», — упоминаются три лица: Мария — Христина, Мстислав и их старшая дочь. Вопрос лишь в том, правомерно или нет истолковать «Миославие» в надписи как искажение имени «Мстислав»? Думается, что подобная путаница в именах князя допустима. Вспомним опубликованную В. Л. Яниным и Г. Г. Литавриным печать «архонтессы Марии», где родовое имя «Мономах» было искажено в «Монах» или «Момах»³⁴.

Итак, если текст начала надписи касается бракосочетания дочери с греческим принцем, являясь пожеланием благополучия всей семье, то другая сторона змеевика содержит молитву-заклинание о сохранении жизни и здоровья Георгию и Христине, которая в то время была уже, вероятно, больна³⁵.

Почему же для змеевика, заказанного в честь бракосочетания дочери, было выбрано наиболее редкое имя — Мстислава? Быть может, имя Георгий избрано было с намеком на международные связи и престиж дома Мономахов. Именно этот момент был важен в связи с заключением брачного союза с принцем из дома Комненов, когда имя англосаксонского деда могло особенно «прозвучать». Мстислав, подобно своему отцу, делал большую ставку на Византию в сложный для Киевской Руси период. Свою прогрессивную политику Мстислав Великий продолжал уже в качестве великого князя (1125—1132), вызывая из Царьграда лиц, пригодных для занятия епископских кафедр и пренебрегая местным духовенством из Киево-Печерской лавры³⁶. Однако, исходя из содержания надписи, скорее всего можно допустить, что имя Георгий имело определенную интимную окраску в семье Мстислава. С этим согласуется и текст легенды змеевика. Редкостью теплотой веет от молитвы о Георгии и Христине, которую посвятил еще полный сил Мстислав своей страждущей жене, желая отвести от нее «силу огненную».

Итак, на основании гипотезы о втором мирском имени Мстислава Великого и сведении Лаврентьевской и Ипатьевской летописей под 1122 годом мы считаем возможным датировать суздальский змеевик концом 1121 — началом 1122 года. О XII веке говорит и характер молитвы. По мнению В. Л. Янина и Г. Г. Литаврина,

³¹ М. Д. Приселков. Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси X—XII вв. СПб., 1913, стр. 330; ПСРЛ, т. II. М., 1962, стр. 286.

³² А. С. Орлов. Владимир Мономах, стр. 33.

³³ ПСРЛ, т. I. М., 1962, стр. 292.

³⁴ В. Л. Янин, Г. Г. Литаврин. Новые материалы о происхождении Владимира Мономаха. — «Историко-археологический сборник, посвященный А. В. Арциховскому». М., 1962, стр. 216—217.

³⁵ М. В. Шепкина и В. Л. Янин считают, что, поскольку имя Христина не языческое, то, по всей вероятности, жена Мстислава ранее имела какое-либо языческое шведское имя, а крещена была как Христина. В тексте же змеевика Христина — имя мирское, а имя Мария — данное в «святном крещении». При этом известно, что отец Христины Ярл Стенкиль (или Стенкиль) отличался особым благочестием и покровительствовал монахам. Именно он велел за Улофом и его сыном Ануподом Янгобом в 60-х годах XI века принять христианство, будучи уже королем Швеции. Так что имя Христина могло быть дано приплеске еще в Скандинавии. См. Олоф Далин. История шведского государства, т. I. СПб., 1807, стр. 827—928; И. Андерссон. История Швеции. М., 1954, стр. 49.

³⁶ М. Д. Приселков. Указ. соч., стр. 345—346.

«печати с надписью «Господи помози рабому своему» занимают в русской сфрагистике хронологически определенное место», причем авторы определяют его примерно первой половиной XII века ³⁷. Думается, что наблюдение, касающееся печатей, можно перенести и на произведения резьбы.

Если говорить о содержании текстов змеевика в целом, т. е. о их защитном характере, то в этом отношении суздальский змеевик ничем не отличается от большинства известных оберегов подобного рода. Мнение всех исследователей данного вопроса сводится к тому, что змеевики были талисманами, долженствующими охранять от болезни и смерти ³⁸.

В плане изучения змеевиков чрезвычайно интересны так называемые буллы с надписью «Дньслова». Н. П. Лихачев датировал их рубежом XI—XII веков и полагал, что невозможно установить имена их владельцев ³⁹. На буллах встречаются следующие изображения: Георгий, Давид (или Глеб), Иоанн Предтеча, Ирина, Мина, архангел Михаил, Петр и Павел, Богоматерь «Нерушимая Стена», Федор и херувимы. Несмотря на замечание о том, что эти вещи действительно непохожи на известные типы княжеской и владычной буллы, Янин все же находит возможным соотносить их с реальными историческими лицами, в частности, наиболее многочисленные образцы со св. Федором он связывает с Мстиславом — Федором Великим ⁴⁰. Таким образом, хронологические рамки бытования булл, установленные Лихачевым, как бы расширяются.

Много различных толкований вызывала и трактовка надписи «Дньслова». Б. А. Рыбаков, например, видит здесь разновидность византийских печатей тайной переписки и переводит надпись как внутреннее, «сокровенное» слово ⁴¹. В. Л. Янин же на основании анализа этих печатей предполагает, что данная надпись не имеет какого-либо специального содержания и может иметь только общий смысл, который сводится к следующему: «слово внутри, разверни и читай», т. е. к призыву развернуть документ ⁴².

Обращаясь к змеевикам, обнаруживаешь, что большинство персонажей этих таинственных булл совпадает с лицевыми изображениями змеевиков, самыми распространенными среди которых были Георгий, Борис и Глеб, Федор Тирон, Федор Стратилат, Иоанн Предтеча, Богоматерь, Архангел Михаил и пр. Более того, по стилистическим и иконографическим чертам буллы с Федором, описанные В. Л. Яниным, обнаруживают буквальную близость с круглыми литыми змеевиками из собрания ГРМ с изображением Федора Стратилата с копьём и щитом ⁴³, а булла с Богоматерью «Нерушимой Стеной» — с аналогичным маленьким литым змеевиком из того же собрания ⁴⁴.

Еще И. И. Толстой и Н. П. Кондаков заметили, что слово «Дьна» встречается в русских змеевиках и означает «внутри», «чрево», которое «является причиной всяких недугований и болезней и от спокойного состояния которого зависит здоровье» ⁴⁵. Не представляют ли собой описанные выше буллы варианта змеевиков-оберегов и не означает ли «Дньслова» слово о «чреве», о телесном здоровье? Если так, то вполне допустимо существование именных талисманов этого типа наряду со змеевиками. Если наша гипотеза подтвердится, расширится круг известных в настоящее время княжес-

³⁷ В. Л. Янин, Г. Г. Литаврин. Указ. соч., стр. 211.

³⁸ Л. Нидерле. Быт и культура древних славян. Прага, 1924, стр. 257.

³⁹ В. Л. Янин. Печати с надписью «Дньслова». — СА, 1962, № 2, стр. 162—163.

⁴⁰ В. Л. Янин. Указ. соч., стр. 163, 166.

⁴¹ Б. А. Рыбаков. Прикладное искусство и скульптура. — «История культуры древней Руси», т. II. М. — Л., 1951, под рис. 223а, 5; его же. Боярин — летописец XII в. — «История СССР», 1959, № 5, стр. 73.

⁴² В. Л. Янин. Указ. соч., стр. 170.

⁴³ ГРМ, № 4162. Дрм 1424, 3815, Дрм 1429 и др.

⁴⁴ ГРМ, № 6887. Дрм 1411.

⁴⁵ И. Толстой, Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. V, СПб., 1897, стр. 163.

ких берегов конца XI—XII века. Тогда возникнет реальная возможность более тщательного изучения «языческих» элементов в культуре Руси той эпохи и не только «в литературе и в белокаменных рельефах городских соборов, и в диадемах княгинь, и в тканых узорах тяжелых плащей»⁴⁶, но и в предметах лично княжеских, что говорит о заметном отклонении от строгих норм византийской церковной и придворной жизни, особенно суровых в эпоху Дук, Комненов и Ангелов⁴⁷.

Что касается датировки суздальского змеевика 20-ми годами XII века, то стилистический анализ его резных композиций подтверждает вероятность такой даты. По чистоте и ясности линий, по тонкости глубокой резьбы, по строгой трактовке сюжета «Семи спящих отроков», где едва заметная разница в положениях фигур создает богатый, но вместе с тем спокойный внутренний ритм, по типу одежд отроков и весьма редкому и наиболее «классическому» типу змеяного гнезда (колесовидный сигматический тип) памятник, очевидно, тяготеет к искусству Киевской Руси и значительно строже скульптурных циклов Владимиро-Суздальского круга, в пластике которых более сильно выявлено собственно декоративное начало.

Несомненно качественное отличие головы Медузы на нашем змеевике от масок Успенского и Дмитриевского соборов, церкви Покрова на Нерли⁴⁸. В последних пропорции голов удлиненные, линии, разделяющие волосы на пряди и очерчивающие глаза, более сухие, весь рельеф сглаженный, в чем явно сказываются профессиональные навыки резчиков по дереву. Голова Медузы нашего сочнее по своему рельефу, щеки толстые, вздутые, подбородок округлый, массивный, нижняя и верхняя губы отделены друг от друга широким врезом, так что в уголках не смыкаются, веки отнюдь не «непрерывные», как на масках Успенского собора во Владимире (1158—1160 и 1185—1189 годов). Лицо Медузы имеет подчеркнуто пластический, откровенно антиквизированный характер.

Еще яснее выступает своеобразие змеевика в сравнении с декором Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Здесь декоративно-орнаментальный элемент, свойственный в значительной степени и памятникам XII века, достиг своего апогея. На стенах, покрытых сочным орнаментом, многочисленные головы мучеников и воинов, а также лики дев превратились в его органическую часть, сливаясь с изгибами и завитками коврового растительного узора. Голова Медузы со змеевиком представляется одним из тех классических прототипов, которые были декоративно осмыслены мастерами XIII столетия.

То же можно заметить в отношении композиции «Семь спящих отроков». Не говоря уже о существенной разнице в позах юношей и в одежде, неуловимая подвижность, которой отмечена композиция змеевика, превратилась в рельефе Георгиевского собора в «торжественную неподвижность», «драгоценную материальность» — как очень удачно определил Н. Н. Воронин стилистические особенности данного цикла⁴⁹.

Наиболее близкие аналогии отрокам суздальского змеевика мы находим в искусстве XI—XII веков. Это фигуры с северной и южной башен Софии киевской, бытовые персонажи Типографского устава XII века псковского происхождения, в частности пешеход с корзиной и лежащий на пригорке «делатель», в которых А. Н. Некрасов отличал черты эллинизма, перенесенные к нам византийским искусством⁵⁰, а также ряд греческих миниатюр комниновского круга с изображением юношей

⁴⁶ Б. А. Рыбаков. Прикладное искусство Киевской Руси XI—XII вв. и южнорусских княжеств XII—XIII веков. — *История русского искусства*, т. I. М., 1953, стр. 269.

⁴⁷ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 104.

⁴⁸ Допускаем правомерность сопоставления произведения мелкой пластики с монументальными рельефами, так как в лучших образцах миниатюрной резьбы раннего периода, к которым относится и рассматриваемый змеевик, сохраняется скульптурная монументальность образов. По этой причине даже при весьма сильном увеличении они не теряют своей художественной выразительности.

⁴⁹ Н. Н. Воронин. Владимир, Боголюбovo, Суздаль, Юрьев-Польский. М., 1958, стр. 303.

⁵⁰ А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство, стр. 96—100, рис. 55.



Неизвестные святые на консолях лапидория из Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230—1234 годы.

(«Исцеление слепого» в *Miniatur des Laurent VI*, gr. 23, fol. 18, XII век; а также S. Mamas, *Miniatur des Paris*, gr. 550, fol. 30, XII век)⁵¹.

Суздальский змеевик, а впоследствии рельеф «Семь спящих отроков» Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, по-видимому, сделали этот сюжет чрезвычайно популярным на Руси. На протяжении XII—XIV веков иконки со спящими отроками получили здесь широкое распространение. Такие образки считались талисманами, охраняющими человека от различных болезней и бед. Как правило — это небольшие прямоугольные каменные или литые иконки с фигурой святого в центре и композицией «Семь спящих отроков эфесских» по сторонам. Среди персонажей, вокруг которых располагаются отроки, чаще всего можно встретить Христа (главным образом Эммануила), Богородицу и Николая⁵².

Мы не будем подробно останавливаться на характеристике круговой композиции, типичной для произведений мелкой пластики, поскольку этот вопрос был достаточно подробно исследован Г. К. Вагнером⁵³, а рассмотрим лишь наиболее интересные образцы, которые могли бы в какой-то мере пролить свет на происхождение данного сюжета на русской почве.

⁵¹ P. Schweinfurth. *Die Byzantinische Form*. Berlin, 1943, Fig. 52, 54.

⁵² Сюжет «Семь спящих отроков эфесских» сравнительно редок в памятниках русского и византийского изобразительного искусства ранней поры. В качестве примеров можно привести исчезнувшую миниатюру Художественной Псалтири IX века (Г. К. Вагнер. О первоначальной форме композиции «Семь спящих отроков» на фасаде Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. — *СА*, 1960, № 2, стр. 264—265), миниатюру Пантелеона и Мины из Менология Василия II около 986 года в Ватиканской библиотеке, дд. 1613, п. 133 (В. Н. Лазарев. *История византийской живописи*, т. II, табл. 70, а), греческую икону XIV—XV веков из собрания Лихачева (Н. П. Лихачев. *Материалы для истории русского иконописания*, ч. I. СПб., 1906, табл. XXV, № 126). Основной же областью бытования этой темы была именно мелкая пластика. В собрании ГИМ, ГРМ, ЗГИХМ и прочих собраниях нашей страны немало амулетов подобного рода. Например, в ГИМ: № 74361 ок. 7274; № 74478 ок. 9214; № 18155 ок. 9132; № 74731 ок. 11493; № 54626 ок. 9122; ЗГИХМ: № 31 (см. Т. В. Николаева. *Произведения мелкой пластики XIII—XVII вв. в собрании Загорского музея*, стр. 139); ГРМ: № 4943 Др/м 1148; № 8845 Др/м 1149; № 5774 Др/м 1150; № 12900 Др/м 1151; № 14093 Др/м 1152; № 8837 Б-577; № 8839 Б-558; № 1221 Б-579; № 10340 Б-580; НГМ: № 610 и пр.

⁵³ Г. К. Вагнер. О первоначальной форме композиции «Семь спящих отроков», стр. 263—265.



Каменная икона с изображением Дмитрия Солунского XIII—XIV веков. ГИМ.



226 Обратная сторона иконы «Дмитрий Солунский». Никола и «Семь спящих отроков эфесских».

Среди древнейших икон с «Семью отроками эфесскими» выделяется образок, датированный Б. А. Рыбаковым XI—XII веками, из ГИМ⁵⁴. На одной стороне каменной резной иконки — Дмитрий Солунский, на другой — Никола с семью отроками (на полях обозначены их имена; *стр.* 226). Привлекает внимание не столько композиция спящих отроков (традиционная), сколько изображение Дмитрия Солунского. Б. А. Рыбаков так описал облик святого: «Святой безбород, молод, одет в странную одежду, напоминающую восточный халат, перехваченный поясом. Рельеф плоский, черты длинного лица намечены грубо. Единственно, что сделано со вниманием, — это меч в ножнах»⁵⁵. Восточным характером отмечена и другая иконка с композицией «Семь отроков» (ГИМ, № 74478 ок. 9214; *стр.* 227), чрезвычайно близкая по типам лиц и резьбе к одному из образцов «сирийско-восточного» (?) происхождения из того же собрания (ГИМ, № 74405 ок. 9200), на одной из сторон которого трое святых в рост, причем среди них воин с копьем и мечом (по-видимому, Дмитрий Солунский), на другой — Никола с Богоматерью и Спасителем (*стр.* 228).

Необходимо вспомнить здесь широчайшее распространение легенды о пещерниках-отроках на Востоке как в домусульманский период, так и при исламе. Очень соблазнительно было бы связать появление в русской резьбе темы «Семи спящих отроков эфесских» с подобными «восточными» иконками. Между тем ни происхождение, ни датировка последних точно не установлены. Описанные выше резные образки из ГИМа представляются изделиями более поздней эпохи. Скорее всего, они

⁵⁴ Б. А. Рыбаков. Прикладное искусство Киевской Руси XI—XII веков и южнорусских княжеств XII—XIII веков, *стр.* 283, 286. Г. К. Вагнер (в кн. «Скульптура древней Руси. XII век. Владимир — Боголюбов», М., 1969, *стр.* 402) датирует его тем же временем; в подписи под иллюстрацией (там же, *рис.* 267) он отнесет к XI веку.

⁵⁵ Б. А. Рыбаков. Указ. соч., *стр.* 293.

восходят уже ко времени татаро-монгольского нашествия, т. е. к XIII—XIV векам, включая иконку, опубликованную Б. А. Рыбаковым. К сожалению, еще мало известен тот по-видимому, весьма значительный культурный пласт, который связан с деятельностью русских мастеров, угнанных в Орду. Не представляют ли собой такие иконки-амулеты разрозненные осколки этого пласта? Не следует ли видеть влияние классических памятников домонгольской поры, переплавленных в наивные и примитивные по исполнению амулеты с несомненными следами ориентализма в «темную» пору упадка и разрушения Руси? Определенный ответ на этот вопрос дать пока трудно. Однако на датировке этих предметов не ранее XIII—XIV веков мы настаиваем.

Византийские и западноевропейские аналоги суздальскому змеевику также весьма немногочисленны, и он отличается от них по своей композиционной системе. Вспомним два чрезвычайно близких друг другу итальянских литика XIV века овальной формы с изображениями «Семи отроков эфесских» — один из ГИМа⁵⁶, другой из Ватикана⁵⁷, где лежащие фигуры изображены головами в разные стороны, согласно традиции, установившейся в памятниках западноевропейского происхождения⁵⁸. Из греческих памятников наиболее интересны два змеевика, описанные М. А. Сперанским, змеевик Неаполитанского музея (№ 1927) и амулет, известный по рисунку Дюканжа, с одной стороны которого изображено «Знамение», с другой — «Семь отроков» со святым Сисинием и архангелом Михаилом⁵⁹. Расположение отроков там также иное, чем на суздальском змеевике, ибо центр занят фигурами демоноборца Сисиния и архангела. Можно согласиться с утверждением Б. А. Рыбакова о том, что «древнейшие змеевики на Руси — византийского происхождения с греческими надписями, но уже в XI веке налаживается русское производство их»⁶⁰. Это касается большинства русских змеевиков, в ча-



Каменная икона с «Семью отроками эфесскими». XIV век. ГИМ.

⁵⁶ ГИМ, № 53151/71, ок. 10967.

⁵⁷ «Opera diglittica dei Musei Profano». Vaticana, 1955, tav. XIII, N 7.

⁵⁸ Г. К. Вагнер. О первоначальной форме композиции «Семь спящих отроков», стр. 265, прим. № 17.

⁵⁹ М. А. Сперанский. О змеевиках с семью отроками, стр. 59—60. Змеевик этот, между прочим, опровергает точку зрения Т. В. Николаевой о том, что подобная композиция (с Сисинием и архангелом в центре) является отражением чисто русского апокрифа. В действительности же на обороте склади 1412 года из ГОИ, опубликованного Т. В. Николаевой, мы видим лишь один из вариантов издревле существовавшего типа, перешедшего в несколько видоизмененном варианте в искусство первой четверти XV века, причем типа, несомненно, не русского, а скорее всего константинопольского, черты которого можно наблюдать и в стилистическом решении этого склади. Ср. Т. В. Николаева. Икона-складень 1412 года мастера Луккиана. — СА, 1968, № 1, стр. 95.

⁶⁰ Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси, стр. 250. А. С. Орлов справедливо отмечал близость суздальского змеевика и по материалу (красная яшма), и по характеру углубленной резьбы, с яшмовыми «абраксасами», и мистрическим змеевиком, изданным Кингом. Однако на этом «сравнении он сделал неверный, на наш взгляд, вывод о том, что змеевик из суздальского Рождественского со-



Каменная икона с изображением Николы, Богоматери и Христа. XIV век. ГИМ.



Оборот иконки с изображением трех святых. XIV век. ГИМ.

стности, огромного количества амулетов со «Змеиным Гнездом», Богоматерью на иконной стороне и греческой надписью.

Между тем, сюжет «Семи отроков» очень редок в ранних змеевиках как византийского, так и западного происхождения, в то время как талисманы с именами пещерников с древнейших времен и почти до наших дней пользовались огромной популярностью у народов Востока от Персии, Средней Азии и Кавказа до Египта и русского Поволжья. Это сказание замечено у коптов, сирийцев, арабов, эфиопов, армян, турок, персов, татар и сартов⁶¹. Именились на Востоке лишь имена отроков

бора был создан в мастерских Византии. В настоящее время известно, что такие типично византийские материалы как, например, стеатит, привозились на Русь и использовались местными мастерами для резьбы. Сам же «классический», изысканный характер резьбы говорит лишь о высоком мастерстве резчика и о воздействии на его творчество византийского искусства, бывшего одним из основных источников художественного творчества в эпоху Киевской Руси. Ср.: А. С. Орлов. Амулеты-змеевики Исторического музея, стр. 12.

⁶¹ Сказания об успешных надолго отроках относятся еще к античности (Эддимон, Эпименид). Содержание же христианской версии состоит в том, что семь юношей из Эфеса заперли при тиране — гонителе Деции (249—251 годы н. э.) и проснулись при Феодосии II Младшем (408—480 годы н. э.) в эпоху торжества христианства. Некоторые ученые считают, что легенда возникла у христиан сирийцев, а отсюда попала в мусульманский мир (см. гл. XVIII Корана под заголовком «Пещера»). Наиболее ранние упоминания этой легенды находят у христианских авторов V—VI веков: свидетельство Иоанна Колоба (V век), монофизитского епископа Иакова Серугского (VI век), диакона Феодосия (ок. 520 года), сирийский переделка «Церковной летописи» Захария Ригора, куда вставлен кусок местного происхождения (VI век), а также труды Григория Турского, где оригиналом изложения сказания также является сирийский текст. Затем многочисленные арабские авторы с VII по XV век. Из версий арабского происхождения для нас особенно интересны те, в которых указаны таблицы с именами отроков. Так, у Табария (838—923 годы) в колоссальном своде толкований на Коран приведена версия Ибн-Аббаса (ум. в 687 году). Согласно Аббасу, двое правителей при дворе Дакнянуса написали на двух свинцовых досках имена и историю юношей, поместили таблицы в медный ковчег,

и имя тирана Деция, превратившееся в Декиануса или Дакиануса; постоянным персонажем здесь является также собака Кытмыр, охраняющая пещеру со спящими юношами⁶². Говоря о татарских амулетах, Н. Ф. Высоцкий заметил, что они должны были спасти от печалей, болезней, от воды и огня, дать долгую и счастливую жизнь их носителю. Причем не обязательно было иметь амулет при себе, но только произносили заклинание из имен отроков и Кытмыра. Имена отроков писались на особых табличках, оберегающих жилище, при этом имена юношей и собаки писались на одном кружке. Такие заклинательные надписи встречаются у татар также на перстнях, поясных пряжках и печатях⁶³. Наблюдения Высоцкого показали бытование таких оберегов и в XIX веке.

Однако, скорее всего, эти татарские талисманы, равно как и широко известные свинцовые таблички с именами уснувших юношей мусульманского происхождения, связаны с верой в магическую силу числа семь⁶⁴, которая не только сохранилась при исламе, но приобрела еще большую популярность. Объяснение тому надо искать в широком развитии астрального культа на древнем Востоке⁶⁵. М. И. Соколов, который исследовал змеевики и тексты заклинаний против болезней, считал, что амулеты, распространенные среди византийских и русских христиан, ведут свое происхождение именно оттуда. Восточные корни талисманов, связанных с числом семь, представляются несомненным фактом. Вспомним последние слова текста египетского папируса III—IV веков с заклинанием против болезни, приведенного Соколовым в его работе: «Аллилуя, аминь. Пиши на оловянной пластинке и покрой семью красками».

Наиболее полным выражением астрального культа на Востоке в первые века христианства явилось учение манихейцев, которое представляло собой одну из разновидностей гностицизма. Число семь всюду встречается среди обрядов манихейцев. Так, согласно Вей Цзе, путешественнику VII века, божественное дитя, которому поклонились манихейцы, умерло на седьмом месяце и именно в это время служители бога оживляют его. Именно развитие этого культа породило у христиан ту своеобразную форму отречения от манихейства, которую приводит Беленицкий⁶⁶. Сохранились чрезвычайно интересные манихейские заговоры против духа лихорадки, которые по своему содержанию перекликаются с изображениями на змеевиках. Образу Змеиного Гнезда соответствует следующее заклинание: «Его имя Индра. Он имеет три формы и крылья, подобные Паскуджку [собако-птица]. Он сидит в теле и мозгу человека. Он называется лихорадка. Он рожден в воде и пепле. И если он не уйдет [сам], то пусть он уйдет во имя сына, имя рек, и исчезнет во имя господина Иисуса-друга, во имя его отца всевышнего, во имя св. духа, во имя... Михаила, Рафаэля, Габриэля...» Близики здесь не только образы темного начала, но и сами типы заклинаний (вспомним «Свят, свят, свят Иисус Саваоф! Исполнь небо...» и т. д.). Не менее

сделали надписи на нем, запечатлели своими печатями и положили в пещеру. У Масудия (ум. в 956 году) говорится о каменной доске с аналогичным текстом. Табарий Нишапурский (ум. в 1036 году) упоминает версию Ибн-Исхака (690—768 годы), где повторяется вариант со свинцовыми табличками. Сведения о табличках, полученные от авторов VII—VIII веков, заставляют вспомнить аналогичные татарские талисманы, несомненно восходящие к этим более древним прототипам. См. «Семь спящих отроков эфесских». — Труды по востоковедению, издаваемые Лазаревским Институтом восточных языков», вып. 41. М., 1914, стр. I, II, III, VI—VII, 3—46, особенно стр. 13, 25, 46.

⁶² Н. Ф. К а т а н о в. Киргизская и казанско-татарская версии христианского сказания о семи спящих отроках. — «Известия Общества истории, археологии и этнографии». Казань, 1905, стр. 382.

⁶³ Н. Ф. В ы с о ц к и й. О некоторых новых типах русских оберегов... стр. 165.

⁶⁴ М. И. С о к о л о в. Новый материал для объяснения амулетов, называемых змеевиками. М., 1894, стр. 1, 4.

⁶⁵ Там же, стр. 4.

⁶⁶ А. М. Б е л е н и ц к и й. Вопросы идеологии и культов Согда по материалам пиянджикентских храмов. — В кн.: «Живопись древнего Пиянджикента». М., 1954, стр. 49, 51, 76, 77.

интересно описание стража — защитника дома: «В руках я держу острый и поражающий топор, я описан отточенным мечом и ножом из чистого алмаза [или стали]»⁶⁷. В связи с этим возникают в памяти изображения св. воинов на змеевиках, где они символизируют оберегающее начало.

В суздальском змеевике имеется следующая деталь: вокруг головы Медузы размещены шесть змеевских голов и между ними шесть звезд. Все они как бы вращаются вокруг центра, вокруг седьмой величины, которой на змеевике является голова Медузы. Этот мотив конкретно перекликается с астральными представлениями манихейцев⁶⁸. Интересно, что в большинстве прочих русских змеевиков, даже самых древних (черниговская гривна), мы не найдем такой стройной системы. Суздальский талисман уникален и в этом смысле.

Приведенные документы, как и многие другие, указывают на дуалистическое мировоззрение манихейцев, которые считали основой всего борьбу света и тьмы, доброго и злого начал. Таким же дуализмом отмечена и структура змеевиков, которые принято характеризовать как «христианизированную форму античных языческих оберегов»⁶⁹. Манихейство, конечно, не было единственным дуалистическим учением Ближнего Востока в первые века христианства, однако благодаря своей стройной организации оно заняло среди прочих сект особое положение. Согласно источникам, Мани (основатель движения) родился в Месопотамии (216—276 годы н. э.). Первым преемником Мани, судя по документам, был Сисион, «ставший во главе манихейцев после смерти основателя учения»⁷⁰. В связи с этим именем возникает образ Сисиния — демоноборца, получившего широкую популярность в христианском мире, в частности в Греции, на Балканах и на Руси. Имя Сисиний там часто трансформировалось. Оно имело следующие варианты: Сисиний, Сасаний, Сисон (Сисо), Созонт, Сисой, Сакостей, Саксений, Аксентий, Авксентий, Павхнутий, Панхвилий⁷¹. Нет ли связи между демоноборцем Сисинием и Сисионом — манихеем?⁷²

Еще при жизни Мани началось преследование манихейцев. Мани был убит Хосроем и, по свидетельству Ан-Надима, распят. После этого началось распространение учения на Восток. Подвергались суровым гонениям и византийские манихеи, проживающие на территории Малой Азии. Юстиниан, например, был особенно строг к язычникам, которых он «решительно отождествлял с манихеями»; они исключались из общественных должностей и ставились вне закона⁷³. Вполне возможно, что в условиях кровавых гонений и развитого астрального культа в этой среде и возникла одна из наиболее популярных версий легенды о семи пещерниках.

Были ли у манихейцев или у подобных им дуалистических сект талисманы и обереги, имеющие изобразительную форму? Ведь до нас дошли сведения лишь о мусульманских таблицах с надписями. Трудно ответить конкретно на вопрос об амулетах, хотя источники говорят нам о процветании изобразительного искусства у манихеев. Согласно традиции, установившейся в средневековой литературе, Мани был художником. У Фирдоуси в «Шах-Наме» жрец обращается к Мани, как к человеку, поклоняющемуся картине⁷⁴. То же говорил и Бируни: «Многие из людей разных религий

⁶⁷ А. М. Беленицкий. Указ. соч., стр. 72.

⁶⁸ Там же, стр. 76.

⁶⁹ Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси, стр. 250.

⁷⁰ А. М. Беленицкий. Указ. соч., стр. 39—41.

⁷¹ М. И. Соколов. Указ. соч., стр. 47.

⁷² До сих пор прообраз демоноборца Сисиния не установлен. Им обычно считают либо одного из 40 мучеников севастийских, либо Сисиния — епископа Лаодикийского. См. Т. В. Николасева. Икона-складень 1412 года мастера Лукмана, стр. 95.

⁷³ Ш. Диль. Юстиниан и византийская цивилизация в VI в. СПб., 1908, стр. 330, 335. Интересно, что время преследований со стороны Юстиниана совпадает с первыми записями легенды об основателе секты христианскими авторами (там же, стр. 23).

⁷⁴ А. М. Беленицкий. Указ. соч., стр. 67.

склонны к деланию изображения в книгах, в храмах, как-то евреи, христиане и затем особенно манихеи»⁷⁵.

Исследователи восточного искусства отмечают в настоящее время огромную роль манихеев не только в сложении христианского и мусульманского изобразительного искусства Сирии, Месопотамии, Ирана, но и буддийской живописи Центральной Азии. Однако их миниатюры сейчас известны лишь по поздним уйгурским образцам⁷⁶. Заканчивая разговор о манихействе, важно подчеркнуть, что оно в дальнейшем отразилось в форме павликянства в Армении и Византии, богомилства — на Балканах, катарства и альбигойства — в странах Западной Европы.

Как известно, богомилские талисманы, предназначенные для борьбы с немощами и болезнями и вызывавшие активное осуждение столпов православной церкви, имели широкое бытование. Архимандрит Леонид, опираясь на глаголическую букву суздальского змеевика, полагает, что перед ним и есть один из «богомилских наузов»⁷⁷. Однако, чтобы говорить о балканской традиции, необходимо привлечь более основательные доказательства. Проникшее во второй половине VIII века во Фракию, благодаря переселению туда части павликиан при императоре Константине V, богомилство получило базу на Балканском полуострове и в XI столетии распространилось по всей территории Византийской империи (Македония, Фракия, Малая Азия). Особенно большой силы достигло это движение во Фракии в царствование Алексея I Комнена (1081—1118), когда фракийские братства возглавил поп Василий⁷⁸. Ценнейшие сведения об этой ереси дошли до нас в материале синодальных протоколов, составленных в XII веке по поводу приговоров лиц, обвиненных в причастности к богомилству (Константин Хрисоман, епископы Лев и Климент, монах Нифонт)⁷⁹.

Богомилство, сложное и многослойное по своим философским и социальным истокам, имевшее уже в XI веке два течения, различных по степени остроты дуализма, занимало определенную позицию в отношении литургии, которую отрицали его сторонники, и всего того, что сопровождает процесс богослужения (богомилы не почитали храмов, икон, крестов и пр.). Зато всевозможные апокрифы, как ветхозаветные, так и апокрифы «второй группы», возникшие более поздно (XI—XIII века) и созданные уже под воздействием самого богомилства, способствовали обширному распространению «ложных книг», колдовства и талисманов, с ними связанных.

На Руси большая часть списков статьи «О книгах истинных и ложных» относится в основном к XVI—XVII векам. Однако первые упоминания подобных апокрифов можно найти много раньше, в частности уже в Иаборнике Святослава, пришедшем к нам из Византии через болгар⁸⁰. Во всех списках «ложных книг» упоминают болгарский поп Иеремия (некогда отождествлявшийся с Богомилем)⁸¹, обвиненный в насаждении колдовства и ереси⁸². Само же «Ложное Евангелие», или «Книга святого Иоанна» (тайная книга богомилов), было написано между X и XII веками и известно в настоящее время по двум латинским спискам⁸³. Помимо Святослава Сборника подобные статьи находятся в Кормчих разных редакций — Рязанской 1284 года и

⁷⁵ Там же, стр. 53.

⁷⁶ А. Борисов. Миниатюры книги Макам «Аль-Харир». — «Памятники эпохи Руставели», Л., 1938, стр. 471—472.

⁷⁷ Леонид. Еще о змеевиках. — ЗРАО, т. IV, вып. 2. СПб., 1889, стр. 109—111.

⁷⁸ Д. Ангелов. Богомилство в Болгарии. М., 1954, стр. 34, 35, 50, 120.

⁷⁹ Там же, стр. 59, 61, 175, 476.

⁸⁰ А. Пыпин. Для объяснения статьи о ложных книгах. — «Летопись Археографической комиссии. 1861 г.», вып. I. СПб., 1862, стр. 23.

⁸¹ По предположению болгарских исследователей, поп Иеремия жил, по-видимому, во второй половине XII века. Поэтому нет никаких оснований для такого отождествления, как это сделано в статье Т. В. Николаевой о складе 1412 года (указ. соч., стр. 94).

⁸² А. Пыпин. Указ. соч., стр. 55.

⁸³ Д. Ангелов. Указ. соч., стр. 37.

Румянцевской XIII века, а также в Погдинском Номоканоне XIV века, где полностью содержится запрещение против басен попа Иеремии⁸⁴. Все эти данные с несомненностью показывают популярность подобных апокрифов и на Руси.

Трудно предполагать, что социально-философское движение, захватившее огромные территории византийского мира, никак не коснулось Руси, связи которой с Болгарией с древнейших времен никто не будет оспаривать⁸⁵. Между тем в этот период Болгария не только давала Руси, но и должна была что-то получать, тем более, что X—XII века были периодом упадка и «унижения» Болгарии⁸⁶.

Некоторые намеки на отражение богомилских воззрений можно видеть в летописи и поучениях, направленных против языческих божеств и обрядов (например, в разговоре воеводы Яна с волхвами Ростовской земли). Однако, с точки зрения М. Н. Тихомирова, «языческие представления восточных славян могли развиваться самостоятельно с дуалистическими взглядами на доброе и злое начала в мире»⁸⁷. Между тем на Руси хорошо представляли себе разновидности еретических учений. Так, в статье древнейшей Кормчей XII века говорится о манихеях: «Они проповедуют о перерождении души в тела зверей, и в скотов, и в птиц»⁸⁸. Если в Кормчей упомянуты манихеи, столь далекие от XII столетия, то богомилские воззрения безусловно были хорошо известны, так как это течение являлось едва ли не самым масштабным еретическим движением той эпохи.

Есть кое-какие данные и о близости Мстислава Великого к Болгарии. Невозможно только, к сожалению, обрисовать степень и характер этой близости. Несомненно же то, что жите Мстислава наряду с житиями Феодосия Печерского и княгини Ольги встречается среди южнославянских памятников, причем М. Н. Сперанский относит появление этих житий у южных славян ко времени не ранее начала XII века и не позже конца XIII — начала XIV века⁸⁹. М. Н. Тихомиров предполагал, что «распространение жития Мстислава у южных славян объясняется существованием династии русских князей в Болгарии»⁹⁰. Действительно, болгарский деспот Яков-Святослав (умер в 1273 году), как выясняется из записи Кормчей 1270 года (эта дата еще не вполне ясна)⁹¹, принадлежал к числу русских князей и называл Русь своей родиной (а себя — отраслью и корнем русских князей: «своих святых праотцов») ⁹². На этом основании можно предположить не только происхождение болгарского деспота от ветви Мстислава Великого, но и наличие более древней связи между детьми Владимира Мономаха и Болгарией.

В этом плане сравнение сугдальского змеевика с богомилскими «наузами» особенно интересно, тем более, что мы относим его создание к периоду пребывания Мсти-

⁸⁴ А. Пыпин. Указ. соч., стр. 12, 25.

⁸⁵ М. Н. Тихомиров. Русская культура X—XVIII вв. М., 1968, стр. 54 (в ст. «Боян и Троянова земля»).

⁸⁶ М. Н. Тихомиров. Исторические связи русского народа с южными славянами с древнейших времен до половины XVII в. М., 1947, стр. 162.

⁸⁷ М. Н. Тихомиров. Русская культура X—XVIII вв., стр. 94 (в ст. «Философия в древней Руси»).

⁸⁸ Там же, стр. 125; «Древнеславянская Кормчая XIV титулов без толкований», т. I, вып. 3. СПб., 1907, стр. 712.

⁸⁹ М. Н. Сперанский. Из истории русско-славянских литературных связей. М., 1960, стр. 23.

⁹⁰ М. Н. Тихомиров. Указ. соч., стр. 178 (в ст. «Воссоздание русской письменной традиции в первые десятилетия татарского ига»).

⁹¹ Там же, стр. 177—178.

⁹² Б. С. Ангелов датирует Кормчую 1262 годом. Яков-Святослав, «русин по происхождению», играл видную политическую роль в Тырновском государстве. Свидетельством тесной связи с Русью является также переписка между князем митрополитом Кириллом III и болгарским деспотом Яковом-Святославом (Кормчая, 1262 года). См. Б. С. Ангелов. Из истории на руского книжовно проникване у нас (XI—XIV века). — «Известия на Института за българска литература». София, 1955, стр. 45.

слава в Белгороде, т. е. в Южной Руси, контакты которой с южнославянскими странами были весьма тесными. К сожалению, произведения изобразительного искусства, связанные с богимилами, известны нам по весьма поздним памятникам. Они отмечены чертами примитива, чего ни в коем случае нельзя сказать о тончайшей резьбе суздальского яшмового змеевика. Мы уже говорили о том, что стилистически последний тяготеет к «эллинизирующей» ветви византийского искусства X—XI веков, и выделять его из этого культурного пласта не имеет смысла. Так как византийская культура почти целиком поглотила в то время самостоятельные проявления местных художественных школ (а змеевик не принадлежит к проявлению так называемых низовых тенденций в прикладном искусстве), здесь трудно было бы настаивать на русской работе, если бы не надписи, приведенная выше. Наличие глаголической буквы не может помешать этому, ибо «уже многие русские ученые старого времени с большим основанием предполагали, что на Руси X века употреблялась и глаголица»⁹³.

Суздальский змеевик — произведение отнюдь не каноническое с точки зрения своего назначения, иконографии и содержания круговой легенды. Представляется поэтому, что подобная вещь, лично княжеская по своему назначению, могла быть создана не в монастырской мастерской, а непосредственно при дворе князя. Мастер либо был болгарского происхождения, либо хорошо знал распространенные среди богومیлов апокрифы, молитвы против трясавиц и, соответственно, защитные амулеты от напастей и болезней. Если принять высказанное ранее предположение о связях семьи Мстислава Великого с Болгарией, — такая осведомленность княжеского резчика будет вполне закономерна.

Когда же яшмовый змеевик мог попасть в суздальский Рождественский собор, откуда его вывез Щербатов в конце XIX века? Обратимся к истории собора. Первый собор был создан Владимиром Мономахом, по мнению Н. Н. Воронина, около 1101—1102 годов. В 1222—1225 годах Юрий Всеволодович построил новое храмовое здание на месте старого, мономахового⁹⁴. Во время татарского нашествия собор разрушению не подвергнулся, он был лишь разграблен⁹⁵. Думается, что наиболее достоверная дата появления змеевика в Рождественской церкви лежит где-то около 1152 года, когда Мстислав Великий, спустя двадцать лет после смерти, был объявлен святым⁹⁶, а его личные вещи, следовательно, приобрели характер реликвий. Как раз в это время Юрий Долгорукий, получивший власть над Владимиро-Суздальской землей, предпринимал попытки захватить Киев (притязания эти относятся к 1150—1155 годам). Естественно, что в интересах Юрия было продемонстрировать единство Мстиславичей и Мономаховичей в области наследственного владения Киевским столом. Перенесение в собор амулета, связанного с именем Мстислава, могло с новой силой подчеркнуть это единство и идею преемственности.

Популярность композиции «Семь отроков эфесских», изображенной на змеевике, при преемниках Юрия обусловила появление известного рельефа Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. При постройке нового суздальского храма внук Юрия Долгорукого Юрий Всеволодович, без сомнения, водворил в него все старые наследственные реликвии, в том числе и змеевик. При разграблении Рождественского собора татары по вполне понятной причине не польстились на скромный яшмовый амулет, и он сохранился до наших дней. Такова, на наш взгляд, возможная история суздальского змеевика.

На всех исследователей этого уникального произведения резьбы производила впечатление его конкретная связь с суздальским кафедральным собором. Отсюда и само название — «суздальский змеевик», — и попытки связать талисман с Юрием

⁹³ М. Н. Тихомиров. Указ. соч., стр. 97 (в ст. «Философия в древней Руси»).

⁹⁴ Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси, т. I, стр. 27.

⁹⁵ Там же, т. II, стр. 19.

⁹⁶ М. Д. Присьелков. Указ. соч., стр. 347.

Долгоруким или Юрием Всеволодовичем. Однако обе эти гипотезы не получили пока достаточного обоснования. Наша датировка дает возможность на конкретном материале проследить отношение к традициям Киевской Руси со стороны Владимиро-Суздаля, показать живую преемственность в художественной культуре домонгольского времени, когда в условиях творческой переработки наследия рождались те элементы национального искусства, которые, как драгоценные зерна, начинала взращивать Владимиро-Суздальская земля.

Датировка змеевика XII столетием позволяет также установить наследственную традицию в создании такого рода оберегов для семьи Мономаха (начиная от черниговской гривны, заказанной Владимиром Мономахом). Знаменательно то, что именно старший сын и наследник Владимира является хранителем этой традиции, что лишний раз говорит о их духовной близости (вспомним «Поучение» Владимира Мономаха). Однако на примере змеевика и композиции Георгиевского собора можно наблюдать не только наследование темы, но и развитие некоторых сторон художественной культуры Владимиро-Суздаля. Из уникальной вещи, лично княжеской по своему назначению, изображение отроков, имеющее магический характер, проникает на фасад собора, приобретая в связи с этим широкое общечеловеческое звучание. Сюжет «спящих отроков» стал здесь носителем идей защиты государства, особенно актуальных в канун татарского нашествия.

ЕЩЕ РАЗ ОБ АТРИБУЦИИ ШЛЕМА ЯРОСЛАВА ВСЕВОЛОДОВИЧА

В. Л. ЯНИН

ПОВОДОМ для возвращения к вопросу о первоначальной принадлежности широко известного искусствоведам и археологам шлема Ярослава Всеволодовича служит частная проблема атрибуции найденных в Новгороде свинцовых вислых печатей XII века с изображением святых Георгия и Феодора. Таких печатей к сегодняшнему дню известно уже 11 экземпляров. Они принадлежат к трем разновидностям¹, различающимся между собой второстепенными деталями, и не порождают каких-либо сомнений в их принадлежности одному и тому же лицу.

Самый тип буллы с изображением святых на обеих сторонах, как это было доказано еще Н. П. Лихачевым, — княжеский, а обилие находок печатей с изображением святых Георгия и Феодора в Новгороде служит прямым указанием на причастность владельца этих булл к новгородскому столу.

Сложность атрибуции княжеских печатей с изображением двух святых в большинстве случаев происходит из исключительной редкости употребления в обычных письменных источниках княжеских крестильных имен. Последние постоянно употребляются на печатях, будучи выражены изображениями святых. Например, в нашем случае владельца буллы называли Георгием Феодоровичем или Феодором Георгиевичем. Но летописцу такой князь не известен, будучи скрыт под привычным и для летописца, и для нас языческим именем какого-нибудь Ростислава, Мстислава, Ярослава или Ярополка.

Однако в том случае, который нас сейчас интересует, эти трудности оказываются вдвое меньшими потому, что изображение святого Георгия, подобно изображению Бориса и Глеба, принадлежит к числу наиболее легко расшифровываемых. Оно постоянно выступает как христианский синоним языческого имени Юрий (Юрги, Юрги, Юрья) — особенность, сохраняющаяся и в современном быту. Начиная с первого русского князя Юрия — Юрия Владимировича Долгорукого — все русские князья Юрии находились под патронатом св. Георгия.

¹ Первая разновидность известна в четырех экземплярах (Н. П. Лихачев. Материалы для истории византийской и русской сфрагистики, вып. 1. «Труды Музея палеографии», т. I. Л., 1928, табл. III, 18, и неизданные: ОНГМ, № 36; ОНГЭ, №№ 135, 136), вторая — в шести экземплярах (Н. П. Лихачев. Указ соч., табл. I, 21; табл. XXIX, 8 и неизданные: НГМ, №№ 4104, 4129; ОНГЭ, № 138; собрание В. М. Ковалевой в Новгороде), третья — в одном экземпляре (неизданный: НГМ, № 4062).

Следовательно, с самого начала возникает возможность решительно ограничить круг поисков загадочного Георгия Феодоровича или Феодора Георгиевича. Он принадлежит к числу новгородских князей, носивших или имя Юрий, или же отчество Юрьевич. Даже раздвигая хронологические рамки наших поисков в пределы первой половины XIII века, мы на новгородском столе обнаружим только четырех лиц, отвечающих только что поставленному условию. Ниже их имена изложены в хронологическом порядке.

Ростислав Юрьевич, старший сын Юрия Долгорукого. Занимал новгородский стол дважды. Впервые — с 10 мая 1138 года по 1 сентября 1139 года, вторично — с 26 ноября 1141 года по январь 1142 года². В общей сложности его княжение продолжалось около полутора лет. Его христианское имя летописцу неизвестно, отчество — Георгиевич.

Мстислав Юрьевич, младший сын Юрия Долгорукого. Княжил в Новгороде с 30 января 1155 года по март 1157 года³, т. е. немногим более двух лет. Его христианское имя летописцу неизвестно, отчество — Георгиевич.

Юрий Андреевич, сын Андрея Боголюбского, внук Юрия Долгорукого. Княжил в Новгороде с весны 1172 года по весну 1175 года⁴, т. е. три года. Христианские имя и отчество — Георгий Андреевич.

Всеволод Юрьевич, сын Юрия Всеволодовича, внук Всеволода III Большое Гнездо. Занимал новгородский стол дважды. Впервые — в 1222 году до зимы с 1222 и 1223 год, вторично — с весны 1224 года до зимы с 1224 на 1225 год⁵, т. е. в общей сложности около года. Христианские имя и отчество — Дмитрий Георгиевич⁶.

Знакомство с этим списком сразу же вдвое уменьшает число претендентов на обладание буллами с изображением святых Георгия и Феодора. Изображения св. Феодора не могло быть на печатах Юрия Андреевича и Всеволода Юрьевича. Первого звали Андреевичем, и он должен был изобразить на своей булле святых Георгия и Андрея. Такие печати в новгородских находках встретились уже 15 раз⁷. Второй был Дмитрием, и на его булле должны быть помещены изображения святых Дмитрия и Георгия. И такие печати известны в Новгороде⁸.

Значит, выбирать владельца печатей, несущих изображение святых Феодора и Георгия, возможно только из числа двух князей — двух сыновей Юрия Долгорукого. Таким владельцем мог быть либо Ростислав Юрьевич, либо Мстислав Юрьевич. Рассуждая таким образом, мы исподволь определили лицевую сторону наших булл. Их владельцы звали не Георгием Феодоровичем, а Феодором Георгиевичем. В более общей форме этот вывод звучит так: у Юрия Долгорукого был сын, носивший христианское имя Феодор.

Альтернативная атрибуция рассмотренного типа печати какому-то из сыновей Юрия Владимировича подтверждается особенностями набора изображений на так

² Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов (далее НПЛ). М. — Л., 1950, стр. 25—26, 211 (по ошибке назван здесь Ярославом), 212. Ср. НПЛ, стр. 161, 470.

³ НПЛ, стр. 29—30, 216—217. Ср. НПЛ, стр. 162, 470 («и седе два лета и месяц»).

⁴ НПЛ, стр. 34, 222—223. Ср. НПЛ, стр. 162, 471.

⁵ НПЛ, стр. 60—64, 262—268. Ср. НПЛ, стр. 162, 471.

⁶ «Родися сынъ Георгию князю месяца октябрия в 23 день и прозваша и Всеволод, а в святом крещении нарекоша имя ему Дмитрий». ПСРЛ, т. I, 1-е изд., стр. 185; т. VII, стр. 119 (под 1213 годом).

⁷ Три разновидности: первая — в семи экземплярах (Н. П. Л и х а ч е в. Указ. соч., табл. I, 16; табл. XLVIII, 4; табл. XLIX, 16 и неизвестные: ОНГЭ, № 182; ОНГИМ, № 42; НГМ № 4049; собрание В. М. Ковалевой в Новгороде); вторая — в четырех экземплярах (Н. П. Л и х а ч е в. Указ. соч., табл. I, 13, 22 и неизвестные: ОНГЭ, №№ 185, 186); третья — в четырех экземплярах (Н. П. Л и х а ч е в. Указ. соч., табл. I, 15; табл. XLVI, 4 и неизвестные: ОНГЭ, № 189; собрание В. М. Ковалевой в Новгороде).

⁸ Две разновидности: первая — в двух экземплярах (Н. П. Л и х а ч е в. Указ. соч., табл. I, 23; неизвестный: ОНГЭ, № 252); вторая — в одном экземпляре (Н. П. Л и х а ч е в. Указ. соч., табл. XXVI, 9).



Шлем Ярослава Всеволодовича.

называемом шлеме Ярослава Всеволодовича (стр. 237). В подвешенный шлем украшен четырьмя расположенными вокруг еловца клеймами, общую композицию их мы условно называем «Деисусом». Этот «Деисус» составлен из изображений Христа, святых Феодора, Георгия и Василия (стр. 238). Нам приходилось подробно исследовать описанное сочетание изображений и опровергать распространенный вывод об изначальной принадлежности шлема Ярославу Всеволодовичу⁹. «Деисус» шлема представляет развернутое имя первоначального владельца, дедом которого был Василий, отцом — Георгий, а его самого звали Феодором, как это следует и из благопожелательной надписи на самом шлеме. Поскольку Василием в крещении назывался Владимир Мономах, а Георгием — его сын Юрий Долгорукий, имя Феодор и самый шлем должны принадле-

⁹ В. Л. Янин. О первоначальной принадлежности так называемого шлема Ярослава Всеволодовича. — СА, 1958, № 3.



Композиция подвешия шлема Ярослава Всеволодовича

лежать одному из сыновей Юрия Владимировича. Тем самым подтвержден вывод, что Феодором в крещении назывался действительно какой-то сын Юрия Долгорукого.

В 1963 году ряд критических замечаний относительно изложенного здесь построения был высказан Б. А. Рыбаковым¹⁰. Соглашаясь с нашим общим выводом о том, что первоначальным владельцем шлема был не Ярослав Всеволодович, а какой-то князь XII века, Б. А. Рыбаков обращает внимание на технические детали шлема и

238 ¹⁰ Б. А. Рыбаков. Русская эпитафия X—XIV вв. (Состояние, возможности, задачи).— Сб. «История, фольклор, искусство славянских народов». М., 1963.

признает пластину с благопожелательной надписью, приклепанной позднее, т. е., иными словами, называющей имя позднейшего, а не первоначального владельца шлема. Это наблюдение, естественно, осложняет вопрос об имени первоначального владельца: ведь в «Деисусе» по сторонам фигуры Христа помещены в одинаковых позициях изображения и Феодора, и Георгия. Значит, первым владельцем шлема мог быть не обязательно Феодор Георгиевич. Им мог быть и Георгий Феодорович. Из четырех порядковых комбинаций: Георгий, Василий, Федор; Федор, Василий, Георгий; Георгий, Федор, Василий; Федор, Георгий, Василий, — пишет Б. А. Рыбаков, — исследователь произвольно выбирает четвертую, отбрасывая без рассмотрения все остальные»¹¹. Думается, однако, что наш критик не прав, предлагая обязательное рассмотрение всех четырех названных им комбинаций. Положение воинского шлема на голове воина не может быть произвольным, как не безразлично и место в «Деисусе» разных изображений¹². Назвав только четыре комбинации, Б. А. Рыбаков сам признает справедливость этого, поскольку он не допускает мысли, что шлем мог принадлежать человеку по имени Василий. Ведь в этом случае патрональное изображение владельца шлема оказалось бы на затылке. Наиболее почетными местами в «Деисусах» были места по обеим сторонам фигуры Христа. В традиционных «Деисусах» эти места заняты изображениями Богоматери и Иоанна Предтечи, далее располагались архангелы, еще дальше апостолы или князья-мученики. Не существует, по-видимому, причин, по которым построение патронального «Деисуса» подчинялось бы каким-то иным принципам. В данном случае по сторонам фигуры Христа уместнее всего было бы видеть обозначение имени и отчества владельца шлема, т. е. патрональное изображение его самого и его отца, а имя и патрональное изображение деда — в наибольшем удалении от фигуры Христа.

Поэтому нет нужды разбирать две первые названные Б. А. Рыбаковым комбинации. Признавая же дедом владельца шлема — Василия и, естественно, отыскивая этого Василия в пределах конца XI — начала XII века, мы можем остановиться только на имени Владимира — Василия Мономаха, родоначальника основных иствей русского княжеского дома XII века. Если это так, третья названная Б. А. Рыбаковым комбинация не получает подтверждения. Называясь Георгием Феодоровичем, первоначальный владелец шлема должен приходиться сыном Мстиславу Владимировичу, которого действительно звали Феодором. Однако у Мстислава Владимировича не было сына по имени Георгий.

Впервые излагая выводы о первоначальной принадлежности шлема Ярослава Всеволодовича, мы предположили, что наиболее вероятным его владельцем мог быть младший сын Юрия Долгорукого. Но предпочтительность такого решения обосновывалась весьма сложным и, нужно теперь признать, неверным путем. Это построение исходило из некоторых сфрагистических атрибуций, которые нуждаются в пересмотре. Поэтому до привлечения к анализу других сфрагистических типов, чем мы займемся несколько ниже, проблему конкретной принадлежности булл с изображением святых Георгия и Феодора правильнее будет оставить открытой, колеблясь в определении владельцев этих печатей (и шлема) между Ростиславом и Мстиславом Юрьевичами.

В 1964 году Б. А. Рыбаков выступил с собственной теорией первоначальной принадлежности шлема Ярослава Всеволодовича. По мнению исследователя, шлем при-

¹¹ Б. А. Рыбаков. Указ. соч., стр. 45.

¹² К сожалению, Б. А. Рыбаков, по-видимому, так мало значения придает порядку расположения фигур на шлеме, что даже в разных своих работах по-разному издает схему расположения этих фигур. Ср. Б. А. Рыбаков. Прикладное искусство и скульптура. — «История культуры древней Руси», т. 2. М. — Л., 1951, рис. 226 на стр. 449 (здесь схема правильная: по сторонам Христа расположены фигуры Феодора и Георгия) и Б. А. Рыбаков. Русские датированные надписи XI—XIV веков. — «Свод археологических источников», Е1—44. М., 1964, табл. XXXIII, 2 (здесь пластины произвольно переставлены: по сторонам Христа расположены фигуры Георгия и Василия, а фигура Феодора перемещена на затылок шлема).

надлежал внуку Юрия Долгорукого Мстиславу Ростиславичу Безокому, который был побежден Всеволодом Большое Гнездо в Лищицкой битве 1177 года¹³. В обоснование этой гипотезы Б. А. Рыбаков привлекает миниатюру Радавиловской летописи с изображением битвы 1177 года, на которой в руках победителей изображен стяг с монограммой, напоминающей имя Феодор. Поскольку Всеволода III звали Димитрием, исследователь считает, что в миниатюре его победа над Мстиславом Ростиславичем символически изображена поднятием стяга побежденного его победителями. Однако это наблюдение не имеет никакого значения для атрибуции шлема. В самом деле, Б. А. Рыбаков, опираясь на наблюдения над миниатюрой, вынужден следующим образом объяснить набор изображений на вершине шлема: «Три верхних изображения на шлеме вполне объяснимы, так как это патроны семейства: Феодор — патрон самого владельца, Георгий — деда (Юрия Долгорукого), Василий — прадеда, родоначальника Мономашичей — Владимира Мономаха».

Где же в таком случае помещено патрональное обозначение отчества? На этот вопрос Б. А. Рыбаков отвечает так: «Минусом этой гипотезы является то, что мы не знаем крестного имени отца Мстислава — Федора, князя Ростислава Юрьевича. Если он носил имя Михаила (как Ростислав Смоленский) или Василия, то подбор патрональных святых подтверждал бы эту гипотезу».

Если отца князя звали Ростиславом — Михаилом, то приведенная выше схема патрональных святых остается в силе, а вынесение архангела Михаила, патрона отца князя, на чело объясняется тем, что Михаил — «великий архистратиг», «небесных сил воевода», т. е. прежде всего патрон всех полководцев¹⁴.

Все это построение представляется нам неверным. И не потому, что Б. А. Рыбаков исходит из единства композиции всех изображений шлема, хотя им самим обосновывался поздний характер и инородность пластины с изображением Михаила, а потому, что отца Мстислава Ростиславича — Ростислава Юрьевича не могли в крещении звать ни Михаилом, ни Василием. У него, как это хорошо известно, родными братьями, жившими с ним в одно время, были Василько и Михалко.

Итак, даже после изложенной критики, нам по-прежнему представляется наиболее аргументированным мнение о принадлежности имени Феодор и шлема Ярослава Всеволодовича одному из двух сыновей Юрия Долгорукого — Ростиславу или Мстиславу.

Уточнить это решение помогает еще одна группа новгородских печатей, к рассмотрению которой мы теперь переходим.

Заметную группу в новгородских находках составляют печати с изображением св. Иакова, известные в нескольких разновидностях. Отметим, что в числе таких печатей имеются несомненные подделки мелкой пластики XII века, на них ниже будет обращено особое внимание. Изображение св. Иакова встречается на буллах в двух сочетаниях: Иаков — Иоанн Богослов — 6 экз. (4 варианта)¹⁵; Иаков — Феодор Тирон — 6 экз. (2 варианта)¹⁶.

Все печати с изображением Иакова и Иоанна Богослова принадлежат одному князю, хотя и существуют основания в одном случае усомниться в этом. Дело в том,

¹³ Б. А. Рыбаков. Русские датированные надписи XI—XIV вв., стр. 35.

¹⁴ Б. А. Рыбаков. Указ. соч., стр. 35.

¹⁵ Первый вариант — 1 экземпляр (неизданный: НГМ, № 8426); второй вариант — 1 экземпляр (Н. П. Лихачев. Указ. соч., табл. I, 12); третий вариант — 3 экземпляра (Н. П. Лихачев. Указ. соч., табл. XLIX, 15; неизданные: НГМ, № 14047; ОНГЭ, № 165); четвертый вариант — 1 экземпляр (НГМ, № 5830).

¹⁶ Первый вариант — 4 экземпляра (Н. П. Лихачев. Указ. соч., табл. I, 10, 11; табл. XLII, 8; табл. XLIX, 12); второй вариант — 2 экземпляра (Н. П. Лихачев. Указ. соч., табл. XLVIII, 5; неизданный: НГМ, № 12770).

что имя Иакова на двух вариантах раскрыто с большой полнотой: «Яков Брат господень». Еще на одном варианте оно обозначено кратко: «Яков». А на четвертом варианте ¹⁷ то же имя написано как «Яков Зев», т. е. Иаков Зеведев. Титул «Брат господень» соответствует не Иакову Зеведеву, а одноименному апостолу — Иакову Алфееву. Поэтому формально мы не можем настаивать на принадлежности печати с именем Иакова Зеведева тому же лицу, которому принадлежали остальные буллы. Однако, как нам кажется, здесь правильное допустить ошибку составителя композиции буллы. Сочетание этого сюжета во всех случаях с изображением Иоанна Богослова делает почти невероятным предположение о том, что в близкое время мог существовать князь с тождественным набором имен, но крещенный во имя другого Иакова. Иное дело, если бы мы встретили изображение Иакова Зеведева еще в сочетании с другим сюжетом.

Самая важная особенность группы рассматриваемых печатей заключается в том, что один из вариантов буллы с изображением святых Иоанна Богослова и Иакова ¹⁸ по стороне, несущей изображение Иакова, оказывается тождественным одному из вариантов буллы с изображением святых Феодора и Иакова ¹⁹. Одна из этих печатей, следовательно, изготовлена после разрушения матриц другой. В ее наборе использована одна из матриц предшествующей ей буллы. Однако сходство печатей не сводится к тождеству только одной из сторон. Обе печати принадлежат к числу шедевров русской мелкой пластики. Их разные оборотные стороны, несомненно, выполнены одним и тем же художником, которого можно считать, вероятно, самым замечательным из торовцов, пробовавших свои силы в изготовлении сфрагистических штампов. Нам уже доводилось касаться вопроса о едином авторстве этих булл. По всей вероятности, к творчеству того же художника следует отнести изготовление еще одного шедевра пластики XII века — створок большого сина Новгородской Софии ²⁰.

Если все это так, то владельцы печатей с изображением св. Иакова и, соответственно, святых Иоанна Богослова и Феодора Тирона, следует признать родными братьями, сыновьями одного отца, которого звали Иаковом. Более того, несомненным оказывается вывод, что они княжили в ближайшее друг другу время. Одного из этих князей нужно признать непосредственным преемником другого. Только в этом случае возможно прямое наследование одной из матриц булл. Напомним подобный случай в сфрагистике епископа Аркадия, который использовал одну из матриц печати своего непосредственного предшественника Нифонта ²¹. Отсутствие матриц в русских находках можно объяснить только одним способом: их не хранили, а уничтожали сразу же после утраты юрисдикции их владельцами, в результате ли смерти или политических перемен. Использовать частично матрицу было возможно поэтому только в том случае, если одна из ее створок годилась для лица, непосредственно наследующего власть ее первоначального владельца.

Изложенное наблюдение само по себе весьма ограничивает рамки поисков, принимаемых для атрибуции рассматриваемых булл. Ведь нам нужно в таблице новгородских князей отыскать двух лиц, о которых мы знаем несколько важных подробностей. Однако существует обстоятельство, которое позволяет еще более целенаправленно вести эти поиски.

Среди новгородских печатей с изображением двух святых имеется булла, на одной стороне которой помещено изображение Иоанна Богослова, а на обороте —

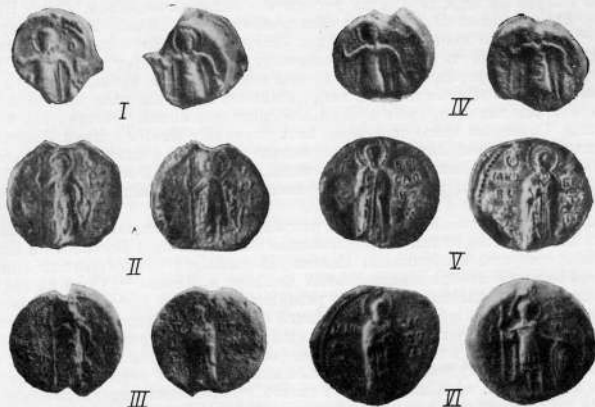
¹⁷ Н. П. Дихачев. Указ. соч., табл. I, 12, 1.

¹⁸ ИГМ, № 5830; В. Л. Янин. Из истории русской политической и художественной жизни XII в. — СА, 1957, № 1, стр. 120, рис. 6, 3.

¹⁹ Н. П. Дихачев. Указ. соч., табл. I, 10, II; XLII, 8; XLIX, 12.

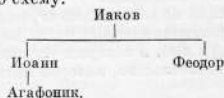
²⁰ В. Л. Янин. Указ. соч.

²¹ В. Л. Янин. Именные буллы русских епископов XII — начала XIII в. — СА, 1966, № 3, стр. 197—199.

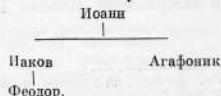


Печати с изображением святых Феодора и Георгия (I, II, III), Иакова и Иоанна Богослова (IV), Агафоника и Иоанна Богослова (V), Феодора и Иоанна Богослова (VI).

св. Агафоника²². Эту печать возможно с полным правом относить к продукции того же мастера, которому принадлежали два описанных выше варианта булл с изображением св. Иакова, настолько они близки между собой. Наличие на этой булле изображения Иоанна Богослова позволяет всю изучаемую здесь группу расположить в виде генеалогической цепочки, в которую входят печати сыновей Иакова: Иоанна и Феодора и булла сына Иоанна — Агафоника. Поскольку печати с изображением св. Агафоника относятся к тому же узкому отрезку времени, что и печати с изображением Иакова, стоящая перед нами задача предельно конкретизируется. Нам надлежит отыскать среди новгородских князей трех таких, два из которых были бы родными братьями, а третий — сыном одного из этих двух и племянником другого. Эти три князя занимают новгородский стол в близкое друг другу время. Предлагаю для анализа генеалогическую схему:



мы учитываем также единственно возможную к ней альтернативу:



В любом случае условия задачи остаются неизменными.

²² Четыре экземпляра: Н. П. Лихачев. Указ. соч., табл. I, 21; табл. XLI, 3; табл. XLII, 242 17; неопубликованный: ОНГИМ, № 43.

Анализируя хронологическую и генеалогическую таблицы новгородских князей, мы, оказывается, можем указать соответствующую нашим поискам ситуацию, причем эта ситуация неповторима. Имеем в виду события второй половины 1170-х годов, связанные с именами Мстислава и Ярополка Ростиславичей, внуков Юрия Долгорукого, и сына Мстислава Ростиславича — Святослава.

В 1175 году после того, как из Новгорода был выведен князь Юрий Андреевич, на новгородский стол Мстиславом Ростиславичем, внуком Юрия Долгорукого, был посажен «сын свой» Святослав. «Том же лете,— сообщает летописец,— въиде сам в Новгород, бивъся с стрѣмъ своимъ Михалкомъ, и седе Новегородѣ»²³. Это было не первое новгородское княжение Мстислава, который занимал новгородский стол в течение года с 21 июня 1160 года до июня 1161 года²⁴. В начале 1176 года Мстислав Ростиславич еще княжит в Новгороде, он женится в это время на дочери новгородского боярина Якуна Мирославича. Однако весной этого года, позванный ростовцами на княжение после смерти Михалки Юрьевича, он с дружиной идет к Ростову и оставляет на новгородском столе снова своего сына Святослава. После поражения при Липицах от Всеволода Большое Гнездо Мстислав возвращается в Новгород, но новгородцы не принимают его, прогоняя также и его сына, и приглашают на стол Ярослава Мстиславича, внука Юрия Долгорукого²⁵. Зимой 1176-1177 год братья Мстислав и Ярополк Ростиславичи были разгромлены Всеволодом в битве на Колокше, а затем оба якобы ослеплены, но вскоре чудесным образом прозрели на Смядныи в церкви Бориса и Глеба. Зимой оба брата приходят в Новгород, «и посадиша новгородцы Мстислава на столе, а Ярополка на Новемъ тѣргу», а своего князя Ярослава в Волоколамске. 20 апреля 1178 года Мстислав Ростиславич умер, а на его место был избран его брат Ярополк, которого новгородцы вскоре должны были прогнать из-за противодействия Всеволода Юрьевича. Впрочем, он зимой 1180-1181 годов получил в княжение Новый Торг, где оставался на протяжении целого года.

Опираясь на генеалогические взаимоотношения трех названных здесь новгородских князей 1175—1178 годов, мы можем совместить с ними установленную выше цепочку сфрагистических типов. Такое совмещение возможно проделать только одним способом, признав, что Мстислава Ростиславича крестили во имя Иоанна Богослова, его брата Ярополка — во имя св. Феодора Тирона, а сына Мстислава Ростиславича — Святослава — во имя св. Агафоника.

Таким образом, Мстиславу Ростиславичу, княжившему в Новгороде дважды, мы относим четыре варианта булл с изображением Иоанна Богослова и св. Иакова, его брату Ярополку — два варианта булл с изображением св. Феодора Тирона и Иакова, а его сыну Святославу — буллу с изображением святых Агафоника и Иоанна Богослова. Не исключается и другой вариант распределения печатей по князьям, согласно которому в сфрагистике Мстислава Ростиславича останутся те же печати с изображением святых Иакова и Иоанна, а к Святославу Мстиславичу отойдут буллы с изображением святых Феодора и Иакова, тогда как буллу с изображением святых Агафоника и Иоанна останется отнести на долю Ярополка. Такая альтернатива не изменит общей датировки всей группы печатей, но сделает иным вывод о крестильных именах трех этих князей.

В связи с занимающей нас сейчас главной проблемой атрибуции шлема Ярослава Всеволодовича только один вывод представляет действительную важность: отца Мстислава и Ярополка Ростиславичей князя Ростислава Юрьевича не звали в крещении Феодором, он назывался или Иаковом, если в приведенной альтернативе правлен

²³ НПЛ, стр. 34, 223.

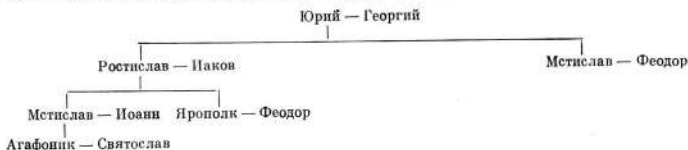
²⁴ Там же, стр. 31, 218.

²⁵ В Синодальном списке Новгородской первой летописи ошибочно говорится: «юшля новгородци у Всеволода сын собе Ярослав» (НПЛ, стр. 35). Ярослав Всеволодович родился только в 1190 году.

первый вариант решения, или же Иоанном, если правилен второй вариант. Однако неправильность второго варианта очевидна: Ростислав никак не мог называться Иоанном — у него был брат с таким именем, упоминаемый летописцем под 1146 годом²⁶. А если это так, то и вопрос об атрибуции шлема приобретает вполне конкретное решение. До сих пор мы колебались в отнесении шлема и имени Феодор между Ростиславом и Мстиславом Юрьевичами. Теперь выяснилось, что Ростислава Феодором не называли. Значит, Феодором и владельцем шлема был Мстислав Юрьевич, младший сын Юрия Долгорукого.

Как же в свете этих выводов может быть объяснена миниатюра Радзивилловской летописи, внимание к которой в связи с нашей проблемой было привлечено Б. А. Рыбаковым? Очевидно, что имя Феодор не принадлежало Мстиславу Безокому, которого, как мы только что убедились, звали иначе (Иоанном). Не была ли допущена путаница миниатюристом Радзивилловской летописи, который рассказ о Липицкой битве мог снабдить изображением одного из эпизодов следовавшей сразу же за ней битвы при Колокше? Ведь в числе побежденных Всеволодом в этой битве князей был Ярополк Ростиславич, который, как показано выше, в крещении назывался Феодором.

Результаты, полученные при установлении христианских имен рассмотренных здесь князей, можно изложить в виде следующей таблички:



НОВЫЕ ДАННЫЕ О ФРЕСКАХ ЦЕРКВИ БЛАГОВЕЩЕНИЯ НА МЯЧИНЕ БЛИЗ НОВГОРОДА

Г. С. БАТХЕЛЬ

НА БЕРЕГУ Мячино, в Благовещенском монастыре под Новгородом, в 1179 году архиепископом Ильей была построена каменная церковь Благовещения¹. В 1189 году ее расписали². Свое название «в Аркажах» церковь получила значительно позднее от Аркажского монастыря, находящегося в одном километре к западу в деревне Аркажа. Время, к сожалению, не сохранило памятник полностью. Во второй половине XVII века полуразрушившаяся церковь была возобновлена боярином Василием Ромодановским. Заново были выложены верхние части стен, своды и барабан. В стенах пробиты большие окна.

Недавние архитектурно-реставрационные работы позволили с большей точностью выявить характер и объем древних перестроек церкви. Почти полностью оказалась переложенной западная стена, менее чем на половину сохранилась кладка южной стены, оба западных столба также были выложена заново³. Таким образом, живопись 1189 года могла сохраниться только в восточной части памятника и фрагментарно на южной и северной стенах.

Интерес к первоначальным фрескам был отмечен уже в середине XIX века архимандритом Макарием, который писал, что было «очищено одно изображение свяителя по правую сторону от горнего места», «чтобы иметь понятие об иконописи», покрывавшей стены храма в XII веке⁴. Впоследствии это изображение снова было записано. История реставрации древней живописи аркажской церкви за двадцать лет (с 1930 по 1950 год) подробно освещена в статье Ю. Н. Дмитриева⁵. Расчистка и укрепление росписи начались в 1930 году, затем были продолжены в 1936 году и после изгнания гитлеровцев из Новгорода.

До войны были раскрыты из-под меловых побелок живопись нижнего яруса диаконника, содержавшая сцены из жизни Иоанна Предтечи, и поясные фигуры святителей в проходах из алтаря в жертвенник и диаконник. В период с 1946 по 1948 год

¹ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.—Л., 1950, стр. 225.

² Там же, стр. 230.

³ Л. К. Распоречьев. Отчет об архитектурной реставрации ц. Благовещения на Мячине в 1959—1961 гг. Рукопись. Архив СНРМ в Новгороде.

⁴ Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, ч. 1. М., 1860, стр. 540.

⁵ Ю. Н. Дмитриев. Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование. | Сб. «Практика реставрационных работ», I. 1950, стр. 158—161.

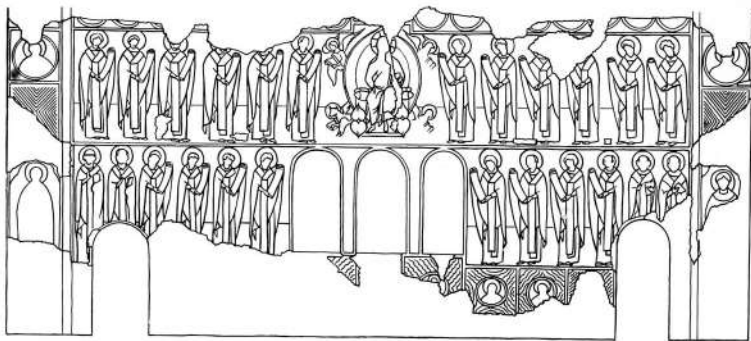


Схема алтарной росписи церкви Благовещения в Арках. 1189 год.

была раскрыта из-под побелок вся сохранившаяся первоначальная живопись жертвенника и диаконника. В диаконнике во втором ярусе снизу на северной стене открылись следующие композиции: «Усекновение главы Иоанна Предтечи», «Слуга приносит голову Иоанна во дворец к Иродиаде», «Пир у Ирода» и «Танец дочери Иродиадовой». На южной стене — «Христос узнает о смерти Иоанна», «Погребение Иоанна Предтечи». Над восточным окном открылась сохранившаяся только в нижней части женская фигура, по всей вероятности, Богоматерь типа Оранты⁶. Третий ярус сохранился не полностью. На северной стене верхняя половина композиций утрачена, на южной — утраты еще значительнее, что не дает возможности определить содержание росписи. Так, на северной стене новая кладка скрывает наполовину какую-то фигуру из первой композиции, левая разгранка которой, вероятно, проходит вровень с западной гранью юго-восточного столпа. Следующая сцена содержит две стоящие фигуры, а третья — одну фигуру и палаты. На южной стене, сразу за Орантой (?) располагается композиция с двумя фигурами, а за ней еще один незначительный фрагмент.

В жертвеннике открылись композиции богородичного цикла. В верхнем ярусе, справа от окна — «Ласкание Марии», далее — «Благословление Марии», от третьей композиции осталась только сидящая мужская фигура с утраченной головой. Ниже ярусом на южной стене — «Моление о жезлах», «Обручение Марии» и за ней — «Иосиф ведет Марию в дом свой». В нижнем ярусе, слева от окна — «Встреча Марии и Елизаветы», этой сцене предшествовало, видимо, «Благовещение», но от него сохранился только небольшой фрагмент с изображением колодца. Справа от окна — две плохо сохранившиеся композиции: «Упреки Иосифа» и «Явление ангела спящему Иосифу». На западной стене жертвенника частично сохранились мужская и женская фигуры, а над ними — «Семь спящих отроков эфесских».

В отличие от диаконника и жертвенника, где первоначальная живопись была покрыта лишь несколькими слоями меловых побелок, фреска центральной части алтаря находилась под двухслойной масляной записью, что было выявлено пробными расчистками, проведенными до 1948 года.

⁶ Ю. Н. Дмитриев предполагает, что это либо Богоматерь, либо Елизавета — мать Иоанна Предтечи (указ. соч., стр. 160).

Наряду с раскрытием древней живописи проводились работы и по ее укреплению. Так, например, в 1932 году были выполнены большие трудоемкие работы по спасению фрески на южной стене диакона в нижнем ярусе⁷.

Во время Великой Отечественной войны захватившие Новгород гитлеровцы использовали церковь Благовещения под конюшню и склад фуража. Фреска, с таким трудом спасенная нашими реставраторами, была сбита и бесследно исчезла. От нее осталась только часть неба и верхушки гор⁸. Безвозвратно погибли и такие ранее опубликованные фрагменты, как голова юноши, несущего корзину, из композиции нижнего яруса на северной стене и голова одного из учеников Иоанна Крестителя из композиции нижнего яруса справа от окна⁹.

Война усугубила аварийное состояние фресок. Над тем местом, где в 1932 году укрепляли отставшую фреску, на композиции «Положение во гроб Иоанна Предтечи», фреска отстала от кладки и деформировалась, образовался огромный «парус». В любой момент она могла обрушиться. Производить сложное укрепление в первые послевоенные годы не было возможности, и поэтому в 1946 году применили, как временную меру, пробкование гипсом¹⁰. На гипсовых пробках фреска продержалась около 20 лет. В последние годы ее состояние снова стало вызывать серьезное беспокойство. С минуты на минуту возможно было ожидать критического момента и фреска, изображавшая «Положение во гроб Иоанна Предтечи», могла обрушиться. Ее спасением на этот раз занялись реставраторы ВСНПМ Министерства культуры СССР, которым в 1966 году памятник был передан для проведения необходимых реставрационно-консервационных работ.

На протяжении сезона 1966 года осуществлялись натурные обследования, лабораторные анализы, архивные изыскания, пробные укрепления и расчистки. В результате был поставлен достаточно точный диагноз состояния живописи и выработана методика проведения реставрационных работ. В первую очередь были установлены причины отставания штукатурки. Выяснилось, что древняя кладка стен церкви Благовещения бессистемна и отличается на редкость низким качеством, что, видимо, явилось следствием поспешности, с которой возводился храм. Он был построен всего за три месяца, очевидно, без серьезной предварительной подготовки, в качестве строительного материала использовалось что придется, что подвернулось под руку. Здесь и серый, и белый известняк, и так называемый известняк-ракушечник, и булыжник, и плинфа самых разнообразных размеров и качества. Разрушение кладки происходит в продолжение всего периода существования памятника. Следы чинки ее уходят в далекую древность. Они обнаруживаются уже спустя десяток лет после постройки здания и прослеживаются до наших дней. Плохое состояние кладки не раз отмечалось специалистами¹¹. Естественно, что при таком качестве кладки памятник

⁷ Ю. А. Олсуфьев. Обзор методов лечения древней монументальной живописи. — «Советский музей», 1935, № 5, стр. 73—74.

⁸ Фрагмент этой ныне утраченной композиции с изображением голов двух юношей опубликован в кн.: В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М., 1947, табл. 8, б; его же. Фрески Старой Ладоги. М., 1960, табл. 104. В отделе рукописей ГТГ имеется фото с композиции «Обретение главы Иоанна Предтечи», выполненное в 1932 году после реставрации фрески (Ф. № 67, д. 352).

⁹ В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 7—9. На этих местах гитлеровцами были вырублены гнезда для балок перекрытия.

¹⁰ К сожалению, укрепление гипсом провели, и в других местах, но в каких точно — неизвестно. Укрепление гипсом весьма непрочное. От частого намокания гипс «размывается» — теряет прочность и перестает быть связующим между штукатуркой и кладкой. Кроме того, частично растворимый в воде, гипс на поверхности живописи впоследствии дает сильные высолы.

¹¹ Н. И. Брягин. Отчет о командировке Москва — Новгород — Псков — Ст. Рюсса. 1931 год. — ГТГ, Отдел рукописей, ф. 67, д. 373. Так, например, в отчете художника-реставратора Н. И. Брягина за 1931 год сказано, что «материал кирпича в испорченной части превратился в сохрененную глину». О низком качестве плинфы сообщает и Л. Красноречев в своем отчете об архитектурной реставрации аркажской церкви в 1961 году (см. прим. 3).



Неизвестный святитель. Роспись центральной апсиды церкви Благовещения в Аркажах, 1189 год.

особенно чувствителен к ненормальному температурно-влажностному режиму; абсолютно недопустимо промокание сводов и стен, что, к сожалению, еще имеет место.

Очень трудно, почти невозможно удержать живопись на разрушающейся кладке. Временное укрепление гипсом, проведенное в 1946 году, зафиксировало фреску в деформированном состоянии. Между кладкой стены и штукатуркой образовались паузы, где штукатурка отставала от стены до 70 мм. Эти паузы постепенно заполнялись мусором, образующимся от разрушения кладки и осыпания первой цементной обмазки¹². Укрепить штукатурку при таком состоянии кладки не представлялось возможным. Нужно было чинить кладку, что в свою очередь вызвало необходимость временного снятия живописи со стены. Участок, требующий такой операции, достигал 6 м². Разработанная методика позволяла одновременное снятие такого большого участка, но размеры самого диаконника этого не допускали. Пришлось фреску делить на три фрагмента, границами для которых служили естественные трещины в штукатурке. Перед снятием фрески со стены ее заклеивали с помощью мучного клейстера двумя слоями марли¹³. По границам разделения бумажного и марлевого разреза. Затем снимаемый фрагмент приклеивался на бинты к специально подготовленному поворачивающемуся кронштейну и отделялся от стены. Под него подводили заранее приготовленный планшет и укладывали лицевой стороной вниз на настиле лесов. Тыльную сторону тщательно очищали от мусора и гипса и обрабатывали известково-казеиновым раствором. Тем временем проводилась вычинка стены. Разрушающуюся плинфу удаляли, большие пустоты забутовывали кирпичом на известковом растворе, более мелкие выбоины — цементным раствором. После высыхания всех чинков стену с помощью кисти покрывали известково-казеиновым раствором. При постановке фрагмента живописи на место его подвешивали за бинты на горизонтальной рейке с помощью веревок против своего места и фиксировали пружинными прижимами. Затем рейка удалялась, по нижнему краю фрагмента делалась бортовая обмазка и в течение нескольких дней, небольшими порциями, между штукатуркой и кладкой вводился связующий известково-казеиновый раствор¹⁴.

В процессе снятия фрагментов живописи со стены удалось также получить интересный материал о способе возведения стен церкви. Были обнаружены гнезда от балок настилов, по которым можно судить, что кладка фундамента и стен до уровня человеческого роста, естественно, проводилась без каких-либо лесов и настилов, затем на высоте человеческого роста, когда уже нельзя было достать до верхнего уровня кладки, на нее клали балки-бревна под настил, с которого продолжали выкладывать выше стены, и так до следующего уровня человеческого роста, где снова клались бревна с настилом. После возведения стен и сводов поверхность их внутри была заштукатурена цементным раствором и заглажена. По мере оштукатуривания, процесс которого начинался сверху, настилы снимались, удалялись балки, а гнезда их заделывались. Нам удалось обнаружить несколько таких гнезд. Одно из них особенно примечательно. Оно находится на южной стене диаконника на уровне третьего настила, т. е. на высоте в три человеческих роста, и по какой-то причине была особо отмечена штукатуром. По заглаженному, но еще сырому раствору, вероятно мастерком, он начертил восьмиконечный голгофский крест с буквами I и X по обеим его сторонам.

¹² Штукатурка под роспись была нанесена в 1189 году на хорошо заглаженную цементную обмазку, которая служила внутренней облицовкой стен с момента постройки церкви в 1179 году и до появления фресок в 1189 году.

¹³ Заклейка допустима только по крепкому красочному слою, поэтому он был укреплен в сезон 1966 года, а заклепка и снятие фрагмента производились в 1967 году.

¹⁴ Укрепление штукатурного основания по всему памятнику провести пока не удалось из-за отсутствия высококачественной извести.



Власий (?). Роспись центральной апсиды церкви Благовещения в Аркажах. 1189 год.

В программу наших работ входило также выяснение причин появления и возможности удаления розоватого налета на фресках, который сильно искажает общий колорит живописи. Образование этого налета, скорее всего, надо отнести к периоду, когда церковь некоторое время стояла разрушенная, без сводов. Стены, выложенные из плинфы и местного камня — ракушечника на известковом растворе, подвергались воздействию атмосферных осадков. Верхняя, обнаженная часть кладки размывалась водой, потоки которой стекали по живописи. Они представляли собой суспензию из мельчайших частичек ракушечника¹⁵ и растворенных в воде различных солей, в том числе и кальция, которые, соединяясь с углекислым газом воздуха, покрыли поверхность живописи прочной и нерастворимой в воде и растворителях полупрозрачной розоватой пленкой. Таким образом, на живописи появился как бы второй фресковый слой углекислого кальция с ракушечником, мешающий видеть колорит первоначальной живописи. Этот налет нельзя убрать с помощью реактивов, так как его природа и природа самой фрески идентичны. Пришлось применить метод физического удаления его, подобно удалению олифы на иконах, где утоньшение ее ведется, так сказать, «в полслоя» — до известной толщины, не затрагивая слоя авторской живописи¹⁶.

В 1966 году таким образом были обработаны две композиции в диаконнике: «Усекновение главы Иоанна Предтечи» и «Приселение главы Иоанна Предтечи во дворец к Иродиаде». Еще до снятия ракушечника было видно, насколько сильно утрачен первоначальный красочный слой, но с уверенностью назвать цвета живописи не представлялось возможным. Не видно было ни одного привычного цвета. Оттенки красок противоречили естественным тонам минеральных пигментов, употребляемых древнерусскими художниками. После удаления закальцинированного ракушечника стало ясно, какие краски использованы для написания этих композиций. Зеленая, желтая, синяя, красная, коричневая и цвета натуральной сены были положены без смешения друг с другом. Известковые белила крайне редко применялись для разбела, а чаще употреблялись самостоятельно для разделки архитектурных украшений, орнаментов и жемчуга.

Интенсивность розового налета оказалась не везде одинаковой: в диаконнике сильнее, чем в апсиде, а на северной стене в центральной части церкви, кроме общего легкого налета, местами имеются целые застывшие потоки. Такой же налет был обнаружен и на живописи, раскрытой из-под масляных записей в алтаре.

Раскрытию алтарных фресок предшествовало обследование с проведением ряда пробных расчисток. Сделанная небольшая проба в 1948 году на верхнем ярусе очень мало говорила о сохранности первоначальной живописи и совсем ничего о ее иконографии.

Масляная живопись не повторяла композиции нижележащих слоев. Об этом свидетельствовали совершенно иные краски нижней записи, не совпадающие с верхней, которые просматривались сквозь утраты верхней записи. Кроме того, прослеживался по верху яруса ряд кругов, которые могли быть графией нимбов написанных святых. Пробные расчистки, сделанные нами, подтвердили наличие первоначальной живописи почти по всему ярусу и правильность предположений о различии композиций записи от первоначальной живописи. Эти пробы выяснили также и характер многократных записей. Первая масляная запись выполнена где-то во второй половине XVIII века широким мазком в свободной манере, характерной для этого периода, но древняя иконография была в ней сохранена. Впоследствии эта живопись была закрашена общим голубым тоном; а в конце XIX века здесь поя-

¹⁵ Древние иконописцы Новгорода употребляли ракушечник как исходный материал для работы красной краской.

¹⁶ Делалось это в данном случае с помощью воды и канцелярской резинки с абразивом. В результате этой кропотливой работы удалось выявить подлинный колорит живописи.

вилась вольная композиция, изображающая нечто вроде литургии в монастырском храме, выполненная в темных тонах масляными красками.

В настоящее время из-под масляных записей освобождена в основном вся первоначальная живопись алтаря¹⁷. Для ее полного раскрытия предстоит еще удалить розовый налет ракушечника и пятна масла, впитавшегося в толщу штукатурки. Сохранность открытой живописи местами очень слабая, но иконографическая схема росписи и колористическое решение ее вполне понятны. Внизу проходит расписная панель в виде стилизованных под мрамор красных и зеленых квадратных плит с кругами в центре, где угадываются погрудные изображения святых крайне слабой сохранности. Роспись панели уцелела фрагментарно на южной стене и в апсиде. По-видимому, справа и слева от горнего места¹⁸ было по четыре таких «плиты». Две средние, написанные под окнами, больше остальных по высоте примерно на 30 см.

Над панелью расположен ярус святителей, по шесть фигур справа и слева от трех центральных окон апсиды. На досатках в том же живописном ярусе, но несколько ниже, представлены еще две фигуры. Справа — архидиакон, слева изображение почти неразличимо. Выше, в пространстве между нижними и верхним окном, проходит следующий ярус. В центре композиции — Христос Эммануил¹⁹, одетый в золотистые и светло-коричневые с охряными высветлениями одежды. Он сидит на охряном троне на красных и зеленых подушках, украшенных по краям коричневым орнаментом на желтом фоне и жемчугом. За Спасом — двойная голубая, окаймленная белой обводкой, слава. Правая рука расположена на уровне груди, но жеста ее прочитать пока не удалось из-за почти полной утраты красочного слоя в этой части фигуры. Левою рукой Христос поддерживает поставленную на колено закрытую книгу с красным обрезом. С четырех сторон вокруг славы изображены символы евангелистов — ангел, орел, телец и лев. Внизу с обеих сторон трона — два херувима; справа и слева от Христа по шесть святителей.

Следует остановиться на колористических особенностях центральной композиции, особенно на изображении символов евангелистов. Голова ангела — символа евангелиста Матфея — написана на фоне охряного нимба. Прозрачно-зеленый санкирь положен только в теневых местах. Черты лица нанесены красно-коричневой краской, а яблоко глаза — светло-зеленой. Хитон зеленый, со светло-охристыми пробегами, плащ — красный. Крылья охряные, но они почти не сохранились. Обрез раскрытой книги — зеленый. Справа сверху — орел, символ евангелиста Иоанна. Выполнен он монохромно зеленой краской, обрез раскрытой книги — красный. Внизу слева телец, символ евангелиста Луки, а справа — лев, символ евангелиста Марка. Написаны они были охрой и светло-коричневой краской, но сейчас едва различимы. На обрезах их раскрытых книг сохранился красный цвет. От херувимов, расположенных внизу по сторонам подножия, остались только следы. Изображение Эммануила «во славе» написано на общем со святителями фоне голубого неба и зеленого позема²⁰. Поэм выполнен одной зеленой краской. Но повторное нанесение зеленых

¹⁷ Нижняя часть стены алтаря пока скрыта полом, поднятым почти на полметра по сравнению с первоначальным уровнем.

¹⁸ Между двумя центральными живописными «плитами» в апсиде расстояние шириною в 80 см заполнено разновысокими штукатурными вставками. На этом участке, вероятно, было углубление для горнего места. Окончательное решение этого вопроса отложено до проведения здесь архитектурного зондажа.

¹⁹ Живопись головы Христа совершенно не сохранилась, — здесь утрачен поверхностный слой штукатурки. Но крест на нимбе читается достаточно ясно. На то, что Христос был представлен в образе Эммануила, указывала снятая запись XVIII века, которая довольно точно повторяла первоначальную иконографию. При последнем раскрытии записи XVIII века здесь обнаруживались фрагменты молодого безбородого лица.

²⁰ Вновь открытая композиция «Христос во славе» в силу необычности своей иконографии для Руси XII века в первый момент вызвала сомнение в одновременности ее исполнения с другими



Петр Александрийский (?). Роспись центральной апсиды церкви Благовещения в Аркажах.
1189 год.

горизонтальных полос, шириною от 0,5 до 2 см с примерно такими же интервалами, сделало этот позем неоднородным по силе тональности.

Одежды святителей, размещенных справа и слева от Христа, так же, как и расположенных в нижнем ряду, в основном, белые. Они разнообразятся лишь подцветкой теней складок всеми имеющимися у художника красками. На одеждах некоторых святителей зеленые кресты. Той же зеленой краской написаны славянские тексты на развернутых свитках. Палеография их еще ждет обследования. На поручах, палицах и омофорах написаны коричневым по желтому фону различные орнаменты. Одежды святителей очень разнообразны по цветовому решению и отделке.

Еще выше расположен частично сохранившийся ярус медальонов с погрудными изображениями святых, по восемь медальонов в обе стороны от окна. Кроме того, на южной и северной лопатках, на уровне яруса с Христом, открылась графья кругов, где ранее также были погрудные изображения святых, не сохранившиеся до наших дней. Под ними, занимая остальную площадь до нижней разгранки яруса, написан зеленой краской простейший геометрический орнамент в виде углов, сходящихся своими вершинами к центру со всех сторон.

Особый интерес из вновь открытой живописи представляют головы святителей на нижнем ярусе северной стены алтаря. Эти головы дошли в наилучшей сохранности. Выполнены они с применением тех же несколько графичных приемов письма ликов, которые характерны для всей монументальной новгородской живописи конца XII века. По общему с нимбом желтому тону красно-коричневой линией написаны основные черты лица. Затем, в зависимости от возраста изображаемого, дается общий тон волос, почти белый для старцев и голубовато-зеленоватый для средневеков. Поверх общего тона тонкими четкими белыми линиями отмечаются направления прядей, разграниченных между собой легкой коричневой тенью, изменяющейся по силе тона в зависимости от необходимости усилить или ослабить ее значение в определенных местах. Лепка лика достигнута безукоризненно точным нанесением белильных высветлений нужной плотности и коричневыми тенями, моделирующими основной объем лица. Значение этих коричневых теней чрезвычайно важно. Они так же, как и в трактовке волос, играют основную пластическую роль. Белки глаз светлоголубые, оживленные белильными бликами, радужная оболочка серая. Эти образы святителей наделены такой яркой индивидуальностью и такой силой эмоционального воздействия, что их хочется выделить среди аналогичных изображений других близких по времени фресковых ансамблей Новгорода и Старой Ладogi.

Реставрационные открытия в Благовещенской церкви заставляют пересмотреть вопрос о месте аркажских фресок в новгородском искусстве конца XII века. Фрески Благовещенской церкви следует сближать не с росписями Нередицы, а с фресками Старой Ладogi²¹.

Если сравнить изображения святителей в Благовещенской и Георгиевской церквях, персонажей сцен из предтеченского цикла в Благовещенской церкви и «Страшного суда» в Георгиевской, то прежде всего бросится в глаза поразительное сходство

композициями 1189 года. При внимательном изучении штукатурки обнаружилось ее древнее швы, где ясно было видно, как последующий слой ее с боков и внизу накладывается на композицию с Христом. Порядок наложения штукатурки прослеживается сверху вниз. Нижню, ранее раскрытые фрески не вызвали сомнения в принадлежности их к 1189 году. Таким образом, и вновь открытая живопись относится к этому же времени.

Сам по себе факт обнаружения в алтарной росписи конца XII века композиции «Христа во славе» имеет немаловажное значение. Известные до настоящего времени изображения такого рода восходят, самое раннее, к XIV веку. Роспись Благовещенской церкви показывает, как глубоко в русском искусстве надо искать истоки формирования иконографии «Спаса во славе», которая позже, уже в усложненном варианте, в виде «Спаса в силах», стала ядром деисусного ряда русского иконостаса.

²¹ Ср. В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладogi. М., 1960, стр. 79.

тех и других по внутреннему содержанию образов, особенностям характеристик, приемам живописи. Предельно близкими оказываются орнаментальные мотивы и их исполнение в сохранившихся частях декоративной росписи обеих церквей (например, оконных проемов). Оба монументальных ансамбля выполнены очень близкими мастерами.

Не лишним будет отметить небезынтесную особенность в выполнении аналогичных мест в живописи этих двух памятников, например изображений святителей. В Благовещенской церкви они имеют графью только по контурам нимбов и в строчках на свитках, в то время как в Георгиевской церкви ографлены также и контуры фигур, свитки и омофоры. Видимо, мастера Благовещенской церкви чувствовали себя более уверенно в рисунке, чем мастера Георгиевской церкви. При всей близости орнаментов все же художники Благовещенской церкви и орнаментальные мотивы выполняют профессиональнее и талантливее, чем мастера Георгиевской церкви в Старой Ладоге.

Реставрационные работы в церкви Благовещения еще далеко не завершены. Но и сейчас ясно одно — росписи церкви Благовещения на Мячине озере, выполненные в 1189 году, представляют собою выдающееся явление в художественной жизни Новгорода конца XII века.

ЛОБКОВСКИЙ ПРОЛОГ И ДРУГИЕ ПАМЯТНИКИ ПИСЬМЕННОСТИ И ЖИВОПИСИ ВЕЛИКОГО НОВГОРОДА

Г. И. ВЗДОРНОВ

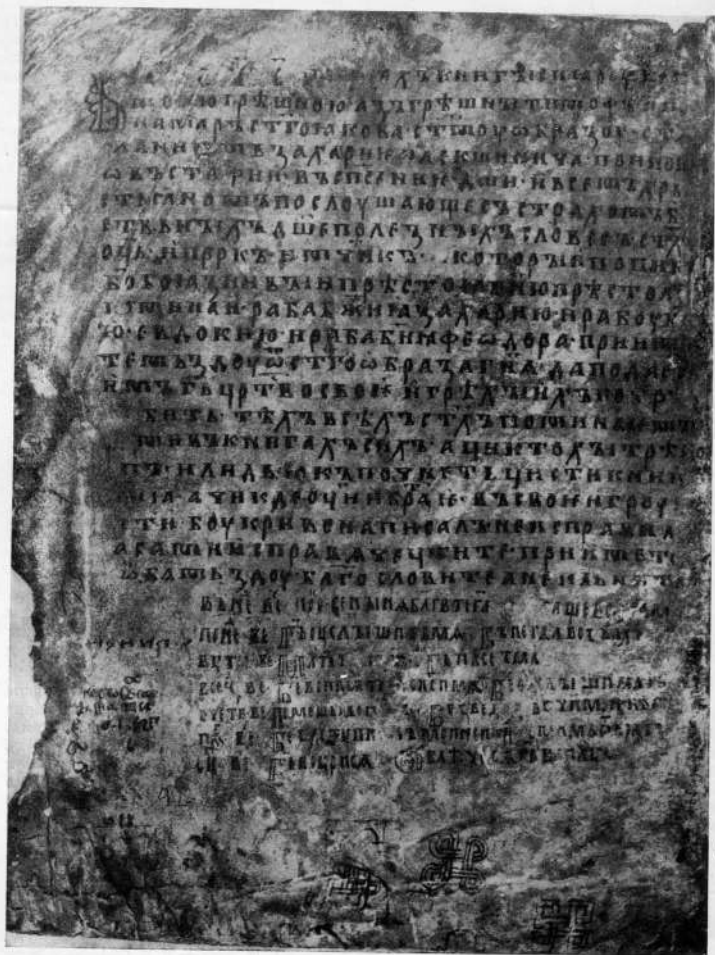
ИССЛЕДОВАТЕЛЯМ, работающим в области истории письменности, а также истории искусства древней Руси, хорошо известен пергаменный список Пролога из бывшего собрания А. И. Хлудова (ГИМ, Хлуд. 187). Эта рукопись была куплена в 1839 году на нижегородской ярмарке у Д. С. Пискарева и сначала принадлежала А. И. Лобкову¹, по имени которого она и получила свое название. В 60-х годах XIX века она, вместе с большинством других ценных рукописных книг собрания А. И. Лобкова, перешла к А. И. Хлудову, а после смерти А. И. Хлудова по его завещанию попала в Никольский Единоверческий монастырь (на Преображенском кладбище в Москве). В 1917 году рукописи А. И. Хлудова, хранившиеся в монастыре на правах самостоятельного фонда, были переданы в Гос. Исторический музей, и вместе с ними сюда поступил и Лобковский Пролог.

Антикварная торговля Д. С. Пискарева была поставлена очень широко, и в его руки древние рукописи попадали со всех концов России. К счастью, в интересующем нас Прологе хорошо сохранился последний лист, где имеется обширное послесловие писца с указанием на время и обстоятельства написания книги. Это послесловие гласит следующее (текст приводится в упрощенной транскрипции, ср. рис. на стр. 256):

«Въ лѣт(о) . 89. ѿ . П . С . написахъ книги сия роукоу моею грѣшною азъ грѣшны Тимоѣи, поимамаръ с(вя)т(а)го Якова, с(вя)т(о)моу образу стяжаниемъ Захаріе Олексинича при попе Овъстафии въ сп(а)сение д(у)ши и всемъ хрѣстьяномъ, послушающе съ страхомъ б(о)ж(и)ствныхъ д(у)шеполезныхъ словесъ с(вя)т(ы)хъ з(е)тецъ, и пр(о)р(о)къ, и м(у)ч(е)н(и)къ. [А] которыми попишъ б(о)гообязанныи прѣстоя (господ)но прѣстол(о)у, поминаи раба б(о)ж(и)а Захарію, и рабу б(о)ж(и)ю Евдокию, и раба б(о)ж(и)а Феодора, примете мздоу от с(вя)т(а)го Образа (господ)ня, да подасть имъ (господ)ъ ц(а)рство свое и грѣхы ихъ потрѣбъитъ тѣхъ въ сѣхъ с(вя)т(ы)хъ поминаемыми въ книгахъ сихъ. А ци кто хытрѣ пошъ или дыакъ почнетъ цисти книг[ы] сия, а чи кде, о(т)ци и брат(и)е, въ своен грубости б(о)уд(о)у криво

¹ На последнем бумажном нумерованном переплетном листе рукописи имеется следующая запись: «Куплена въ Нижегородской ярмарке у Д. С. Пискарева 13 августа 1839 года. Сия книга по покупке принадлежит почетному гражданину Алексею Иванову Лобкову, № 138».

Лобковский Пролог очень скоро после его появления в Москве стал известен московским собирателям. 27 декабря 1839 года его рассматривал на дому у А. И. Лобкова И. М. Снегирев, а 30 декабря, получив рукопись для исследования в свои руки, И. М. Снегирев ознакомил с нею также А. Д. Черткова (см. «Дневник И. М. Снегирева», т. I. 1822—1852. М., 1904, стр. 279).



Лобковский Пролог. Послеловие писца. ГИМ, Хлуд. 187, л. 148 об.

написать, не исправил[ъ], а сами исправятъ цтите, примете от б(ог)а мздою, бл(а)-гословите, а не кльните».

Послеловие, текст которого в целом ясен, вызывает однако полное недоумение обозначенным годом написания книги. Последняя цифра здесь читается в настоящее время как С (200), но это бессмысленно, так как на последнем месте должны стоять десятки и единицы. Исследователи, обрашавшиеся к рукописи, пытались по-разному объяснить эту странность и предлагали разные варианты чтения даты. При этом почти сразу мнения ученых сильно разошлись. Одни считали Лобковский Пролог рукописью второй половины XIII века, другие, с меньшими основаниями, датировали ее концом XII века.

И. М. Снегирев, опубликовавший небольшую статью о Прологе сразу после его приобретения А. И. Лобковым, принимал последнюю цифру за ѱ (90) и читал дату как 6790 [1282] год². А. Х. Востоков тоже допускал здесь цифру 90, но, в отличие от И. М. Снегирева, он предполагал на последнем месте в обозначении года не ѱ (это произвольное чтение), а ѿ («копцу») и выражал сомнение, «не пропущена ли в снимке отвесная черта вниз... как писали 90...»³. Точка зрения А. Х. Востокова была высказана им в переписке и стала достоянием науки много лет спустя, когда были опубликованы его письма. Между тем И. И. Срезневский предложил новый вариант чтения даты, исходя из того, что существующая в рукописи буква С на самом деле является буквой О, у которой стерлась правая половина, и тогда она должна, следовательно, обозначать цифру 70, а дата в целом 6770 [1262] год⁴. Это мнение, в качестве наиболее вероятного, было принято А. Н. Поповым⁵ и большинством исследователей новейшего времени. Как о рукописи 1262 года о Лобковском Прологе неоднократно писал В. Н. Лазаев (см. ниже) и упоминали Е. Е. Голубинский⁶, А. И. Соболевский⁷, М. Н. Сперанский⁸, Н. Н. Цурново⁹, Е. Ф. Карский¹⁰, М. В. Щепкина¹¹, Н. Л. Подвигина¹².

² И. Снегирев. Новгородский древний Пролог. — «Русский исторический сборник», т. III, кн. 3. Изд. ОИДР. М., 1839, стр. 293—296. Эту датировку поддерживал некоторое время также М. П. Погодин («Образцы славяно-русского древнего письма», издаваемые проф. Погодиным», тетрадь I. М., 1840, табл. XIV). Впоследствии он изменил свою точку зрения и стал датировать рукопись 1197 годом.

³ Переписки А. Х. Востокова в повременном порядке с объяснительными примечаниями И. Срезневского. СПб., 1873 («Сборник ОРЯС», т. V, вып. 2), стр. 347 (письмо А. Х. Востокова М. П. Погодину, после 13 июня 1840 г.).

⁴ И. Срезневский. Древние памятники русского письма и языка (X—XIV веков). СПб., 1863, стр. 62; изд. 2. СПб., 1882, табл. 126—127. В изданном курсе лекций И. И. Срезневского «Славяно-русская палеография XI—XIV вв.» (СПб., 1885, стр. 190—191) замечание о полустершейся половине буквы О опущено, но чтение этой цифры как 70, а всей даты как 6770 [1262] год оставлено. Заметим, кстати, что в обоих изданиях своего справочника «Древние памятники русского письма и языка» И. И. Срезневский сообщает неверные данные о внешнем виде рукописи. Он говорит, что она написана на 250 листах, что она неполная и не имеет конца. На деле же в рукописи 148 листов, и она сохранила как первый, так и последний лист.

⁵ А. Попов. Описание рукописей и каталог книг церковной печати библиотеки А. И. Хлудова. М., 1872, № 187, стр. 374—376.

⁶ Е. Голубинский. История русской церкви, т. I, первая половина. М., 1901, стр. 915, прим. 3.

⁷ А. И. Соболевский. Лекции по истории русского языка. Изд. 4. М., 1907, стр. 14.

⁸ М. Сперанский. Сербское житие Феодосия Печерского. — «Сборник статей, посвященных В. О. Ключевскому». М., 1909, стр. 340, прим. 7.

⁹ Н. Н. Цурново. Введение в историю русского языка. М., 1969 (второе издание книги, опубликованной в 1926 году), стр. 66.

¹⁰ Е. Ф. Карский. Славянская кирилловская палеография. Л., 1928, стр. 46, 306.

¹¹ М. В. Щепкина и Т. Н. Протасьева. Сокровища древней письменности и старой печати. Обзор рукописей русских, славянских, греческих, а также книг старой печати Государственного Исторического музея. М., 1958, стр. 41.

¹² Н. Л. Подвигина. К вопросу о месте составления Синодального списка Новгородской первой летописи. — «Вестник Московского университета», серия IX. История, 1966, I, стр. 72.

Иначе решали этот вопрос М. П. Погодин, а также архиепископ черниговский Филарет (Гумилевский), известный историк церкви архиепископ Макарий и агролог (будущий архиепископ владимирский) Сергей, которые считали, что последняя буква даты является недописанным Є, где отсутствует язычок. Соответственно они датировали рукопись 6705 [1497] годом¹³. Наконец, еще одно, последнее, чтение даты было предложено Н. В. Волковым, который (подобно М. П. Погодину, Филарету, Макарию и Сергию) видел в последней букве недописанное Є, но утверждал, что эта буква обозначает не цифру, а является окончанием порядкового числительного «семи-сотно Є», и таким образом он получал 6700 [1492] год¹⁴.

Из упомянутых четырех основных вариантов чтения даты наименее обоснован вариант, предложенный Н. В. Волковым. Судя по его сведениям о рукописи, он лично ее не видел. Между тем последняя буква даты в Прологе Хлуд. 187 помещена под титулом, что указывает на числовое значение этой буквы. Следовательно, она не может рассматриваться как окончание порядкового числительного «семи-сотно Є», а чтение даты в целом как 6700 [1492] год не может быть принято ни при каких условиях.

Вариант А. Х. Востокова теоретически возможен, но доказать его чрезвычайно трудно. Предлагая читать спорную букву как «копцу», А. Х. Востоков исходил из того, что в древнейших русских рукописях для обозначения числа 90 чаще всего применялся именно этот символ, который был разновидностью греческой «копцы»¹⁵. Мы находим его в Остромировом Евангелии¹⁶, Изборнике 1073 года¹⁷, Лудском Евангелии¹⁸. Но в Лудском Евангелии, относящемся к XIV веку, «копча» употребляется только один раз, т. е. уже в качестве пережитка, и уступает место другому символу, совпадающему по начертанию с Ѱ, но только без правой половины чаши — ѳ¹⁹. Мнение А. Х. Востокова было бы очень вероятно, если бы в тексте Пролога для обозначения цифры 90 так же, как и в послесловии, применялась ѳ, но единственный случай начертания этой цифры в основном тексте рукописи дает как раз противоположный пример, т. е. символ ѳ (л. 122, правый столбец, четвертая строка сверху: «...паче же ли ѳ ради и ѳ правдиць, иже не трѣбують покаяния...»).

¹³ М. П. Погодин. Новгородские летописи. — «Известия имп. Академии наук по Отделению русского языка и словесности», т. VI. СПб., 1858, столб. 232—233; Филарет, архиеп. харьковский. Обзор русской духовной литературы. 862—1720. Харьков, 1859, стр. 65; Макарий, архиеп. харьковский. История русской церкви, т. III. Изд. 2. СПб., 1868, стр. 118; Сергей, архим. Полный месяцеслов Востока, т. I. Восточная агиология. М., 1875, стр. 243.

¹⁴ Н. В. Волков. Статистические сведения о сохранившихся древнерусских книгах XI—XIV веков и их указатель. Изд. ОЛДП (ПДП, СХХIII). [СПб.], 1897, стр. 15—16. Вариант Н. В. Волкова поддерживал также Д. И. Абрамович (Д. И. Абрамович. Исследование о Киево-Печерском Патерике как историко-литературном памятнике. СПб., 1902, стр. 141, прим. 66).

¹⁵ А. Х. Востоков. Грамматика церковнославянского языка, изложенная по древнейшим его письменным памятникам. СПб., 1863, стр. 9. См. также: Р. А. Симонов. О некоторых особенностях нумерации, употреблявшейся в кириллице. — Сб. «Источниковедение и история русского языка». М., 1964, стр. 20—23.

¹⁶ Остромирово Евангелие 1036—1037 годов, хранящееся в имп. Публичной библиотеке. Издание И. Савинова. СПб., 1883, лл. 36, 37, 41, 58 об., 76 об., 96 об., 102, 133, 136 об. и др. Начертание «копцы» в Остромировом Евангелии двойко. В первом случае ее верхняя петля совпадает по высоте с остальными буквами и вертикальная черта опускается ниже строки. Во втором случае петля укорочена и отнесенная черта стоит на нижней линейке.

¹⁷ Изборник великого князя Святослава Ярославича 1073 года. Изд. ОЛДП, LV. СПб., 1880, лл. 51, 51 об., 53, 53 об., 56, 56 об., 96 и мн. др.

¹⁸ А. Востоков. Описание русских и словенских рукописей Румянцовского музея. СПб., 1842, № СХII, стр. 177.

¹⁹ Об этом символе см.: Р. А. Симонов. О некоторых особенностях нумерации, употреблявшейся в кириллице, стр. 21.

Это дает основание утверждать, что остроумное предположение А. Х. Востокова может быть принято лишь с очень большими натяжками²⁰.

В итоге нашей проверки остаются, однако, в силе еще два варианта чтения даты: И. И. Срезневского — 6770 [1262] год, М. П. Погодина, Филарета, Макария и Сергия — 6705 [1197] год. Защитники второго варианта, аргументация в пользу которого полнее других изложена Сергием, исходили из очевидной близости начертания спорной буквы с начертанием О. Они допускали также, что писец Лобковского Пролога пономарь Тимофей является тем же лицом, которое упоминает о себе в новгородской летописи под 1230 годом и который жил, следовательно, ближе к концу XII века. В свою очередь И. И. Срезневский, утверждая, что спорная буква даты в рукописи является полустершейся О, несомненно имел в виду плохую сохранность даты в целом. Эта дата, в отличие от остального текста послесловия, видна довольно слабо, так как слегка стерлась, а пергамен в этой части листа сильно потемнел. Укажем, в частности, на едва заметный отросточек цифры 2, обозначающий тысячи, а также на белое пятнышко, оставшееся от точки, разделявшей первые две цифры. При сильном освещении под увеличительным стеклом выявляются и следы возможного повреждения последней цифры, посередине которой имеется небольшое пятно, а на месте предполагаемой И. И. Срезневским полустершейся правой половины — очень тонкая светлая, идущая по дуге, полоска. Подобные следы обычно остаются на местах осыпей красочного слоя, которые произошли уже после того, как рукопись была в употреблении и поверхность пергамена, не покрытая красками или чернилами, пачкалась и потемнела.

Было бы чрезвычайно важно установить, какой год является действительным годом написания рукописи. И. И. Срезневский категорически утверждал, что почерк Пролога не XII века, а позже — середины XIII столетия. М. В. Щепкина, которая долгое время, как и И. И. Срезневский, датировала рукопись 1262 годом, замечает, однако, что этот почерк имеет кое-какие пережитки XII века — широкие, почти квадратные, начертания букв и перекладины И и Н посередине²¹. Насколько мне известно, это краткое сообщение является единственным примером чисто палеографического анализа рукописи. В порядке полемики с И. И. Срезневским и М. В. Щепкиной можно было бы, однако, высказать следующее соображение. Конечно, в 1262 году вполне могли удерживаться пережитки почти столетней давности. Но Лобковский Пролог, подобно многим другим новгородским рукописям, написан не профессиональным писцом-каллиграфом. Его письмо имеет немало общего с графикой деловых документов, которая в целом опережает графику литургических памятников. Писцы, подвизавшиеся в области актового делопроизводства, а также лица, для которых переписка книг была не основным, а побочным занятием, меньше обращали внимания на соблюдение тех или иных приемов начертания письменных знаков, меньше заботились о красоте и выдержанности почерка, и поэтому их рукописи, если они не содержат точной даты, всегда кажутся несколько более поздними, чем

²⁰ В новейшем каталоге пергаменных рукописей ГИМ Лобковский Пролог датирован по А. Х. Востокову 1282 годом, но никаких новых обоснований этой даты авторы каталога не сообщают (М. В. Щепкина, Т. Н. Протасьева, Л. М. Костюхина, В. С. Годышенико. Описание пергаменных рукописей Государственного Исторического музея, ч. I. Русские рукописи. — «Археографический ежегодник за 1964 год». М., 1965, стр. 159). Следует заметить, что в одной из недавно опубликованных работ Рукописного отдела ГИМ Лобковский Пролог упоминается как рукопись 1292 (!) года (Т. Н. Протасьева. Описание рукописей Синодального собрания (не вошедших в описание А. В. Горского и К. И. Невостровева), ч. I, № 577—819. М., 1970, стр. 131, прим. 4).

²¹ М. Н. Тихомиров и М. В. Щепкина. Два памятника новгородской письменности. М., 1952 («Труды Государственного Исторического музея. Памятники культуры», вып. VIII), стр. 7—8.

на самом деле. Подобный случай может иметь место и в отношении Лобковского Пролога. Но так как в Лобковском Прологе отсутствуют бесспорные палеографические признаки конца XII или второй половины XIII века, а неустойчивый, промежуточный характер письма, сочетающего архаические и новые черты, составляет (в целом) специфическую особенность графики именно XIII столетия, вариант чтения даты написания рукописи, предложенный И. И. Срезневским, кажется нам более вероятным, и в дальнейшем мы будем говорить о Лобковском Прологе (конечно, условно) как о рукописи 1262 года.

В послесловии к рукописи писец Тимофей сообщает, что он был пономарем св. Иакова, т. е. церкви св. Иакова, и что он написал Пролог «святому образу», иными словами — церкви Нерукотворного образа Спаса. Место написания рукописи не указано, но не подлежит никакому сомнению, что это Новгород. В языке послесловия так же, как и в языке основного текста рукописи, имеется множество чисто новгородских признаков, отмеченных еще И. М. Снегиревым, а затем, более полно, А. Н. Поповым и В. М. Ляпуновым. Что же это за церкви св. Иакова и св. Образа? Вопрос этот не новый, он уже неоднократно обсуждался в научной литературе, но единого мнения по нему не было достигнуто, и это вынуждает нас вернуться к нему еще раз.

В Новгороде существовало две церкви св. Иакова: в Гончарском (Людном) конце на Добрыниной улице, «на лужици», и в Неревском конце на Яковлевой улице. Первая из этих церквей находилась около нынешнего Десятинного монастыря, несколько ближе в сторону Кремля²². Впервые она упомянута под 1175 годом как погоревшая вместе с двумя другими, соседними, церквями: св. Михаилом и св. Вознесением²³. Новая деревянная церковь св. Иакова на Добрыниной улице была срублена в 1181 году²⁴. В дальнейшем, вплоть до 1423 года, когда на этом месте было поставлено каменное здание, мы никаких известий о церкви св. Иакова на Добрыниной улице не имеем.

Сведения о другой церкви св. Иакова, в Неревском конце, начинаются с 1172 года, когда она заложена каменной²⁵. Несомненно, что каменному зданию предшествовала деревянная церковь. Под 1208 годом упомянуто о чуде от иконы Богородицы «у святого Якова въ Неревскѣмъ концѣ»²⁶, а под 1226 годом — о заложении на этом месте новой каменной церкви²⁷. Последнее известие, возможно, надо поставить в связь с опустошительным пожаром 1211 года, в огне которого в Новгороде сгорело 1300 домов и 15 храмов.

В какой из этих двух церквей св. Иакова служил пономарем Тимофей? Чтобы ответить на этот вопрос, мы должны сначала обратиться еще к одной рукописи, имеющей прямое отношение к нашей теме, — к пергаменному Синодальному списку Новгородской первой летописи (ГИМ, Син. 786)²⁸.

²² См. С. Н. Орлов, К топографии Новгорода X — XIV вв. — Сб. «Новгород. К 1100-летию города». М., 1964, стр. 273, рис. 1 (6 — под № 4).

²³ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М. — Л., 1950, стр. 34.

²⁴ Там же, стр. 37.

²⁵ Там же, стр. 34.

²⁶ Там же, стр. 30.

²⁷ Там же, стр. 42.

²⁸ Новгородская харатейная летопись. Издано под набл. акад. М. Н. Тихомирова. М., 1964
260 (полное фотокинографическое издание рукописи).

Синодальная рукопись сохранилась не полностью: ее первые 16 тетрадей (128 листов) утрачены. Оставшаяся часть, в количестве 169 листов, за исключением последних трех дополнительных, писана тремя писцами: первый почерк соответствует изложению событий до 1201, второй — до 1234 и третий — до 1324 года. По отношению к первой части летописи (до 1201 года) можно уверенно утверждать, что мы имеем дело со списком, изготовленным не ранее 1201 года. В этой части под 1144 годом помещена краткая личная заметка одного из летописцев, без указания имени: «... постави мя попомъ архенпископъ святыи Нифонтъ»²⁹. Далее, под 1188 годом, записано пространное известие следующего содержания: «Томъ же лѣтъ переставися рабъ божии Германъ, иерѣи святого Якова, зовемыи Воята, служивъшю ему у святого Якова полпятидесять лѣтъ въ кротости и сѣмерении и богобоязности: поя съ собою Пльскову архенпископъ Гаврила, и дождѣ Пльскова разболеся, и постриже и владыка и въ скиму, и преставися мѣсяця октября въ 13, на святую мученику Карпа и Папула, и положиша и у святого Спаса въ монастыри. Покои, господи, душу раба твоего Германа, отпусти ему вся прегрешения вольная и невольная»³⁰.

Д. И. Прозоровскому в замечательной статье, которую он посвятил выяснению личности анонимного новгородского летописца XII века, поставленного в 1144 году в попы архиепископом Нифонтом, путем сопоставления фактов и хронологических вычислений удалось доказать, что этот летописец и есть Герман Воята, о смерти которого в 1188 году записал кто-то из его продолжателей, служивших при церкви св. Иакова³¹. Решая вопрос о том, в какой из упомянутых двух церквей св. Иакова служил Герман Воята, Д. И. Прозоровский обратил внимание, что в отношении к церкви на Добрыниной улице летописцы не уточняют конца, где была расположена эта церковь, а в отношении к церкви на Яковлевой улице постоянно прибавляют «въ Неревьскѣмъ концѣ». На этом основании, рассуждая, что уточнение местоположения второй церкви делалось посторонними для нее лицами, Д. И. Прозоровский заключил, что Герман Воята, так же как и его продолжатели, служил при церкви св. Иакова на Добрыниной улице в Гончарском конце³².

Мнение Д. И. Прозоровского подверглось критике со стороны И. А. Тихомирова, который считал, что ни церковь св. Иакова на Добрыниной улице, ни церковь св. Иакова на Яковлевой улице не могли быть местом летописной работы, так как все известия о них слишком краткие и сухие, чтобы можно было предполагать в их авторе клирика одной из этих двух церквей. По утверждению И. А. Тихомирова, Новгородская первая летопись — это обычный летописный свод, составленный на основе материалов разного происхождения: церковных, монастырских, частных. И. А. Тихомиров допускал, что только два известия — о Германе Вояте (1144 и 1188 годов) — были записаны при церкви св. Иакова, но основная летописная работа, по его мнению, велась при соборе св. Софии³³.

Мысль И. А. Тихомирова о преобладающей роли в Новгородской первой летописи владычного летописания хорошо обоснована, и с некоторыми поправками и добавлениями она была принята в советской исторической науке³⁴. Но И. А. Тихомиров явно преуменьшал удельный вес и значение других известий этой летописи, в частности известий, записанных при церкви св. Иакова, а также в Юрьевом мона-

²⁹ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов, стр. 27.

³⁰ Там же, стр. 39.

³¹ Д. Прозоровский. Кто был первым писателем первой Новгородской летописи? — ЖМНП, ч. LXXV. СПб., 1852, отд. II, стр. 1—28 (особенно стр. 21, 23—25).

³² Там же, стр. 20, 23.

³³ И. Тихомиров. Несколько замечок о новгородских летописях. — ЖМНП, 1892, сентябрь, стр. 145—147 и сл.

³⁴ См. И. М. Троцкий. Опыт анализа первой Новгородской летописи. — «Известия АН СССР», VII серия, Отделение общественных наук, 1933, № 5, стр. 337—362; А. А. Шахматов. Обзор русских летописных сводов XIV—XVI вв. М. — Л., 1938, стр. 129—130; Д. С. Лихачев. Русские летописи. М. — Л., 1947, стр. 441—442.

стыре³⁵. Бесспорно, что летописные заметки в Новгороде делались в разных местах, и не следует смешивать вопрос о главном центре новгородского летописания с вопросом о месте составления того свода, который дошел до нас в виде Синодальной пергаменной рукописи. Л. Н. Подвигина, автор специальной статьи на эту тему, исходя из широко известной автономности городских концов древней Руси, убедительно показала, что составитель жил на территории Гончарского (Людина) конца, ибо в изложении некоторых событий (особенно 1219 и 1220 годов) он явно симпатизирует представителям этого района города, а также находившейся вне кончанского деления, но соседней с Гончарским концом Прусской улицы³⁶. На этом основании Н. Л. Подвигина находит возможным утверждать, что первые две (самые древние) части Новгородской первой летописи были составлены при церкви св. Иакова на Добрынинной улице в Гончарском конце, а не на Яковлевой улице в Перевском конце³⁷, причем в процессе составления были использованы многочисленные летописные известия, записанные при этой церкви св. Иакова на протяжении XII и первой половины XIII века Германом Воятой и другими лицами. Очень вероятно, что Герману Вояте принадлежит немалая часть летописных известий о событиях XII века. Напомню, что в летописном отрывке 1188 года неизвестный нам автор сообщает, что Герман Воята был взят архиепископом Гавриилом в свою свиту и выехал во Псков, хотя, судя по обстоятельствам, он был уже в очень преклонном возрасте. Не исключено, что священнику церкви св. Иакова вменялось в обязанность присутствовать в составе новгородского владычного посольства именно в качестве летописца.

Летопись Германа Вояты дошла до нас не в его подлинной рукописи, а в списке, который первоначально был изготовлен кем-то из его последователей после его смерти. Этого неизвестного продолжателя, автора записи 1188 года о смерти Германа Вояты и последующих известий до 1201 года, И. П. Сенигов пытался отождествить с «рабом божиим» Парфурием (в миру — Прокшей Малышевичем), постигшимися на Хутии и скончавшимся в 1207 году³⁸. Хотя Синодальная рукопись летописи в ее первых двух (древнейших) частях считается написанной не ранее второй половины XIII века, специального палеографического обоснования этой датировки не производилось, и не исключено, что первый почерк, обнимающий лл. 1—62 (до 1201 года), является почерком первого продолжателя Германа Вояты — инока Парфурья. Для нас, однако, наибольший интерес представляет второй почерк, которым написаны лл. 62—112 об. (изложение событий от 1201 по 1234 год). В этой части летописи под 1230 годом помещено известие о поставлении бывшего игумена Хутынского монастыря Арсения в игумены Юрьева монастыря, на место, которое до тех пор занимал Савва, бывший в свою очередь до поставления в игумены священником церкви Константина и Елены. Поставление Арсения совершилось не по смерти Саввы, а при жизни последнего, причем Савва был смещен и посажен в том же Юрьеве монастыре в келью, где спустя полтора месяца умер. По этому-то поводу в летописи записано: «а даи богъ молитва его [Саввы.— Г. В.] святая всѣмъ крѣстьяномъ и миѣ грѣшному Тимофею понамарю...»

³⁵ На обилие монастырских известий, соединенных в Новгородской первой летописи с владычными, впервые указал И. М. Троицкий (И. М. Троицкий, Указ. соч., стр. 359—361).

³⁶ Л. Н. Подвигина. К вопросу о месте составления Синодального списка Новгородской первой летописи, стр. 74—75.

³⁷ Эта гипотеза, развивающая мысль Д. И. Прозоровского, тем более вероятна, что рукопись Син. 786 уже в первой половине XIV века находилась в Юрьеве монастыре, который был расположен поблизости от Гончарского конца и поддерживал с ним самые тесные отношения.

³⁸ И. П. Сенигов. О древнейшем летописном своде Великого Новгорода. СПб., 1886 (отд. оттиск из «Летописи занятий Археологической комиссии», вып. VIII), стр. 98—102, 104; то же в его книге «Историко-критические исследования о новгородских летописях и о Российской истории В. Н. Татищева», М., 1887, стр. 126, 128.



Лобковский Пролог. Заставка. ГИМ, Хлуд. 187, л. 1.

Многие исследователи, которым так или иначе приходилось сопоставлять Лобковский Пролог и Синодальную рукопись новгородской летописи № 786, полагали, что писец Пролога и упоминающий о себе в летописи пономарь Тимофей — это одно и то же лицо³⁹. Поскольку, однако, Синодальная рукопись не датирована, то время написания той ее части, где находится имя пономаря Тимофея, обычно определялось так же широко, как и время написания Пролога. При этом некоторыми авторами, которые считали Синодальную рукопись не оригиналом, а списком летописи, допускалось, что имя Тимофея перешло в эту рукопись из предыдущего списка (или оригинала) летописи⁴⁰. В этом случае можно было бы даже сомневаться в том, что упоминающий о себе в летописи пономарь Тимофей действительно служил при церкви св. Иакова. Если рукопись Син. 786 не оригинал летописи, а список, то она

³⁹ И. С [негирев]. Новгородский древний Пролог, стр. 294—295; Д. Прозоровский. Кто был первым писателем первой Новгородской летописи?, стр. 17—18; М. П. Погодин. Новгородские летописи, табл. 232—233; Филарет, архиеп. харьковский. Обзор русской духовной литературы, стр. 64—66; Сергей, архим. Полный месяцеслов Востока, т. I, стр. 243; И. И. Срезневский. Славяно-русская палеография XI—XIV вв., стр. 191; А. А. Шахматов. Обзорение русских летописных сводов XIV—XVI вв., стр. 130; М. В. Щепкина и Т. Н. Протасьева. Сокровища древней письменности и старой печати, стр. 41; Т. Н. Протасьева. Описание рукописей Синодального собрания..., ч. I, стр. 131.

⁴⁰ И. Тихомиров. О Тимофее пономаре, упоминаемом в Синодальном списке первой Новгородской летописи. — ЖМНП, 1887, март, стр. 28—37 (особенно на стр. 30, 33, 37).

могла быть изготовлена и в какой-то другой церкви⁴¹. Оставляя все эти вопросы в стороне, попытаемся выяснить, насколько основательна гипотеза, предполагающая тождество пономаря Тимофея из послесловия Пролога и пономаря Тимофея из летописи.

В литературе уже давно было обращено внимание на сходство второго почерка Синодальной рукописи с почерком Пролога⁴². Эта близость подтверждалась и данными языка⁴³. Правда, Б. М. Ляпунов, который исследовал язык новгородской летописи, подверг свои собственные наблюдения очень осторожному истолкованию и, подобно И. А. Тихомирову, склонен был даже отрицать, что пономарь Тимофей, написавший Пролог, и пономарь Тимофей, упоминающий о себе в летописи, это одно и то же лицо. Нам кажется, однако, что первое предположение более вероятно и что решающим аргументом в пользу этого отождествления, помимо прочих данных, является указание на служебное положение Тимофея.

Дело в том, что писец-пономарь — явление необычное. Пономарь — это церковный причетник, служитель, стоявший среди своих собратий по клиру на последнем месте. Он жил при том или ином храме, сторожил его по ночам, созывал в положенные часы к службе прихожан, следил за порядком, наводил чистоту, а в течение самой службы прислуживал попу или дякону (носил за ними свечи, закигал лампады и т. п.)⁴⁴. «Не имея обязанности петь и читать, — писал Е. Е. Голубинский, — они (пономари. — Г. В.) могли быть поставляемы и из людей совсем безграмотных, что, как кажется, большей частью и было»⁴⁵. Если принять во внимание все древнерусские книги XI—XIV веков, писцы которых указывают на свои должности или на свое происхождение, то окажется, что в подавляющем большинстве случаев это либо дяконы (дяки), либо попы. Кроме Лобковского Пролога, существует только одна рукопись, тоже написанная пономарем, — Стихирарь рубежа XII—XIII веков (ЦГАДА, ф. 384, Типогр., № 145), — писец которой пономарь Яков (Творимир) написал её для церкви св. Власия (во Пскове или в Новгороде). Еще в одной рукописи XIII века, которая содержит Житие Саввы Освященного (ГПБ, ОЛДП Q 106), ее писец называет себя «попъ поломонарь», но сочетание попа и «поломонаря» не дает возможности решить, в каком сане (попа или пономаря) он состоял в момент написания книги. Е. Ф. Карский даже предполагал, что название «поломонарь» — это личное имя попа⁴⁶. Не исключено, что слово «попъ» в этом случае обозначает священника в общем смысле церковного человека. Нечто подобное мы находим в Послании новгородского архиепископа Геннадия митрополиту Зосиме (1490—1494), где говорится: «а се и священники ставишь ты, господи́нь отецъ нашъ, первое въ свѣщеносци, сирѣчь въ пономари...»⁴⁷.

Так или иначе, пономарь-писец — явление чрезвычайно редкое. Трудно представить, что в Новгороде примерно в одно и то же время существовало два пономаря с одинаковым именем Тимофея, которые оба служили при церкви св. Иакова, были грамотны и оба принимали участие в переписке рукописей. Вероятнее, что мы имеем дело с одним человеком: и писец Лобковского Пролога, и

⁴¹ И. А. Тихомиров полагал, что Синодальная рукопись была написана в Юрьевом монастыре и считал, что пономарь Тимофей служил там же. Поэтому он полагал, что Тимофей, упоминаемый в летописи, и Тимофей, писец Пролога, — это разные лица. См. И. Т и х о м и р о в. О Тимофее пономаре..., стр. 37, прим. 1.

⁴² Н. Л. Подвигина. К вопросу о месте составления Синодального списка Новгородской первой летописи... стр. 75 и снимки с обеих рукописей на стр. 70 (рис. 1) и 71 (рис. 2).

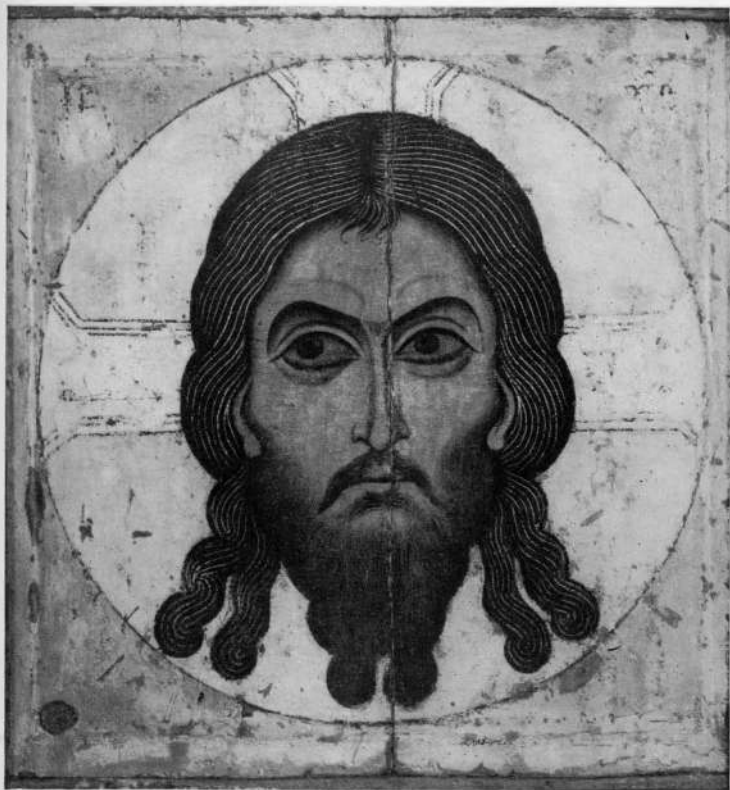
⁴³ Б. М. Ляпунов. Исследование о языке Синодального списка 1-й Новгородской летописи. СПб., 1900. (Исследования по русскому языку, т. II, вып. 2), стр. 30.

⁴⁴ См. И. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам, т. II. СПб., 1895, столб. 873—874.

⁴⁵ Е. Голубинский. История русской церкви, т. I, первая половина, стр. 466.

⁴⁶ Е. Ф. Карский. Славянская кирилловская палеография, стр. 303.

⁴⁷ И. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам, т. II, столб. 873.



«Спас Нерукотворный», Икона из Успенского собора Московского Кремля, ГТГ.

писец второй части Синодальной рукописи Новгородской первой летописи — это один и тот же пономарь Тимофей. Но если первые две части Синодальной рукописи № 786 написаны при церкви св. Иакова в Гончарском конце, то и Лобковский Пролог написан там же⁴⁸. Этот вывод косвенно подтверждается тем, что Лобковский Пролог предназначался для церкви св. Образа, а последняя была расположена на Добрыниной улице (см. ниже). Поэтому естественно думать⁴⁹, что из двух церквей св. Иакова местом, где жил и занимался перепиской рукописей пономарь Тимофей, была церковь, расположенная поблизости, то есть на той же Добрыниной улице, а не на Яковлевоу улице в Неревском конце.

На первом листе Лобковского Пролога помещена заставка с изображениями Нерукотворного образа Спаса на убресе и двух архангелов, Михаила и Гавриила, поклоняющихся Нерукотворному образу (стр. 263). Эта заставка обратила на себя внимание В. Н. Лазарева, который высказал предположение⁵⁰, что Нерукотворный образ и ангелы на ней воспроизводят замечательную двустороннюю икону Спаса из Успенского собора Московского Кремля, хранящуюся ныне в Третьяковской галерее (эклейки). Точное происхождение иконы неизвестно, но так как рукопись написана в Новгороде, то новгородской В. Н. Лазарев считает и упоминаемую икону. В рецензии на каталог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи он еще раз повторил, насколько важной является заставка рукописи для определения места происхождения иконы Нерукотворного Спаса⁵¹. В настоящей заметке мне бы хотелось высказать несколько дополнительных соображений по этому вопросу.

Если бы мы воспринимали изображение Нерукотворного Спаса на заставке Пролога изолированно, без ангелов, нам трудно было бы поверить, что это реплика с иконы из Успенского собора. Последняя написана на прямоугольной, почти квадратной доске, а убрес на заставке имеет полукруглый верх; плата на иконе нет, фон желтого цвета, а на заставке плат белый и орнаментирован; лигатуры имени

⁴⁸ Так как из существующих возможных вариантов чтения даты написания Пролога мы выбрали 6770 (1262) год, то вторую часть рукописи Син. 786 мы тоже должны датировать временем, близким ко времени написания Пролога. Выше уже упоминалось, что она заканчивается 1234 годом. Но если бы мы датировали ее этим годом, разница между написанием Пролога и второй части летописи Син. 786 получилась бы соответственно в 28 лет. Теоретически это возможно, но естественно думать, что вторая часть летописи была написана тоже в середине или во второй половине XIII века. Характер почерка на всем протяжении второй части единый. Следовательно, мы имеем здесь не подлинные черновые записки, появившиеся на протяжении трети века соответственно тем событиям, о которых они рассказывают, а сводный текст, уже переписанный набепо. В этом смысле можно утверждать, что и вторая часть рукописи Син. 786 является не оригиналом, а списком. К сожалению, невозможно решить, был пономарь Тимофей летописцем и переписывал он собственный текст или же он переписал летопись, которая велась другим лицом. Е. Е. Голубинский, возражая тем ученым, которые хотели видеть в пономаре Тимофее новгородского летописца XIII века, действительно замечал, что, по их мнению, у нас на Руси был столь высокий уровень просвещения, что даже пономари и не имели чуть ли не академическое образование (Е. Г о л у б и н с к и й. История русской церкви, т. I, первая половина. М., 1880, стр. 653, прим. 2). Видный историк церкви еще при случае ои, вероятно, близок к истине. У нас нет оснований утверждать, что пономарь Тимофей был одним из авторов летописи. Наверное она, как и в XII веке, велась при церкви св. Иакова ее священником, а Тимофей был привлечен лишь к переписке летописи.

⁴⁹ Н. Н. П о д в и г и н а. К вопросу о месте составления Синодального списка Новгородской первой летописи, стр. 75.

⁵⁰ В. Н. Л а з а р е в. Искусство Новгорода. М.— Л., 1947, стр. 38; е г о ж е. Живопись и скульптура Новгорода.— «История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 114—115; е г о ж е. Новгородские иконы. М., 1969, стр. 10.

⁵¹ В. Н. Л а з а р е в. О принципах научного каталога.— «Искусство», 1965, № 9, стр. 67, 69.

Христа, сохранившиеся части которых виднеются на иконе в верхних углах, на миниатюре вынесены за пределы убруса и помещены около его нижних углов. С другой стороны, тип Христа на заставке, форма ветвей креста, изображение драгоценных камней на его концах, желтый цвет нимба — все это похоже на икону. Самое интересное, однако, то, что художник, исполнивший заставку, удачно соединил с изображением Нерукотворного Спаса двух ангелов, позы которых в точности соответствуют фигурам ангелов, представленных на оборотной стороне иконы. Именно это обстоятельство дает основание думать, что композиция заставки в целом была навеяна иконой из Успенского собора.

В связи с этим очень важно установить, где и когда автор заставки видел эту икону и воспроизвел ее. Напомним, что рукопись была написана для церкви св. Образа. Хотя в современном Новгороде такого храма не существует, определить его бывшее местоположение легко. Эта церковь была расположена на Софийской стороне, с южной стороны Кремля, неподалеку от Спасской башни, на Добрынинной улице, почти по берегу Волхова⁵². Других церквей во имя Нерукотворного образа Спаса в домонгольский период в Новгороде не было. Древнейшее упоминание об этой церкви относится к первой половине XII века⁵³, но летописные свидетельства о ней появляются лишь в 1191 году, когда некий Внезд Нездичич срубил новую деревянную церковь св. Образа, вероятно на месте обветшавшей или сгоревшей старой⁵⁴. В источниках имя строителя больше не упоминается, но характерно, что летопись называет его по отчеству, а само сообщение о постройке им церкви приводится вместе с известиями об аналогичном строительстве князя Ярослава на Городище и владыки Иоанна на архиепископском дворе. Очень вероятно, что это был брат известного новгородского посадника Мирослава Нездичича, скончавшегося в 1203 году и похороненного в Юрьевом монастыре⁵⁵.

⁵² И. Красов. О местоположении древнего Новгорода. Новгород, 1851, стр. 72—75; Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, ч. 1. М., 1860, стр. 227. См. также: Н. Л. Подвигина. К вопросу о месте составления Синодального списка Новгородской первой летописи, стр. 72—74.

⁵³ Это краткая ссылка на «святую Образу» «на Добрыню улице» в топографических указаниях жалованной грамоты великого князя Изяслава Мстиславича (1146—1155) новгородскому Пантелеймонову монастырю на село Витославичи (см. «Грамоты Великого Новгорода и Пскова». Под ред. С. Н. Вала. М. — Л., 1949, стр. 141; В. И. Корещик. Новый список грамоты великого князя Изяслава Мстиславича новгородскому Пантелеймонову монастырю. — «Исторический архив», 1955, № 5, стр. 204; А. И. Семенов. Незвестный новгородский список грамоты князя Изяслава Мстиславича, данной Пантелеймонову монастырю. — «Новгородский исторический сборник», вып. 9. Новгород, 1959). Обычно эта грамота датировалась временем великого княжения Изяслава Мстиславича, т. е. серединой XII века, но, по обоснованным соображениям В. Л. Янина, она была дана Пантелеймонову монастырю в 1134 году (В. Л. Янин. Из истории землевладения в Новгороде XII в. — «Культура древней Руси». Сборник статей в честь 40-летия научной деятельности Н. Н. Воронина. М., 1966, стр. 313—324).

⁵⁴ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов, стр. 39. Каменный храм на месте деревянного был сооружен в 1192 году (там же, стр. 375). Н. В. Волков, относивший Лобковский Пролог к 1192 году, исходил преимущественно из летописной статьи 1191 года, полагая, что рукопись была написана для новоотстроенной церкви. Но если церковь сооружена на средства Внезда Нездичича, то почему Пролог заказан не им, а другим лицом — Захарием Олексиничем? Вероятно, потому, что рукопись появилась позже основания церкви. Действительно, для совершения служб наличие в церковной библиотеке Пролога обязательно (см. Б. В. Савинов. Некоторые соображения о древнерусской книжности XI—XIII веков. — ТОДРЛ, XI. М. — Л., 1955, стр. 323; В. Мошнин. О периодизации русско-южнславянских литературных связей X—XV веков. — ТОДРЛ, XIX. М. — Л., 1963, стр. 51—52). Поэтому Лобковский Пролог не только мог, но и должен был быть написан для церкви св. Образа уже во вторую очередь, после того как церковь получила необходимые, первоочередные книги. Это лишний раз опровергает мнение Н. В. Волкова о написании Пролога в 1192 году.

⁵⁵ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов, стр. 39, 42—45 (известия 266 с 1189 по 1203 год).



«Поклонение кресту». Обратная сторона иконы «Спас Нерукотворный» из Успенского собора Московского Кремля, ГТГ.

Поскольку рукопись предназначалась для церкви св. Образа, естественно думать, что изображение Нерукотворного Спаса на заставке Пролога воспроизводит храмовую икону этой церкви. Икона из Успенского собора двусторонняя, а эта особенность характерна для храмовых икон. Таковы большая икона Георгия и Богоматери из Георгиевского собора новгородского Юрьева монастыря (XII век, Успенский собор в Московском Кремле), иконы «Знаменье» и Петра и Натальи из новгородского Знаменского собора (XII век, Музей в Новгороде), «Умиление» и «Успение Богоматери» из Успенского собора в Коломне (около 1392 года, ГТГ) и многие другие. Короче говоря, есть основания думать, что икона Нерукотворного Спаса, хранящаяся ныне в Третьяковской галерее, происходит из церкви св. Образа в Новгороде и что она была написана специально для этой церкви.

Но в какой именно промежуток времени могла быть написана эта икона: к моменту первого освящения церкви, точная дата которого неизвестна, или около 1191 года в связи с сооружением новой церкви во имя св. Образа? Чтобы подойти к решению этого вопроса, нам следует обратиться непосредственно к самой иконе.

Уже давно замечено, что композиция «Поклонение кресту» на тыльной стороне иконы написана иначе, нежели Нерукотворный Спас на лицевой стороне. А. И. Анисимов, первый издатель иконы, полагал, что обе стороны были написаны одним художником и что различие манер зависело от степени важности изображений, так как на лицевой стороне мастер воспроизводил строго канонический тип Христа, а на оборотной стороне, иконография которой более свободна, он пытался воплотить и собственные эстетические представления⁵⁶. Но стилистически «Поклонение кресту» настолько далеко от «Нерукотворного Спаса», что работа над иконой двух мастеров очевидна. непонятно только, почему живописная манера одного так ощутимо отличается от манеры другого. Едва ли в творческом наследии древней Руси найдется еще один такой разительный пример несходства эстетических взглядов представителей одной и той же художественной школы. В. И. Антонова, пытавшаяся объяснить загадку иконы, приписала ее лицевую сторону с изображением Спаса владимирскому мастеру, а относительно оборотной стороны предположила, что она была написана киевским или новгородским художником, работавшим во Владимире⁵⁷. Владимирское происхождение иконы не доказано, и мы не будем разбирать эту смелую гипотезу, тем более что она уже получила соответствующую оценку в печати. Постараемся, однако, использовать уже полученные данные об иконе и объяснить, почему живопись ее оборотной стороны оказалась непохожа на живопись лицевой.

Как известно, стилистические признаки изображения Нерукотворного Спаса отчасти находят себе место еще в двух знаменитых памятниках живописи XII века. Это монументальная икона «Благовещение» (так называемое «Устюжское Благовещение») из Третьяковской галереи и «Ангела» из Гос. Русского музея в Ленинграде. Очевидно, все эти иконы написаны в одно время и, наверное, идут из одной мастерской, где был выработан очень выразительный художественный тип, неоднократно повторявшийся на протяжении длительного отрезка времени. Так как на Руси основными средоточиями иконописного ремесла, особенно в домонгольский период, служили художественные мастерские при архиерейских дворах и больших соборах

⁵⁶ А. И. Анисимов. Домонгольский период древнерусской живописи. — «Вопросы реставрации», II. М., 1928, стр. 128.

⁵⁷ В. И. Антонова. Н. Е. Мисева. Каталог древнерусской живописи [Государственной Третьяковской галереи], т. I. М., 1963, стр. 67. См. также: Н. Н. Воронин. О некоторых рельефах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. — СА, 1962, № 1, стр. 144—146; его же. Сказание о победе над болгарями 1164 г. и праздник Спаса. — «Проблемы общественно-политической истории России и славянских стран». Сборник статей к 70-летию академика М. Н. Тихомирова. М., 1963, стр. 89. По предположению Н. Н. Воронина, икона служила «воинским лабарумом» Андрея Боголюбского в болгарском походе 1164 года.

и монастырях, то и все упомянутые нами иконы тоже надо связывать с высшими церковными учреждениями. В Новгороде, где политическая и духовная жизнь активно контролировалась местными архиепископами, подобные иконы должны были выпускаться либо мастерской, состоявшей непосредственно при соборе св. Софии, либо мастерской, так или иначе близкой ко владычному двору. Конечно, она могла выполнять заказы не только собора св. Софии, но и других новгородских церквей, а также князей, отдельных уличанских корпораций, выдающихся частных лиц. Возможно, что икона Нерукотворного Спаса является одной из таких икон, написанных в центральной художественной мастерской Новгорода для церкви св. Образа. Что же касается «Поклонения кресту», его писал не только другой мастер, но и сторонник совсем иного художественного направления. И дело здесь, возможно, не только в том, что при написании двух сторон иконы сотрудничали, как утверждает В. И. Антонова, два мастера, получившие выучку в разных школах, а в том, что эти художники, оба новгородцы, работали в рамках одной школы, но в разное время.

Последнее утверждение может показаться странным, особенно если допустить, что мы имеем дело с художественными памятниками, стилистические черты которых отражают творческие направления, сосуществовавшие в Новгороде. Однако мы не имеем никаких данных, которые бы свидетельствовали о столь глубокой дифференциации художественной жизни Новгорода уже в XII веке. Думается, что в домонгольское время новгородская живопись имела особый характер, и появление разнообразных произведений, относящихся к XI—XII векам, следует объяснить не наличием здесь нескольких мастерских, придерживавшихся различных художественных взглядов, а либо фактами работы мастеров, приезжавших сюда из других художественных центров, либо постепенной эволюцией собственно новгородского искусства, в процессе которой один стилистический период сменялся другим. Это второе предположение кажется нам более естественным. С ним хорошо согласуется наше мнение, что лицевая и оборотная стороны иконы из Успенского собора написаны в разное время. Возможность такого варианта не исключает и В. Н. Лазарев⁵⁸, но он не предполагает значительного хронологического разрыва между «Спасом Нерукотворным» и «Поклонением кресту». А между тем об этом свидетельствуют не только стилистические черты обеих сторон иконы, но и ее чисто технические свойства, в частности разная ширина полей на лицевой и оборотной сторонах. Очевидно, в тот момент, когда была заказана икона Нерукотворного Спаса, изображения на тыльной стороне ее доски «Поклонения кресту» не предполагалось, и оно было написано позже.

Возможна ли точная датировка лицевой и оборотной сторон иконы Нерукотворного Спаса? Если говорить об изображении «Поклонения кресту» мы должны ответить на этот вопрос утвердительно. Живопись этой стороны имеет глубоко местный характер, надписи, поясняющие сюжет, содержат в себе чисто новгородские особенности с их типичными заменами буквы Ч буквой Ц (в словах «моноточити серафимъ» около левого серафима и «монгоцити серафимъ» — около правого серафима). Применительно к «Поклонению кресту» признаки местного искусства ярко выявляются в повышенной эмоциональности данной композиции, в ее грубоватой экспрессии, а также в ее чрезвычайно сочной живописной манере письма, памятниками которой, помимо этой иконы, могут еще служить погибшие фрески Нередицы (1199)⁵⁹ и полуфигура апостола Петра из «Деисуса» и головы князя и княжичей, обнаруженные при раскопках в Мартирьевской паперти собора св. Софии⁶⁰. Так как нередиц-

⁵⁸ В. Н. Лазарев. О принципах научного каталога, стр. 69; его же. Новгородская иконопись, стр. 10.

⁵⁹ В. Мясоедов. Фрески Спаса Нередицы. С предисл. Н. Сычева. Изд. ГРМ. Л., 1925.

⁶⁰ А. Л. Монгайт. Раскопки в Мартирьевской паперти Софийского собора в Новгороде. — КСИИМК, XXIV. М. — Л., 1949, стр. 94—95, рис. 24; Ю. Н. Дмитриев. Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование (работы 1945—1948 гг.). — Сб. «Практика ре-

кие фрески и фрески из Мартирьевской паперти датированы 90-ми годами XII века, то и «Поклонение кресту» тоже следует отнести к концу этого столетия. Наиболее вероятно, что оно было написано в связи с освящением новопостроенной деревянной церкви св. Образа около 1191 года. При таком решении вопроса время создания лицевой стороны иконы с изображением Нерукотворного Спаса надо будет отодвинуть в глубь XII столетия.

К сожалению, упоминание церкви св. Образа в жалованной грамоте Изяслава Мстиславича не содержит никаких данных, которые бы могли уточнить дату основания этого храма. Но если мы будем основывать свои суждения о времени написания лицевой стороны иконы исключительно по ее живописи, то наиболее приемлемой датой будет все же XII век, но не поздний, а середина этого столетия — ближе к той дате, которая ныне принимается наиболее вероятной для жалованной грамоты Изяслава Мстиславича.

Только так, с нашей точки зрения, можно объяснить странное сочетание на иконе двух противоречащих одна другой живописных манер. Они свидетельствуют о двух разных творческих направлениях в искусстве Новгорода в разное время.

ставрационных работ», I. М., 1950, стр. 150—152, рис. 7, 8. Ср. В. Г. Брюсова. К истории стенописи Софийского собора Новгорода. Фрески Мартирьевской паперти. — «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода». М., 1968, стр. 108—123.

«БОГОМАТЕРЬ УМИЛЕНИЕ» XII ВЕКА ИЗ УСПЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

О. В. ЗОНОВА

Н

ЕСКОЛЬКО лет назад при реставрационно-профилактических работах в Успенском соборе была обнаружена икона Богоматери с младенцем, как мы теперь полагаем, «древнейшая среди русских икон типа «Умиление»¹ (клеяка).

Икона никогда не останавливала на себе внимания исследователей. Она помещалась в южном пристенном иконостасе Успенского собора между большими иконами «Богоматери Иерусалимской» XVII столетия и «Митрополита Петра» в житии конца XV — начала XVI века. Скрытая массивным серебряным окладом 1875 года², икона много десятков лет не вынималась из иконостаса. Сквозь потемневшую олифу была различима только живопись XVII—XIX веков. В октябре 1961 года она была снята для укрепления шелушившегося красочного слоя и отставшего на полях левкаса. Чтобы придать произведению, насколько это возможно, экспозиционный вид, было решено снять потемневшую олифу. Работу производил художник-реставратор В. В. Мельников. Открыв из-под олифы живопись конца XVII — начала XVIII века с частичными прописями второй половины XIX столетия, Мельников обнаружил в местах утрат позднего охряного фона у плеча младенца нижележащий золотой фон древней живописи. В этом месте им было произведено пробное раскрытие площадью 2 кв. см. Реставратором тех же мастерских Г. С. Батхелем проба была расширена. Она захватила часть фона, покрытого плотным зеленоватого оттенка золотом, одежду Христа охряного цвета с хорошо сохранившимся редким и широким ассистом, его шейку цвета зеленоватой охры, положенной легким прозрачным слоем, длинные завитки волос за ухом, спускающиеся на шею отдельными прядями, и часть голубого мафория Богоматери ниже левого ее плеча. Сомнений быть не могло: под слоем записи XVII—XIX столетий скрывался памятник XII—XIII веков. В таком виде икона была возвращена в экспозицию.

Надпись, прочечанная на окладе иконы, называла этот вариант «Умиления» «Богоматерью Акафистной». То же название было повторено и на нижнем поле иконы,

¹ Инв. № 5154/соб. Икона написана на одной липовой доске размером 52 × 38,5 см. По торцам ее еще в древности были набиты планки шириной по 2 см, что увеличило размер иконы до 56 × 42,5 см. Планки прибиты деревянными и коваными железными гвоздями.

² Оклад имеет московское городское клеймо (изображение Георгия на коне) и клеймо мастера «И.К.» с датой «1875».

где читался следующий текст: «Акафистныя Пресвѣятыя Богородицы находящейся въ хиле...ском монастыре Саввы Сербского». К сожалению, эта надпись не дает ключа к разгадке истории иконы. В ней идет речь о Хиландарском сербском монастыре на Афоне, посвященном Богоматери Одигитрии³. В Хиландарском монастыре сохранилось несколько интереснейших греческих и сербских икон XII—XIV столетий, раскрытых теперь из-под поздних записей⁴. Однако «Акафистная» является по-видимому, довольно поздним памятником. Празднование ей было установлено только в 1837 году в память того, что икона уцелела во время пожара, случившегося в монастырском соборе Введения Богородицы, где она стояла в иконостасе. Во время пожара перед нею читали Акафист, откуда и произошло ее название⁵.

«Умиление» Успенского собора лишь отдаленно напоминает «Акафистную» из Хиландара. Видимо, некоторое иконографическое сходство с новой афонской святыней и послужило причиной, что при поновлении иконы Успенского собора в конце XIX века и изготовлении для нее нового оклада ее произвольно превратили в «Акафистную»; «Акафистой» называет ее опись имущества Успенского собора конца XIX века⁶. Принимая во внимание случайность этого названия, мы им в дальнейшем пользоваться не будем, ибо никакого отношения к афонскому Хиландарскому монастырю икона никогда не имела.

К сожалению, проследить историю иконы можно только по документам, связанным с Успенским собором, с начала XVIII века. В более ранних описях, например первой половины XVII столетия, ее выделить уже невозможно⁷. В этих документах она «затерялась» среди множества «Умилений» и «поясных» Богородиц, стоявших в многочисленных киотах у столпов и стен собора. Если наша икона и имела когда-то собственное древнее имя, то оно давно забыто.

В описи 1701 года внимание останавливает упоминаемый в киоте у северного столпа с северной стороны «образ пресвятыя Богородицы поясной», в серебряном окладе⁸. Иконографический тип изображения в этом описании остается неясным, но зато рукописная опись имущества Успенского собора 1771—1773 годов, повторяя без изменения выше приведенный текст описи 1701 года, добавляет одну существенную черточку: здесь перечисляются драгоценные камни в венце Богоматери и Христа⁹. Следовательно, под названием «поясной» Богородицы в описях XVIII века мы можем подразумевать изображение Богоматери с младенцем. О том, что в XVIII веке наша икона действительно находилась в Успенском соборе Кремля, свидетельствует опубликованное Н. П. Лихачевым ее схематичное изображение с гравюры XVIII века¹⁰. Надпись над гравюрой поясняет: «Образ пресвятыя Богоро-

³ S. Radojčić. Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459.— «Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft», V, 1956, S. 63. Библиографию по истории Хиландарского монастыря и, отчасти, его художественным памятникам см.: И. Дуичев. Центры византийско-славянского общения и сотрудничества.— ТОДРП, т. XIX. М.—Л., прим. 104 на стр. 124.

⁴ См. S. Radojčić. Op. cit., S. 61—73.

⁵ «Вышний покров над Афоном, или сказания о святых, чудотворцах, во Афоне прославившихся, иконах Божией Матери и других святых». СПб., 1860, стр. 42; С. Спассов в в. Земная жизнь пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон. СПб., 1891, стр. 159. Это название нельзя связывать с каким-либо определенным иконографическим типом, равно как и с изображением Акафиста («Акафистой» называлась также, например, «Одигитрия» в Зографском монастыре на Афоне. См. Н. Кондаков. Иконография Богоматери, т. II. Пг., 1915, стр. 204 и рис. 98 на стр. 208).

⁶ Рукопись в Научном архиве Гос. музеев Московского Кремля, лл. 45 и 45 об.

⁷ См. РИБ, т. III. СПб., 1876, табл. 295—562.

⁸ Там же, табл. 616.

⁹ «Опись имущества Успенского собора 1771—1773 годов».— Рукопись в Научном архиве Гос. музеев Московского Кремля, л. 65 об.

¹⁰ Н. П. Лихачев. Историческое значение итало-греческой иконописи. СПб., 1911, стр. 172, рис. 385.

дицы, что в Успенском соборе». На том же самом месте, что и в XVIII веке, у северо-восточного столпа с северной стороны, икона оставалась до середины XIX столетия, о чем говорят описи этого времени ¹¹. В описи 1815—1818 годов она, как и раньше, названа «поясной», но уже в другом окладе, более простом, без драгоценных камней ¹². Видимо, роскошный оклад XVIII века был похищен французами в 1812 году. В двух последующих описях 1841—1843 и 1853—1854 годов бывшая «поясная Богородица» уже преобразовалась в «Афонскую», несомненно, под влиянием новоявленной афонской святыни ¹³. Карандашная приписка второй половины XIX века, сделанная к описи 1841—1843 годов, отмечает передвижение иконы «Богоматери Афонской» из киота у северо-восточного столпа собора в иконостас у южной стены ¹⁴.

Название «Афонская» мало что объясняло, потому что на Афоне было известно множество почитаемых икон Богоматери. Неудивительно поэтому, что при очередном поновлении иконы и изготовлении нового оклада в 1875 году «Афонская» превратилась в «Акафистную» Хиландарского монастыря. Под этим названием она дошла до нашего времени.

В октябре 1965 года художник-реставратор Г. С. Батхель получил возможность полностью раскрыть памятник. С авторского слоя живописи было снято четыре разновременные и неравномерно сохранившиеся записи, которые в основном повторяли древний рисунок. Самая ранняя запись, сохранившаяся фрагментарно только на мафории Богоматери, выполнена темно-синим цветом. Она была положена вскоре после создания иконы. Верхние записи относились к концу XVII—XIX столетию. Перед поновлением иконы на рубеже XVII—XVIII веков изображение основательно промыли, не затрагивая фона, при этом несколько повредили авторский слой живописи на ликах и одеждах. Особенно пострадал убрус Богоматери, где красочный слой оказался сильно потертым. Складки одежд Богоматери и младенца процарапали, видимо, затем, чтобы при нанесении нового красочного слоя не потерять их рисунок (прием, характерный для этого времени). Записи конца XVII—XVIII века на ликах и руках были исполнены плотной охрой теплого тона, охристая одежда младенца была покрыта частым тонко выполненным золотым ассистом. Убрус, написанный темной красной охрой с красноватыми лаковыми теньями, был украшен стилизованным растительным орнаментом твореным золотом и серебром. На мафории эти прописи сохранились фрагментарно ¹⁵. В первой половине XIX века лики, руки, а также ножка младенца были еще раз слегка прописаны, главным образом в местах высветлений. В записи того же времени мафорий Богоматери стал темно-синим с рыхлато-охристой каймой, украшенной полосками твореного золота.

За время существования иконы ее фон был перекрыт трижды, на полях древняя живопись была утрачена до доски. Во второй половине XIX века на поля были положены новая грубая лаволока и толстый слой левкаса, покрытый темной

¹¹ «Книга описная Большого Успенского собора» (1815—1818 гг.), л. 39.— Рукопись в Научном архиве Гос. музея Московского Кремля; «Главная описная книга московского Большого Успенского собора 1841—1843 годов», л. 56 об.— Там же; «Главная описная книга московского Большого Успенского собора 1853—1854 годов», л. 44.— Там же.

¹² «Книга описная Большого Успенского собора» (1815—1818 гг.), л. 39; на иконе «поясной Богородицы» значится «венец серебряный, чеканный, золоченый, плечье и оклад серебряные, не золоченые, басменые».

¹³ Оклад на иконе оставался серебряным, басменным с чеканным венцом. Но он был вызолочен уже целиком.

¹⁴ «Главная описная книга московского Большого Успенского собора 1841—1843 годов», л. 56 об.

¹⁵ Не исключено, что запись конца XVII — начала XVIII века принадлежала Кириллу Уланову, работавшему в то время в Успенском соборе Кремля над поновлением нескольких древних местных икон. См. А. И. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Словарь. М., 1910, стр. 273—280. Орнамент на убрусе Богоматери чрезвычайно близок к орнаменту, украшающему хитон Спаса на иконе «Царь царем», написанной Кириллом Улановым в 1697 году для Похвального придела Успенского собора.



«Богоматерь Умиление», XII век, Музеи Московского Кремля.

коричневатой охрой с темно-коричневой опушкой. Тогда же была выполнена и упоминавшаяся надпись по нижнему полю. Древняя живопись, довольно хорошо сохранившаяся на изображении, в лучшем случае доходит только до внешнего края орнаментированной луги¹⁶.

Наблюдения, сделанные в процессе раскрытия иконы, особенно атрибуция слоев разновременных записей, приводят к выводу, что в течение длительного времени с момента исполнения первой древней записи и вплоть до конца XVII века памятник не претерпел существенных поновлений. Его мало тревожили. Он как бы оставался в тени, чего никогда не случалось с иконами, особо почитаемыми, которые находились в центре внимания и поклонения. Вместе с тем, удовлетворительная сохранность древней живописи показывает, что икона содержалась в благоприятных условиях.

Реставрация каждого нового памятника домонгольского периода — событие чрезвычайной важности. При этом неизбежно раскрывается еще неизвестная страница древнерусской художественной культуры. То же произошло и в этот раз, тем более, что «Умиление» из Успенского собора — памятник высокого художественного качества.

Мария в иконе Успенского собора поражает своей юной трогательной красотой, искренностью и непосредственностью. Она как бы взволнована и встревожена мыслью о предстоящем неотвратимом страдании сына. Ее глаза широко раскрыты, брови удивленно подняты. Маленькие, полные, яркие губы плотно сомкнуты. Правой рукой она поддерживает край мафория, как бы готовясь прикрыть им маленькую фигурку ребенка. Столь естественный жест матери вносит в икону нотку трогательной интимности и человеческой теплоты (стр. 275).

Младенец сидит выпрямившись, слегка касаясь личиком щеки матери. В пристальном серьезном взгляде его сквозит недетская мудрость. Украшенные ассистом хитон и апостольский длинный гиматий, перевитый красной тесьмой голубой свиток, которым Христос опирается о колено, наконец, ораторский, разъясняющий жест левой руки — все наполняет его образ глубоким философским содержанием. Юный Иисус представлен здесь в типе Эммануила. Это составляет особенность данного варианта «Умиления», поскольку такая трактовка образа является более обычной для иконографии «Одигитрии». В таких ее вариантах, как русская «Тихвинская» и «Иерусалимская», младенец изображен обращающимся к Марии. Она отвечает ему легким наклоном головы. С этими вариантами «Одигитрии», представляющими, по словам Н. П. Ковдакова, «тип лирически настроенный, точнее говоря, внутренне мотивированный или интимный»¹⁷ сближается и наше «Умиление».

Но это касается только изображения маленького Христа. Образ Богоматери, напротив, отличается эмоциональностью и лиризмом, что необычно для «Одигитрии», предполагающей сдержанность и строгость.

Раскрытие столь своеобразного памятника, как «Умиление» Успенского собора, расширяет наши представления об иконографическом разнообразии вариантов «Умиления».

Наряду с различными редакциями, восходящими к иконографии «Владимирской», а позднее «Федоровской», «Толгской», «Яхромской» и многих других, где младенец ласково тянется к матери или по-ребячески порывисто обнимает ее¹⁸, сущест-

¹⁶ Более подробные сведения о характере записей, снятых с первоначальной живописи, можно почерпнуть из реставрационного отчета Г. С. Батхеля о раскрытии памятника в Научном архиве Гос. музеев Московского Кремля.

¹⁷ Н. К о в д а к о в. Иконография Богоматери, т. II, стр. 293.

¹⁸ Сюда же, например, относятся «Умиление» из Белозерска первой половины XIII века (в ГРМ; см. В. Н. Л а з а р е в. Искусство Новгорода. М. — Л., 1947, стр. 47, табл. 35; История рус-

18 Древнерусское искусство

вовал и другой, менее распространенный вариант, который отличался от только что перечисленных по своему смыслу. Этот вариант ближе по своему философскому содержанию к «Одигитрии». Он представлен успенской иконой. Младенец изображен здесь серьезно и тихо беседующим с матерью, которая отвечает ему, погруженная в свои грустные думы, наклоню головы и нежным прикосновением к его щеке¹⁹. Развитием этой темы на Руси является «Богоматерь Донская», воспроизводящая в известных нам русских памятниках, начиная с XIV века, черты византийской иконографии Елеусы²⁰.

Интересно, что положение младенца на руках Богоматери в иконе Успенского собора несколько напоминает иконографию «Донской». Это особенно бросается в глаза, если сравнить схему ее обратного перевода со схемой «Умилений» типа «Донской». Видимо, рассматриваемая икона является древним, принадлежащим кисти первоклассного мастера, списком какого-то неизвестного нам памятника, и представляет собой зеркальный перевод утраченного протооригинала, предвосхищающего в иконографическом плане «Богоматерь Донскую». Было бы значительно логичнее видеть младенца на правой руке Богоматери, так, чтобы свиток оказался в его левой руке, а жестикулировал бы он не левой рукой, как на нашей иконе, а правой.

Решающая роль в формировании художественного образа успенской иконы принадлежит эффектному колориту, построенному на сочетании голубого тона, красно-коричневого и золота. Лицо написано зеленоватой охрой без санкирной подготовки с постепенными, очень плавными высветлениями и подрумянкой, напесенной сверху. Прозрачные зеленовато-оливковые притенения положены поверх основного тона охры. Интересно отметить, что высветления белка глаз Богоматери даны более холодным тоном. Таким же более холодным тоном написан и лик младенца. Легкая, едва заметная подрумянка лежит по контуру носа, отмечает внутреннюю линию века, сливаясь здесь с теневой линией. Изысканный рисунок мастера, привнесший легкую асимметрию в черты лица Богоматери, придает ему особую живость и очарование. Правилен и строг рисунок приподнятых бровей, удлиненного носа с характерным вырезом подзри. Особенно изящна линия верхнего века правого глаза, которая, почти соприкасаясь с окончанием брови, похожа не на обычную тень глазницы, а на

ско искусство», т. II. М., 1954, стр. 134, цветн. выделка между стр. 136—137), а также «Умиленье» из с. Подкубенского, XIV век (см. С. Ямщикова. Древнерусская живопись. Новые открытия. Альбом. М., 1966, табл. 9). Своеобразным вариантом «Умилений» является икона, ошибочно называемая «Богоматерью Старорусской» (ГРМ; инв. № Др/ж 2107). Она особенно интересна своим необычным облачением. Мария, держащая младенца на левой руке, закутана в красный мафорий с наброшенным сверху орнаментированным темно-пурпурным убрисом. Сомневаться в том, что на Русь еще в XII веке был известен этот редкий иконографический тип «Умилений», не приходится. Об этом свидетельствует шифренная икона из коллекции Н. Большакова, датируемая им по палеографическим признакам XII веком и почти полностью совпадающая по рисунку с иконой на ГРМ. См. Н. Большаков. Русско-византийские редкости. — «Среди коллекционеров». М., 1924, № 5—6, стр. 60—61; А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 101, рис. 58. На Русь уже в домонгольскую эпоху было известно «Умиленье Корсуевское», сохранившееся только в поздних памятниках. См.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнев. Каталог древнерусской живописи [Государственный Третьяковский галереи], т. II. М., 1963, прим. 4 на стр. 263.

¹⁹ Видимо, сокращенным, «оглавленным» вариантом «Умилений» такого типа было новгородское «Умиленье» из церкви Троицы на Редитине улице, не сохранившееся до наших дней. Оно получило широкую известность в Новгороде в XIV столетии, хотя, по мнению архим. Макария, было выполнено в XII веке. Это главное изображение Богоматери с младенцем, помещенным с левой стороны от нее (см. Макарий. Археологическое описание церквей древностей в Новгороде и его окрестностях, ч. I. М., 1860, стр. 16—171). Древний список с этой иконы архим. Макарий видел в Десятинном монастыре в Новгороде (см. там же, ч. II. М., 1860, прим. 109 на стр. 63). Возможно, что поздней репликой этого новгородского «Умилений» является икона второй половины XVI века из Троице-Сергиевской лавры, хранящаяся в ГТГ (см. В. И. Антонова, Н. Е. Мнев. Указ. соч., № 585, табл. 63).

²⁰ В. Антонова. К вопросу о первоначальной композиции иконы Владимирской Богоматери. — «Византийский вестник», т. XVIII. М., 1961, стр. 205.



Лики Богоматери и младенца. Деталь иконы «Богоматерь Умиления».



Жена Иова. Фреска Николо-Дворищенского собора в Новгороде. XII век.

длинную загнутую ресничку. Киноварные губы, резко и свободно очерченные, кажутся живыми и подвижными. Рисунок черт лица младенца более строг и статичен.

Пропорциональны и изящны руки Богоматери с тонкими длинными пальцами; мягки и округлы пухлые ручки маленького Христа и ступни его ножки, удобно поставленные на запястье руки матери.

Одежда Богоматери и младенца решена в звучных сочетаниях, рассчитанных на большой декоративный эффект, выработанный еще много столетий назад византийскими мозаичистами. Голубой мафорий контрастирует с красно-коричневым убором, первоначально украшенным легкой золотой сеткой ромбовидного орнамента с трилистником внутри каждого ромба (стр. 280). Рисунок орнамента сохранился плохо, но реконструируется он вполне отчетливо. Так же контрастно на фоне мафория Богоматери выделена охряная одежда младенца, покрытая редким строгим ассистом с большими золотыми площадками в местах высветлений. Обильное применение золотого узора и ассиста объединяет цвета и связывает их с золотом фона в единое декоративное целое.

Интересно, что в первоначальный замысел мастера входило также и украшение живописи иконы ювелирными изделиями. Наверняка здесь были применены накладные ювелирные венцы, так как сохранившиеся фрагменты древнего охряного нимба излишне скромны по цвету. На челе и плече Богоматери, где отсутствуют живописные звезды, на месте кистей мафория, которые также не были изображены художником, на кайме мафория и свитке младенца обнаружены древние кованые медные и латунные гвозди и даже остатки серебра под их шляпками. Ими прикреплялись к доске расположенные непосредственно на живописи в соответствующих местах какие-то ювелирные украшения.²¹

При всем своеобразии данного памятника он, как нам представляется, легко входит в круг русских икон XII века, причем тех из них, которые так или иначе связываются с Новгородом.

В наше время уже ни у кого не вызывает сомнения новгородское происхождение так называемого «Благовещения Устюжского» из Юрьева монастыря, хотя датируется этот памятник различно: от начала XII и до начала XIII века.²² Если мы сопоставим изображение архангела Гавриила в «Благовещении» и Марии в нашем «Умилении», то бросится в глаза прежде всего сходство рисунка лиц. Совпадают линия бровей, разрез глаз, характер глазных впадин, форма зрачка, носа, построение губ и т. д. (стр. 278). Сближаются эти два произведения и по техническим приемам живописи.²³ Примечательно, что на «Благовещении» сохранились следы ювелирных украшений,

²¹ Первоначальные монограммы Богоматери и Христа на иконе не сохранились. Вероятно, они были прочтены или награвированы на металлических пластинках в соответствии с общим ювелирным убором. На эту мысль наводят сохранившиеся древние гвозди и следы от них в местах первоначального прикрепления пластин с монограммами рядом с существующими надписями.

²² Только И. Э. Грабарь, останавливаясь на суздальских иконах, не исключает суздальского происхождения этого памятника, однако, говорит об этом крайне осторожно. См. И. Э. Грабарь. Андрей Рублев.— «Вопросы реставрации», сб. I. М., 1926, стр. 52; И. Грабарь. О древнерусском искусстве. М., 1966, стр. 164—166. А. И. Анисимов, связывая «Устюжское Благовещение» с новгородским Юрьевым монастырем, датирует икону эпохой, «лежащей в промежутке между появлением на Руси Владимирской иконы и написанием дмитровских фресок», т. е. серединой или второй половиной XII века; см. А. И. Анисимов. Домонгольский период древнерусской живописи.— «Вопросы реставрации», сб. II. М., 1928, стр. 119. В. Н. Лазарев. Новгородская живопись XII—XIV вв.— «Известия Академии наук СССР. Серия истории и философии». М., 1944, т. I, № 2, стр. 66; его же. Искусство Новгорода, стр. 39—42; его же. Живопись и скульптура Новгорода.— «История русского искусства», т. II, стр. 116—122. В. И. Антонова считает возможным датировать «Благовещение» 1119—1130 годами (временем построения каменного Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде). См. В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Указ. соч., прим. 3 на стр. 56.

²³ Характеристику живописных приемов, которыми пользовался мастер «Благовещения», см.: Н. В. Пецов. О некоторых приемах изображения лица в древнерусской станковой живописи XII—XIII вв.— «Сообщения ГРМ», VIII. Л., 1964, стр. 90.



Голова архангела Гавриила.
Деталь иконы «Устюжское Благовещение», ГТГ.

как и на «Умилении» Успенского собора²⁴. Остатки древних гвоздиков, которыми они прикреплялись, видны на кайме мафория Богоматери.

Казалось, что среди новгородских памятников домонгольской эпохи несколько особняком стоит «Успение» из новгородского Десятинного монастыря, обычно датируемое концом XII — началом XIII или первой половиной XIII века²⁵. Однако при сравнении этой иконы с «Умилением» Успенского собора обнаруживается, что оба памятника имеют между собою много общего. В «Успении» мы встречаем такую же зеленоватую охру, использованную для изображения лиц и рук отдельных фигур. Так же охотно в сочетании с золотом мастер применяет голубой цвет, правда, более

²⁴ Украшение живописной поверхности иконы отдельными ювелирными изделиями, изолированно посаженными драгоценными камнями, видимо, не было явлением исключительным.

²⁵ В. Н. Лазарев относит «Успение» к первой половине XIII столетия. См. В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 44; его же. Живопись и скульптура Новгорода, стр. 126. В. И. Антонова датирует эту икону несколько более ранним временем: концом XII — началом XIII века. См. В. И. Антонова, Н. Е. Мнев. Указ. соч., т. I, стр. 73—75.

разбеленный, чем в «Умилении». Аналогичной темной полоской с золотым ромбовидным орнаментом украшена дуга ²⁶, такое же плотное зеленое золото использовано для фона. Даже такая деталь, как причудливый грибок, образованный концом гиматия, переброшенного через ручку маленького Христа, повторяется дважды в изображении ангелов на «Успении» из Десятинного монастыря.

Отдельные иконографические моменты, обращающие на себя внимание в нашей иконе, находясь себе аналогии (если ограничиться кругом русских памятников) в первую очередь также в новгородской живописи. Тот же самый «грибок» многократно повторяется во фресках старолadoжской церкви Георгия и особенно выразителен в изображении «Чуда Георгия», где он образован концом развевающегося плаща воина ²⁷. В отличие от всех приведенных примеров, особенностью этой детали в нашей иконе является то, что здесь «грибок» использован художником как эффектный чисто декоративный мотив, не оправданный движением фигуры ²⁸. Столь же необычно для данного сюжета, который сам по себе исключает сколько-нибудь значительную подвижность фигур, выполнен и рисунок складок подола гиматия маленького Христа. Эти первитые спирально складки также часто встречаются во фресках Старой Ладogi в изображении свободно стоящей или движущейся фигуры ²⁹. Охотно применяет их и мастер «Прославления креста» (на обороте иконы «Спас Нерукотворный» XII века) в передаче колеблемых ветром одежд спешащих к кресту архангелов Михаила и Гавриила ³⁰. Знают такую же трактовку складок и псковские мастера, написавшие в Спасо-Преображенском соборе Мирояского монастыря в середине XII века шагающего архангела Гавриила из «Благовещения» ³¹. Таким образом, это был широко распространенный в русском искусстве XII века мотив изображения колеблемой ветром ткани, давно знакомый византийским, а с XI века и киевским мастерам ³², но примененный нашим художником, вопреки традиции, для спокойно сидящей фигуры.

Расширяя круг икон, с которыми так или иначе перекликается «Умиление» Успенского собора, следует назвать главное изображение архангела Гавриила (ГРМ) ³³ и главный «Денсус» с Эммануилом (ГТГ) ³⁴. Эти произведения не выходят за пределы киевской художественной традиции, хотя возникли они, вероятно, на новгородской почве в XII столетии ³⁵.

²⁶ Прием, характерный для обрамления миниатюр византийских рукописей и для мозаичных икон.

²⁷ См., например: В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладogi. М., 1960, табл. 10, 20, 25, 26, 30, 32. Для византийской живописи такая подробность в изображении развевающихся одежд — обычный мотив, известный уже в равнинских мозаиках V века. См., например: В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II. М., 1948, табл. 2. Знаком он был и киевским мозаичистам, применившим его в изображении Гавриила из «Благовещения». См. В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, табл. 62.

²⁸ По наблюдениям художника-реставратора Г. С. Батхеля, «грибок» написан мастером, в отличие от остальной части гиматия младенца, по уже законченному голубому с пробелами и тенями маюрофу Богоматери. Видимо, в первоначальном рисунке иконы этой детали не было, и иконописец добавил от себя в процессе работы этот привлекный, полюбившийся ему мотив.

²⁹ В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладogi, табл. 7, 10, 19, 26, 28, 29, 30 и др.

³⁰ В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Указ. соч., т. I, табл. 27.

³¹ История русского искусства, т. II, рис. на стр. 349.

³² Например, в мозаиках Михайловского монастыря в Киеве. См. «История русского искусства», т. I. М., 1953, рис. на стр. 198.

³³ «История русского искусства», т. II, цветная вклейка между стр. 120 и 121.

³⁴ В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Указ. соч., т. I, № 6, табл. 22—25.

³⁵ В отношении «Денсуса» мы присоединяемся к мнению В. И. Антоновой, которая связывает эту икону с новгородским кругом памятников, датируя ее временем, не позднее середины XII века. См. там же, № 6. В. Н. Лазарев, впервые опубликовавший это произведение, связывает его с Владимиро-Суздальской Русью. См. В. Н. Лазарев. Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII вв. (К истории иконостаса). — КСИИМК, вып. XIII. М. — Л., 1946, стр. 67—69; его же. Живопись Владимиро-Суздальской Руси. — «История русского искусства», т. I, стр. 462.

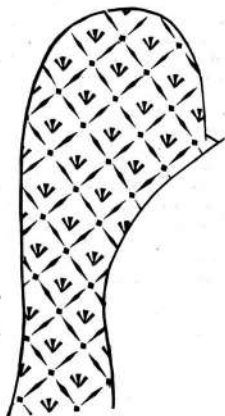


Схема орнамента плата на иконе «Богоматерь Умиление». XII век. Музей Московского Кремля.

Если мы имеем право предположить в результате всего сказанного, что наша икона написана в Новгороде, то значительно труднее сузить пределы возможной датировки памятника. Привлеченный выше материал в этом смысле помогает мало, так как принятые датировки всех без исключения упомянутых нами новгородских икон далеко не бесспорны. Вместе с тем, как нам представляется, произведение, в колористическом строе которого столь ярко отразились традиции мозаики, могло возникнуть на Руси не позднее середины XII века.

Характеризуя новгородское искусство второго и третьего десятилетий XII века, В. Н. Лазарев справедливо отмечает, что «в это время в Новгороде наблюдалось большое разнообразие художественных течений, которые еще не слились в единый стиль, как это произошло на протяжении второй половины XII столетия»³⁶. При этом наряду с отдельными романскими чертами, столь ярко проявившимися в стенописи Богородице-Рождественского собора Антониева монастыря (которая имеет точную дату — 1125 год)³⁷, большое место в искусстве Новгорода этого времени занимает струя, связанная с Киевом. Это в первую очередь росписи Николо-Дворищенского собора, которые

датируются вторым или третьим десятилетием XII века³⁸, а также предметы прикладного искусства: известные новгородские кратиры тридцатых годов XII века³⁹, вышивки ризы Антония Римлянина⁴⁰ и эмалевые на золоте образки XII века⁴¹ оклада иконы «Знамение» (ГТГ), свидетельствующие об увлечении византийскими формами и орнаментом.

Именно в этот период становления новгородского искусства могла возникнуть и наша икона, с ее своеобразным цветовым решением и необычной для древней Руси иконографией. Действительно, эффектное сочетание голубого цвета, красно-коричневого и золота на «Умилении» Успенского собора невольно заставляет вспомнить излюбленную колористическую гамму византийских мозаичистов, хотя и воспроизведенную нашим художником с известной упрощенностью.

На первый взгляд, в рассматриваемой иконе может показаться исключительным голубой мафорий Богоматери. Ведь в целом в древнерусском искусстве, по сравнению с византийским, голубой или синий мафорий на Марии встречается крайне редко. Из большого числа сохранившихся ее изображений XIV—XVI веков лишь в считан-

³⁶ В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 24; его же. Живопись и скульптура Новгорода, стр. 76.

³⁷ ПСНР, т. III. СПб., 1841, стр. 5, 123, 124; т. IV. СПб., 1848, стр. 2.

³⁸ Н. Смирнов. Забытые фрагменты новгородских фресок XII в.— ЗОРСА, т. XII. Пг., 1918, стр. 116—131.

³⁹ В. Мясоедов. Кратиры Софийского собора в Новгороде.— ЗОРСА, т. X. Пг., 1915, стр. 1—14.

⁴⁰ А. Свириг. Древнерусское шитье. М., 1963, стр. 27.

⁴¹ В. Лихачев. Десять русских эмалей XII века Новгородского историко-художественного музея.— «Новгородский исторический сборник», вып. 10. Новгород, 1961, стр. 245—252.

ных имеется синий мафорий. Это «Богоматерь» из «Деисуса» Благовещенского собора 1405 года, написанная Феофаном Греком, «Умиление» типа «Донской» начала XV века (ГРМ), Богоматерь в «Рождестве Христовом» из праздников Кашинского чина конца XV — начала XVI века (ГТГ) и в аналогичной сцене в одном из клейм иконы «Богоматерь Владимирская с праздниками» начала XVI века из Петропавловского придела Успенского собора Московского Кремля (теперь в Благовещенском соборе) ⁴². Однако, что касается ранней поры истории древнерусского искусства, особенно до середины XII века, то синий мафорий Богоматери, видимо, встречался не реже, чем вишневый. По отношению к ничтожному числу известных нам изображений того времени на долю Богоматери в синем мафории падает не так уж мало памятников. Примечательно, что связаны они или с Киевом, или с Новгородом.

Широко известно изображение Богоматери в синих одеждах в мозаиках Киевской Софии второй половины XI века в композиции «Благовещение» ⁴³.

В Софии Новгородской, по мнению большинства исследователей, в 1144 году был исполнен открытый в 1948 году ниже уровня пола Мартирьевской паперти полуфигурный «Деисус» с Богоматерью, облаченной в голубые одежды ⁴⁴. Мы уже упоминали о золотых образках с эмалью XII века, украшающих оклад новгородской иконы «Знамение». Среди них отметим деисусное изображение Богоматери, помещенное в левом верхнем углу оклада. Для ее мафория мастер избрал ярко-синий цвет эмали, а для виднеющихся из-под него рукавичек — голубой ⁴⁵.

Если представить себе по сохранившимся фрагментам первоначального цвета древнюю новгородскую святую — икону «Знамение», то придется признать, что оригинал по своему колориту не имел ничего общего с многочисленными повторениями этой иконы, наиболее раннее из которых восходит к концу XII века ⁴⁶. На лицевой поверхности иконы до нас дошла живопись XVI столетия. Однако на красно-коричневом мафории этого времени выделяются многочисленные фрагменты древнейшего синего мафория интенсивного тона с четкими графичными белыми пробелами. Большие участки древнего синего цвета обнаружены у правого плеча Богоматери, на ее левом плече и у локтей поднятых рук. Остатки древнего цвета на руках свидетельствуют о том, что они были не зелеными, как в редакции XVI века, а розовыми. В целом «Знамение» XII столетия было решено в той же колористической гамме, что и сохранившийся от того времени оборот иконы с изображением Петра и Натальи, молящихся Христу. Цвет хитона апостола Петра совершенно такой же, как и цвет древнего синего мафория на лицевой стороне иконы. Б. Н. Лазарев, исследовавший оборот иконы, признает ее «самым ярким образцом... новгородского самобытного стиля XII века» ⁴⁷.

«Знамение» возникло, видимо, в пределах первой половины XII века. Во всяком случае, легенда, отраженная в новгородских летописях и повестях, делает его участ-

⁴² Изображение синих одежд на Богоматери в сцене «Рождество Христово» — это, по всей вероятности, древняя традиция. На трехчастной синянской иконе XI века в «Рождестве Христовом» Богоматерь представлена в темно-голубом мафории, а в «Распятии» — в красно-коричневом. См. G. et M. Sotiriu. Icônes du Mont Sinai, v. I. Athènes, 1956, fig. 77.

⁴³ В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. Цветная вклейка между стр. 124—125; М. К. Каргер. Древнерусская монументальная живопись. XI—XIV вв. Альбом. М. — Л., 1964, табл. 5.

⁴⁴ Ю. Дмитриев. Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование (работы 1945—1948 гг.). — «Практика реставрационных работ», сб. I. М., 1950, рис. 7 на стр. 151; В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода, стр. 82—83. Б. Н. Лазарев считает «Деисус» работой местного новгородского художника.

⁴⁵ Для эмалерных изображений Богоматери синий и голубой цвет одежд особенно характерен. Это в равной мере касается и византийского, и грузинского, и русского ювелирного дела.

⁴⁶ Из собрания П. Д. Корина. См. В. И. Антонова. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., [1967], табл. 1—2.

⁴⁷ В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 45; его же. Живопись и скульптура Новгорода, стр. 129.

ником междоусобной битвы новгородцев и суздальцев в 1169 году⁴⁸. Уже в конце столетия икона, вероятно, нуждалась в реставрации. Об этом косвенно свидетельствует следующее обстоятельство: упомянутое повторение иконы из собрания П. Д. Корина, выполненное тогда же, представляет Богоматерь не в сине-мафория, а в красно-коричневом. Так что уже при этом раннем поновлении «Знамение» могло утратить свой первоначальный колорит. В этом виде и повторили его мастера XVI века, живопись которых сохранилась на большей части лицевой поверхности иконы.

Большую роль играл синий цвет в колористической гамме древнейшей новгородской иконы «Петр и Павел» XI века (НГМ)⁴⁹. И там и здесь звучный цветовой аккорд строился на сочетании насыщенных, преимущественно светлых тонов с белым количеством тонко дифференцированных оттенков голубого и синего цвета.

Цветовые соотношения в «Умилении» Успенского собора несколько упрощены по сравнению с изысканными, утонченными сочетаниями в иконе «Петр и Павел». Это заставляет отнести нашу икону к более поздней эпохе, но в то же время и не выводить ее из пределов первой половины XII столетия. Сопоставление образа Марии в нашей иконе с сохранившимися женскими образами в новгородских фресках XII века приводит к тому же выводу. Внутреннее содержание образа с его исключительной мягкостью, лиризмом и теплотой, сам типаж трогательно-милостивой юной женщины далеки от грубовато-суровых, исполненных строгого величия женских образов старолетописных фресок конца 60-х—70-х годов XII века, аркажских 1189 года, передицких 1199 года⁵⁰.

И напротив, наибольшую близость к нашей иконе обнаруживает несомненный памятник первой половины XII века, фрески подцерковья Николо-Дворищенского собора 20-х — 30-х годов⁵¹. На западной стене сохранился драгоценный фрагмент — изображение жены Иова из композиции «Иов на гноище». Фрагмент соседней композиции из «Страшного суда», «Богач в аду», включает остатки русских надписей, что позволяет заключить о работе русских мастеров. Лик жены Иова, выполненный уверенной свободной кистью фрескиста, написан слегка зеленоватой охрой с легкой подмывкой на щеках. Обращает на себя внимание сходство его изящного и вместе с тем строгого рисунка с чертами лица Марии в «Умилении». Это один и тот же типаж, в котором раскрывается единое представление об идеально-прекрасном женском образе (ср. 276).

Итак, целый ряд признаков сближает «Умиление» Успенского собора с произведениями новгородской живописи первой половины XII столетия и заставляет ограничить датировку памятника именно этим временем.

В Успенский собор Московского Кремля икона могла попасть в один из привозов новгородских святынь в Москву как в конце XV века при Иване III, так и в 50-х — 70-х годах XVI столетия при Иване Грозном. Она разделила судьбу многих первоклассных памятников древнерусской живописи домонгольской эпохи, оставшихся в неизвестности на протяжении нескольких столетий и наконец обнаруженных, раскрытых и введенных в научный обиход в советскую эпоху.

⁴⁸ ПСЛР, т. III. СПб., 1841, стр. 215; т. IV. СПб., 1848, стр. 12; Повесть о победе новгородцев над суздальцами. — «Памятники старинной русской литературы», вып. 1. СПб., 1860, стр. 241—242; Ф. И. Буслав. Местные сказания владимирские, московские и новгородские. — «Летопись русской литературы и древности», т. IV. М., 1862, стр. 18—23.

⁴⁹ Н. М. Иева. В. Ф. Илатов. Икона Петра и Павла новгородского Софийского собора. — «Из истории русского и западноевропейского искусства». М., 1960, стр. 82—84.

⁵⁰ В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладги. стр. 70.

⁵¹ Н. Сычов. Забытые фрагменты новгородских фресок XII века, стр. 116—131.

ГАЛИЦКО-ВОЛЫНСКИЕ МИНИАТЮРЫ РАННЕГО XIII ВЕКА

(К ВОПРОСУ О ВЗАИМООТНОШЕНИИ РУССКОГО
И ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА)

О. С. ПОПОВА

ВОПРОС о времени возникновения раннего палеологовского стиля в круге византийского художественного мира до сих пор остается дискуссионным. Отражение этого процесса в древнерусской живописи не изучалось, более того, сама возможность такого отражения иногда отрицалась¹. Во многих работах по истории древнерусской живописи рассматривались случаи воздействия византийского палеологовского искусства на русское, но всегда как эпизодические художественные явления. В основном речь шла о памятниках позднего XIV века, как правило, связанных с именем и кругом Феофана Грека. Лишь в немногих исследованиях отмечалась близость с палеологовским искусством русских художественных произведений первой половины XIV века². Однако в этих трудах (кроме работы Г. В. Жидкова о московской живописи середины XIV века) не ставилась цель объяснить последовательную цепь русско-византийских художественных связей. Русская живопись XIII века вообще не изучалась в таком аспекте.

Архантность и замкнутость русской художественной жизни XIII века (после первой трети) и первой половины XIV века по сравнению с Византией была обусловлена монгольским нашествием. И все же, несмотря на обособленность русской культуры эпохи татарского владычества, она не осталась безучастной к палеологовским художественным идеалам, популярным во всем византийском мире. В течение всего XIV века существовали отдельные русско-византийские художественные контакты, результаты которых не оставались незамеченными в кругу русских мастеров и порождали отклики. Более того, в развитии русской живописи на протяжении XIII—XIV веков целые этапы адекватны определенным периодам развития византийской живописи. Один из этих этапов относится к первой трети XIII века и соответствует современной ему предпалеологовской художественной эпохе. Другой занимает последнюю треть XIV — начало XV века. Оба эти периода русской культуры были

¹ O. Demus. Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei. — «Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress». München, 1958, S. 6.

² Г. В. Жидков. Московская живопись середины XIV в. М., 1928; его же. К истории новгородской живописи второй половины XIV в. — «Труды секции искусствознания (Институт археологии и искусствознания РАНИОН)», III. М., 1928; его же. К истории западнорусского искусства XIV в. — Там же, IV. М., 1930; В. Н. Лазарев. Васильевский прат 1336 г. — СА, XVIII. М., 1953; В. В. Филатов. Иконостас новгородского Софийского собора (предварительная публикация). — Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода». М., 1968.

Переиздано. Попова 2003 (Илирик)

временем свободы от татарского ига. Первый из них предшествовал монгольскому нашествию, второй ему последовал.

Ранний период можно проследить по очень незначительному числу русских памятников. Выделяясь на фоне современной им русской живописи высоким качеством исполнения, они отражают искания начального и до сих пор еще не вполне ясного периода византийской культуры времени Латинской империи. Поэтому они важны для уяснения проблематики не только русского искусства, но всего искусства византийского круга XIII века.

Второй период — последняя треть XIV — ранний XV век — представлен очень большим количеством памятников. Почти вся русская живопись этого времени, во всяком случае в крупных центрах, была вовлечена в процесс освоения палеологовских художественных форм или, по крайней мере, в прямое или косвенное соприкосновение с ними. «Византизирующее» движение в русском искусстве этого времени было сложным явлением, не однородным по своему составу. В нем были направления, связанные с различными традициями культуры палеологовской эпохи как времени ее расцвета, так и периода ее затухания.

Русская живопись обоих этих периодов, кроме основных связей с византийским искусством, имела и другие художественные контакты с Европой. В живописи южной Руси раннего XIII века прослеживаются связи, с одной стороны — с Македонией, с другой стороны — с Венгрией, Польшей, Германией, с миром крестоносцев, с миром позднероманского искусства. Русская живопись позднего XIV века испытывает так называемое второе южнославянское влияние и обнаруживает сильнейшее тяготение к искусству Сербии. И все же именно Византия наложила основной отпечаток на русское искусство обоих этих этапов, соответствующих ранней и зрелой палеологовской культуре. Причем ассимиляция византийского живописного языка была настолько активной, что некоторые русские произведения этих периодов могли бы быть включены в историю византийского искусства.

В этой работе мы останавливаемся на произведениях, относящихся к первому этапу проникновения на Русь живописных форм палеологовской, точнее предпалеологовской художественной эпохи. Это миниатюры, украшающие рукописное Евангелие-апракос, созданное в Галицко-Волынской Руси в раннем XIII веке. Миниатюры отличаются высокой грамотностью, почти виртуозной легкостью и безусловной оригинальностью письма. Мы попытаемся рассмотреть сложный генезис их стиля, возникшего на рубеже комниновской и раннепалеологовской эпох в условиях прямых или косвенных контактов с византийской и македонской живописью конца XII века и с позднероманской европейской миниатюрой и вместе с тем исполненного живописных навыков галицко-волынской школы. Особенности письма этих миниатюр говорят об участии русской домонгольской живописи в общем для Европы раннего XIII века процессе обновления средневековых художественных форм, протекавшем почти одновременно как в византийском, так и в западном художественном мире. Характерно, что столь сложное переплетение живописных манер могло произойти именно в Галицко-Волынской земле, стоящей на границе восточных православных и западноевропейских государств. Пожалуй, ни одна другая местная русская школа этой эпохи не отразила столь разнообразно различные нерусские художественные традиции, лежащие, однако, в сфере общих или сходных идеалов времени.

Изучаемые в этой работе произведения южнорусской миниатюры позволяют представить, чем могла бы быть древнерусская школа живописи, если бы не татарское нашествие. Однако видную роль в истории палеологовского искусства суждено было сыграть не Руси, а южным славянам, выдвинувшим в XIII веке столь значительную художественную школу, как сербская.

Рукописное Евангелие-апракос из собрания Гос. Третьяковской галереи³ создано приблизительно в первой четверти или первой трети XIII века⁴ в Галицко-Волынской Руси⁵. Украшающие его миниатюры изображают четырех евангелистов, пишущих или читающих свои евангелия. Миниатюры написаны с редкой свободой в использовании художественных приемов.

Очень маленькие по размеру ($\frac{1}{8}$ листа), они заключают в себе такую сильную духовную живописную и пластическую энергию, которой хватило бы на фресковую роспись. Свойственная им экспрессия, кажется, переполняет малые формы, сообщая и внутренним образам, и всему живописному строю оттенок чрезвычайности. Все здесь несет повышенную значительность — и экспансивное движение, и густой сверкающий цвет, и широкая пластическая лепка.

³ Бывшая библиотека Синодальной типографии, № 6 (другой шифр — № 5). Рукопись поступила в библиотеку, вероятно, в мае 1879 года, о чем свидетельствует запись на последнем листе Евангелия, сделанная дяком Печатного двора Иваном Арбеневым: «сия книга евангелие великого Государа казенная, прикажу книг печатного дела, подписано в пишешнем в 187 году мая в 11 день». «Скрепя» И. Арбенева имеется на отдельных листах рукописи. О дяке И. Арбеневе см. подробнее: А. А. Покровский. Древнее исково-новгородское письменное наследие. Обозрение перагаемых рукописей Типографской и Патриаршей библиотек в связи с вопросом о времени образования этих книгохранилищ. М., 1916, стр. 25 и сл.

⁴ Датируют рукопись весьма различно — от XII века до XIV века. Однако можно проследить определенную закономерность — все лингвисты и палеографы датируют рукопись ранним временем — XII веком или XII—XIII веками. Почти все историки искусства, лишь бегло упоминавшие о миниатюрах или орнаменте рукописи (подробных исследований о них нет), относят их к концу XIII — началу XIV века или просто к началу XIV века. Между тем миниатюры и орнамент, безусловно, современны рукописи. Среди историков искусства только А. И. Некрасов датировал миниатюры XII—XIII веками («Возникновение московского искусства». М., 1929, стр. 190—191, рис. 81—84) и В. В. Стасов относил рукопись, основываясь на ее орнаменте, к XII веку («Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени». СПб., 1887, стр. 16, табл. XLIV, № 1—17). Впрочем, в трудах А. И. Некрасова, наряду с такой ранней датировкой, встречается и более поздняя дата, причем одновременно с ранней (см.: «Древнерусское изобразительное искусство». Л., 1937, стр. 143 — XII—XIII века; стр. 391 и рис. 91 на стр. 142 — XIII—XIV века). К середине XII века рукопись относят: И. И. Срезневский (около 1150 года) («Древние памятники русского письма и языка X—XIV веков». СПб., 1882, стлб. 59—60) и Е. Ф. Карский («Славянская кирилловская палеография». Л., 1928, стр. 45). К XII веку: А. А. Покровский («Древнее исково-новгородское письменное наследие», стр. 36—37, 51), В. В. Стасов («Славянский и восточный орнамент»). К концу XII — началу XIII века: А. И. Соболевский («Очерки из истории русского языка». Киев, 1884, стр. 11—16; «Лекции по истории русского языка». М., 1903, стр. 13), Г. Воскресенский («Древнеславянское евангелие. Евангелие от Марка». Сергиев Посад, 1894, стр. 42). Миниатюры датируются XIII—XIV веками в следующих трудах по истории изобразительных искусств: А. Н. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство...; В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 182, 243—244 (конец XIII века); В. Н. Лазарев. Искусство западнорусских княжеств. Галицко-Волынская земля. — В кн. «История русского искусства», т. I. М., 1953, стр. 314—316 (начало XIV века); Я. П. Запасско. Орнаментальное оформление украинской рукописной книги. Київ, 1960, стр. 47, сн. 2. К этой же поздней дате относят рукопись в составленном Н. Б. Паламаевой «Предварительном списке славяно-русских рукописей XI—XIV вв., хранящихся в СССР». — «Археологический ежегодник за 1965 г.», М., 1966, стр. 224, № 581. Я присоединяюсь к ранней датировке рукописи и на основании исследования ее миниатюр и орнамента отношу ее к раннему XIII веку (скорее всего, в пределах первой трети XIII века). Такому утверждению не противоречит (а подтверждает его) мнение Н. Б. Тихомарова, считающего, что по палеографическим особенностям это Евангелие относится, несомненно, к первой половине XIII века, вероятно, ближе к началу XIII века. За консультацией, полученную мною по этому вопросу у Н. Б. Тихомарова, приношу ему большую благодарность.

⁵ Существует мнение о киевском происхождении языка рукописи, высказанное И. В. Ягичем в полемике с А. И. Соболевским и противосе суждению последнего о галицко-волыньском происхождении этого Евангелия. См. И. В. Ягич. Критические заметки по истории русского языка. — «Сборник ОРЯС», т. XLVI, № 4. СПб., 1889, стр. 10—17. Однако мнение И. В. Ягича осталось в науке одиозным. Оно не подтверждается и современными исследованиями, относящими язык рукописи к галицко-волыньскому наречию.

Определяющее в художественной системе этих миниатюр — праздничная настроенность, яркая цветность, откровенная, веселая, несколько шумная. Среди множества красок преобладают чистый, широко разлитый голубец, пышное, тяжелое, почти весомое золото, некрупными пятнами лежащая киноварь, придающая изображениям неомраченную свежесть. Кроме того, к цветовому строю миниатюр подключается разногласия лиловых, зеленых, желтых, розовых и коричневых тонов, громкая и торжественная, где каждый цвет звучит сильно и открыто. Красочность этих листов создана разнообразными, привычными тонами природы и жизни. Но преобладают «небесные» цвета — золото и лазурь.

В облике этих миниатюр ощущается различие перекрещивающихся импульсов. Добротное качество и отшлифованность приемов письма сочетается с неожиданной смелой широтой, с почерком быстрым, чуть спешным и энергичным. Как будто слились воедино придворный этикет и многолика пестрота жизни. Но, несмотря на свой захлебывающийся художественный ритм, миниатюры эти являются произведениями достаточно рафинированной культуры, ориентирующейся на вкусы Константинополя. Однако жизнь окраины восточнохристианского мира наложила на перенятую стилистическую блистательность отпечаток непривычной жизненности.

Вторая важная черта этих миниатюр — необычная подвижность фигур, поз и драпировок, редкая в предпалеологовскую эпоху, имеющая, однако, свои истоки и законы. Зрительно и эмоционально она создает впечатление стихийности и мажорности, оживляющей строгость византийского художественного строя.

Такое усиление красочности и динамичности изображений приводит к созданию особой художественной системы. Нерегулированность ее рождена спецификой художественной жизни провинции, утрирующей речь столицы, относящейся к византийскому художественному закону живо и восприимчиво, но без излишнего благоговения. Поэтому, при большой близости к византийскому стилю, миниатюры эти далеки от чистоты и завершенности греческого типа, образа, письма⁶. Их замысловатое разнотипие, однако, лишено эклектики. Более того, стиль миниатюр внешне отличается единством, хотя и некоторой перегруженностью. Ему свойственны стремительность и торжественность. Вместе с тем — уверенность, простодушная откровенность почерка. Миниатюры кажутся созданными неожиданно, в письме их есть большая непосредственность и своеволие. Однако за этой эмоциональной свежестью стоит грамотная, расчлененная структура, унаследованная в основном от византийского мастерства, но имеющая, кроме того, и другие истоки. Аналитически можно проследить, к сколь разным истокам восходят особенности живописной системы мастера.

Все миниатюры созданы одним автором. Между тем манера их исполнения, особенно письмо лиц евангелистов, имеет значительные различия. Среди них есть близкие еще комниновской художественной эпохе (Лука, Матфей), есть родственные уже новым образам палеологовского времени (Марк, Иоанн). Переходность периода определила различие этих образов.

Сильной, энергичной живописной лепкой создан лик Луки, хотя письмо отличается большой простотой. Выразительность живописи — в решительности приемов, самих по себе тяжеловатых и прямолинейных. Никакой многосложности и утонченности византийского комниновского ремесла. Напротив, использование комниновских черт в их упрощенном варианте. И при этом — малостепенная широта письма, едва ли не рискованная на миниатюрном листе. И, главное, почти дерзкая свобода живописи, граничащая с большой внутренней раскованностью. Все это —

⁶ В иконографическом типе евангелистов галицко-волынской рукописи не повторяется в точности ни один из византийских образов. См. A. M. Friend. The portraits of the evangelists in Greek and Latin manuscripts. — «Art Studies Medieval Renaissance and Modern», v. 5. 7. Cambridge, 1927, 1929.

в рамках простодушного отношения к своему делу, лишенного византийской расчетливости. Лицо написано столь широко и контрастно, что создается ощущение независимой от канонов уверенности мастера (ср. 288, 289).

Приемы же письма вполне традиционны и сходны с памятниками комниновской миниатюры XII века. Крупные широкие зеленые тени, образующие основной фон и весь тональный и психологический акцент письма, сочетаются со светло-охристым разбеленным тоном. Наложение красочных слоев тяжелое и громоздкое, сопоставления их резки и решительны. Условная и напряженная манера исполнения лишена какой бы то ни было смягченности. Облик пронзителен, внутренняя выразительность лица акцентирована. Такие утяжеленные черты стиля близки определенному типу комниновских миниатюр XII века⁷, утративших деликатность классического комниновского миниатюрного мастерства конца XI века, точную продуманность и благородную сдержанность его приемов. С позднекомниновским типом миниатюр сходно и ощущение осязательности, тяжеловатой материальности, которое сообщает фигуре и всем формам на галицко-волынской миниатюре некоторую иллюзию объема, отличающуюся от ирреальной распластанности столичных рукописных иллюстраций более ранней комниновской эпохи.

Но письмо этого лица далеко от провинциального комниновского штампа. Монотонность и недвигность его зеленой поверхности преодолевается и точным пластическим ощущением лепки головы, и грамотно выполненной нюансировкой самого кроющего зеленого тона, интенсивность которого спадает или нарастает в зависимости от круглящейся поверхности, и ритмически облегченной структурой самого живописного слоя. Истоками своими это письмо восходит к поздним комниновским памятникам, но отличается от их единообразия большей решительностью и индивидуальной найденностью приемов. Густота и сочность этого письма, его особый некомниновский живописный размах не случайно вызывает в памяти приемы византийской миниатюры еще X века⁸.

Помимо этих общих для позднекомниновского искусства черт, письмо миниатюры с изображением Луки имеет некоторую общность с живописью Македонии позднего XII века, более всего — с росписями Курбинова. Их сближает прежде всего сходство типов лиц⁹, греческих, но несколько утяжеленных, утрированных, имеющих оттенок восточной «сверхвыразительности». С македонской живописью позволяет сопоставить галицко-волынскую миниатюру и сходство манеры письма лиц, с учетом разницы приемов во фреске и миниатюре, более отчетливо выступающих на стене и более сглаженно — на рукописном листе. Однако дело не столько в окончательном живописном эффекте, различном в стенописи Македонии и миниатюре южной Руси, сколько в некоторой общности принципов письма. Этим памятникам свойственна повышенная, резкая пластичность, несколько тяжелая и окаменевшая, близкая иллюзии рельефности, почти скульптурности голов и лиц. Форма имеет контрастное строение, подчеркивающее и обнажающее ее структуру, с глубокими провалами и выпуклостями на ее поверхности. Обильные зеленые тени плотны и тяжелы, «цветотены» резкая, обобщенная, способная выделять крупные массивы. Распределение цвета, света и масс монументально и архитектурно построено. Крепость, основательность письма рассчитана на большие масштабы. Не исключено, что галицко-волынские миниатюры писал мастер-монументалист.

⁷ Например: Евангелие середины XII века, Британск. муз., Burney, f9; Евангелие XII века, Патмос, монастырь св. Иоанна, 274; Евангелие второй половины XII века, Афины, Национальная библиотека, 93. См.: «L'art byzantin et art européen». Athènes, 1964 (9-me exposition du conseil de l'Europe), № 314, 315, 317.

⁸ Ср. с головой апостола Петра из греческой рукописи середины X века в Оксфорде (Canon, gr. 110). См.: «Byzantine Illumination», Bodleian Library. Oxford, 1952, Tab. 9, a.

⁹ А. Николоски. Фреске у Курбинову 1191 г. Београд, 1961. См. особенно табл. 14, 16 и др.



Евангелист Лука. Миниатюра галицко-волынского Евангелия-апракос. Начало XIII века. ГТГ.



Голова евангелиста Луки. Деталь миниатюры галицко-волынского Евангелия-апракос.

Манера наложения красок в лике Луки особая, далекая как от плавки, так и от плоскостного сопоставления тонов. Каждая из красок — плотная, тяжелая и почти материально осязаемая, общий цветовой принцип — живописный, колористическая настроенность — насыщенная. В то же время, эти густые яркие тона обособлены, не сливаются, краски почти не смешиваются на живописном поле, не вливаются одна в другую мазками, как бывало в византийском искусстве в периоды возобладания в нем живописных принципов. Здесь живописное понимание красочной структуры, пользующейся, однако, не классической красочной лепкой, а более упрощенными и случайными приемами, уверенно, но без отточенной византийской систематичности. Более того, самоценность красок такого письма, принцип обособленности, несмешиваемости сочных тонов, отдаленно сходны с романской живописной фактурой, с интенсивной напряженностью и застылым оценением ее цветовых сочетаний. Такое красочное видение отличалось как от византийской комниновской живописи XII века, с ее графической облегченностью, так и от восточнохристианского искусства, отмеченного живописностью совсем иного склада, примитивного и хаотического¹⁰. Более всего оно было свойственно южнославянской живописи, самой клас-

¹⁰ Такова живописная система, близкая принципам восточнохристианского искусства, например в миниатюрах галицко-волынского Добрилова евангелия 1164 года (ГБЛ, ф. 256, № 103). 289



Евангелист Матфей, Миниатюра галицко-волынского Евангелия-апракос. Начало XIII века. ГТГ.



Голова евангелиста Матфея. Деталь миниатюры галицко-волынского Евангелия-апокал.

сической среди искусства всех византийских периферий и в то же время не обходящейся без воздействий романского стиля.

В образе Матфея, при всем несходстве с Лукой, сохраняется то же сочетание комниновской живописной системы и отдельных черт, близких южнославянскому искусству. Но сами комниновские приемы письма иные, чем у Луки. По ровному, светлому розовато-охристому санкирю лика Матфея размашисто и быстро брошены белильные движки, резкие, контрастные, не связанные с определенной жесткой линейной формой. Они освещают мерцающими бликами света не только лицо, но и разметающиеся волосы, и волнистую бороду евангелиста. Они образуют самостоятельную подвижную живописную ткань, наполняют экспрессией цветовой строй, создают ощущение внутренней взволнованности образа. Энергия, ударность этих белильных светов контрастирует с однообразным спокойным санкирем, наложенным плоско и ровно, почти без цветовых градаций, без ощущения формы. Последняя создается не красочными тональными вариациями, а только световыми белильными вспылками. В письме лица почти совсем не применяется зеленая и красная краска. Общая цветовая интонация письма этого лица — равномерная, монотонная, что вполне согласуется с манерой наложения красок, плоскостность которой нарушена лишь белильными движками, имеющими выпуклую ощутимую фактуру. В самой же красочной поверхности лица, исключая верхний крошащийся слой белильных светов, нет никакой цветовой звучности, смелости в строении формы, никакой свободы красоч-

ной лени, лишь световые всплески призваны вызывать к жизни инертную материю, — подход, характерный для периферийных памятников позднекомниновской эпохи¹¹. Все в письме лица Матфея выдержано в определенных нормах комниновского стиля, иных, чем в миниатюре с Лукой, но столь же традиционных. Косвенное стилистическое сходство обоих ликов — в использовании художественного метода поздней комниновской эпохи, но не столичного, а периферийного его варианта (стр. 290, 291).

Кроме того, как и в образе Луки, в облике Матфея заметны отдельные черты, близкие южнославянской живописи. У него характерное широкое славянское лицо, в отличие от узких греческих лиц всех других евангелистов. Такой тип лица, как у Матфея, часто на протяжении веков встречается в македонских и сербских фресках и иконах¹². Особенно характерными для образов южнославянской живописи были точно такие, как у Матфея, борода и волосы, разметавшиеся, естественные, всегда с серебристой седinou у старцев. Южнославянские мастера любили изображать их всего более в XIII и XIV веках, но даже в позднем XII веке, например в Курбиново¹³, они иногда венчают головы святых подобной же шумной и беспокойной копной волос. Таких причесок, вдохновенно небрежных, с поразительной натуральностью переданных, не знало ни византийское, ни русское искусство (за исключением росписей Ковалева, исполненных сербскими же мастерами).

При всем различии образов Матфея и Луки, между ними есть некая общность. Это печать вкусов одной художественной эпохи — позднекомниновской. Можно выявить и несходство приемов письма их лиц, и разнообразие художественных ориентиров мастера, и даже приблизительный круг знакомых ему образов. Однако за всем этим стоят единые принципы позднекомниновского стиля, условного и схематичного даже в самых индивидуальных и темпераментных образах.

Совсем иной круг ассоциаций вызывает письмо лица евангелиста Марка. Его образ и манера исполнения кажутся рожденными в другой художественной атмосфере. В живописном почерке мастера нет почти ничего от привычных комниновских принципов. Напротив, много общего с новым искусством палеологовской эпохи.

Лицо Марка написано более мягко, чем в двух других миниатюрах. Форма строится менее резко и чеканно, чем в миниатюре с Лукой. Скругленная и естественная, она вылеплена текучей краской, полной нюансов и переходов, а не контрастными сопоставлениями крупных масс, резко обнажающими ее структурный костяк. Краски лица письма Марка использованы те же, что в других миниатюрах, но их интенсивность, соотношение и манера наложения изменены, поэтому общая цвето-

¹¹ Фрески церквей в Нерези, в Мирожском монастыре, в старой Ладге, Аркажах, Нередице, в монастыре Радху на Афоне, в Аквиле, в церкви Агнес Неофитос на Кипре. Свод памятников этого круга и литературу см.: O. Demus. Die Entstehung..., S. 25. В миниатюрах второй половины XII века этот прием стилизации светов выражен слабее, чем во фресках, однако тенденция к нему мастеров-миниатюристов и общая схематизация ими разных приемов письма, в том числе и белилных дышек, — очевидны (например, миниатюры в греческом Евангелии второй половины XII века в ГИМБ, греч. 519. — См. В. Н. Жазарев. История византийской живописи, т. II. М., 1948, табл. 155, 6; миниатюры в греческом Апостоле XII века, Афины, коллекция P. Canelopoulos. — «L'art byzantin — art européen», N 313; миниатюры в греческом Евангелии второй половины XII века в Афинах. Ис. Nr. 93 (4). — P. Babert. Die Miniaturenhandchriften der Nationalbibliothek in Athen. Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien, philosophisch-historische Klasse, Bd. 60, Abh. 2 Wien, 1917.

¹² Блестящий тип лица — во фресках Милешева, Сопочан, Студеницы, Старо-Нагоричино; в иконах: «Матфей» конец XIII — начало XIV века (в рост), «Совещение во ад» и «Провождение Христа во храм», начало XIV века из церкви св. Климента в Охриде. — Св. Радойчић и М. Милешева. Београд, 1963, таб. V; В. J. Jurub. Сопочани. Београд, 1963, таб. XIII, XXXVII; V. J. Jurub. Ikonice de Jugoslavie. Beograd, 1961, pl. IX, N 7, XI, N 9, XIV, N 11; M. Rajković. The King's Church in Studenica. Beograd, 1964, pl. 51, 58; N. Okunev. Monumenta artis serbicae. Zagrebiae — Pragae, I, 1928, pl. 7; IV, 1931, pl. 7; V. R. Petković. La peinture serbe du moyen âge. Beograd, 1934, pl. LVI, 2.

¹³ А. Николовски. Фреске у Курбинову..., таб. 13.

вая интонация получается иная. Нет больших зеленых теней, как у Луки, зелень использована очень немного, лишь в тенях, осторожно и деликатно. Зато коричневый кроющий слой — активнее, чем у Луки, где он заглушается широкими слоями зелени, и естественнее, чем у Матфея, где он стелется слишком плоско и ровно и имеет блеклый, нетелесный оттенок. В письме этого лица мастер охотно использует белильные движки, лежащие непринужденно, отвечающие пластическим закономерностям освещенного объема. Они придают форме выуклость, цветовому строю — облегченность и светоносность, внутреннему акценту — темпераментность. Между тем в карнации Луки белила не используются почти совсем, а в письме лица Матфея движки, слишком контрастные, условные по отношению к карнации, наделенные значительностью символа, имеют характер по-коминиовский схематичного приёма. Бережнее, приглушеннее применяется в живописной ткани лица Марка и красный цвет. Он менее ярк, чем в миниатюре с Лукой, он перемежается иногда с белильными движками и облегченно, неназойливо трогает поверхность листа. Вся красочная структура письма этой головы более гармоничная и смягченная, чем у Луки, более полнокровная и классически законченная, чем у Матфея.

Манера наложения красочных слоев в письме лица Марка свободнее, чем в двух других миниатюрах. Краска наносится небольшими мазками, а не тяжелыми плотными слоями, как у Луки, часто смешивается с соседними цветами, создавая промежуточные полутона. Живописная ткань как бы соткана из подвижных цветовых ячеек. В ней нет жесткой традиционности приемов письма, неизбежной определенности самого художественного процесса, нет ремесленной, отрешенной веками последовательности наложения красочных слоев, нет ни малейшего живописного стандарта. Краски кладутся не по каноническим нормам, а интуитивно, почти импровизированно. Соприкосновение их создает замечательную красочную сплавленность (но не плавь, более того, этот прием противоположен плавн, так как сохраняется цветность, фактурность и выделенность мазка).

Вибрация мазка и самой красочной фактуры — чуткая и гибкая. Она часто очень точно соответствует пластическим закономерностям формы — краска лепит объем. Вся его сложная, тяжелая масса создана мастерским пониманием цветовых переливов. Внешнее движение кисти подчиняется внутреннему состоянию образа. Для большей психологической выразительности мастер дает асимметрию губ и достигает ее беглой и точной намеченностью единственного красочного мазка. Краска — главное художественное средство в руках мастера. Он наделяет ее усиленной цветовой, фактурной и ритмической выразительностью. Используя только ее, он создает форму, добивается нужного ему психологического акцента и любит переключаться цветовыми слияниями на ее поверхности. Манера его письма необычно индивидуальна. Она строится на чисто живописном художественном видении.

В основе ее — принцип византийского живописного стиля, восходящий к старым греческим традициям, получивший классическое воплощение в византийском искусстве македонской эпохи и вновь оживший в памятниках палеологовского ренессанса. Конечно, не столь далекими образцами, как византийские памятники IX — X веков, вдохновлялся южнорусский миниатюрист. Происхождение свободной живописности его почерка может быть понято по-разному. Если встать на ту точку зрения, что в первой половине XIII века еще не начал складываться палеологовский стиль и что искусство этого периода жило только отголосками художественных принципов коминиовской эпохи, то придется признать эпизодичность появления на листах нашей рукописи этой старинной живописной манеры. Возможно, такая классическая красочная структура не забылась окончательно после эпохи византийского X века, а имела долгую преемственность стилистических традиций и иногда использовалась в периоды совсем иных художественных норм.

Быть может, так воскресла она и в наших южнорусских миниатюрах. Вероятно, подобное мимолетное возвращение к живописной пластической манере могло чаще



Евангелист Иоанн. Миниатюра галицко-волинского Евангелия-апракос. Начало XIII века. ГТГ.



Голова евангелиста Иоанна. Деталь миниатюры галицко-волынского Евангелия-апракос.

происходить не в столичном, а именно в периферийном искусстве. Но можно предположить также, что эта живописная манера письма была уже характерной для времени, а не редким исключением, и палеологовский живописный стиль начал складываться, хотя бы в отдельных своих чертах, в предварительной своей стадии, уже в первой половине XIII века, еще во времена Латинской империи. Ведь манера письма лица Марка — принципиально палеологовская. В ней нет ничего от привычного комниновского стиля, ни в его константинопольском, ни в южнославянском или русском, ни в восточнохристианском его вариантах.

Сходные приемы письма — и в миниатюре с изображением Иоанна. Правда, сохранилась она плохо и имеет не только осыпи, но и немалую стертость красочного слоя. Но, несмотря на это, видно, что лепка головы евангелиста была пластическая, цветная (стр. 294, 295). В основе ее — тот же живописный принцип, что и у Марка. Письмо этих двух лиц — не случайная проба почерка мастера, так как в стиле его есть и другие черты, близкие живописи палеологовской эпохи.

Письмо фигур евангелистов, их одежд, архитектурных фонов — еще более свободное, подвижное, с еще более обновленными приемами, чем манера исполнения голов и лиц. Черты, свойственные новому палеологовскому стилю, в нем преобладают над старыми комниновскими, однако те и другие применяются одновременно, создается любопытное переплетение разноречивых художественных

приемов. Самое характерное для всех них в целом (кроме фигуры евангелиста Марка) — возвращение после комниновской одухотворенной бестелесности к тяжести, плотности, к фактуре, объему, к интенсивному цвету, к осязательности, подчеркнутой весомости, чувственности если и не самих тел и предметов, то почти каждого из художественных средств. Образы обретают конкретность и жизнеспособность, предметы — плоть, художественные приемы — самостоятельную значимость.

Тяжелые, пышные одежды евангелистов (кроме Марка) закручиваются многочисленными драпировками, прописанными ярко-белыми, плотными пробелами. Сеть пробелов на редкость богатая, оригинальная, сложная. Большие, мелкие и мельчайшие, они образуют подвижную шумную стихию, имеющую мало общего с жесткой, изощренной, однообразно-традиционной системой высветлений в памятниках византийского круга комниновской эпохи. Их чрезмерно много. Кроме того, они плотны, весомы и случайны по своим формам, так как не имеют законного для пробелов строения с расширением и постепенным ослаблением силы их света, т. е. широты пробеленной полосы (см. особенно Луку). Они не облегчают форму, не распластывают, не дематериализуют и одухотворяют ее, как это обычно было в XI—XII веках, а, напротив, делают ее более грузной, придают ей дополнительный вес, выявляют все мельчайшие детали ее строения. Наделение их не только световоносной и экспрессивной силой, но и почти материальной убедительностью, превращение их из луча, из вспышки в кусок материи — все это черты отнюдь не комниновского, а нового прерафаэлитского искусства, ищущего большей предметности и определенности.

Подобная система пробелов использовалась в ряде македонских и провинциально-византийских фресок позднего XII века¹⁴, особенно в Курбинове. Однако мастера их были склонны к большей вычурности и изысканности. Вся сеть линий и светов под их кистью становилась ломкой и камерно-прихотливой. У галицко-волынского миниатюриста она, при всем сходстве внешних форм с южнославянскими и греческими образцами, сделалась более огрубленной и вещественной.

Автор галицко-волынский миниатюр был наделен повышенным чувством формы и владел искусством пластической передачи материи. Тела его — объемные, формы — наполненные, материя — плотная. Ощущение ее — не условное и абстрактное, а очень наглядное, чувственное. Передача ее не схематичная, не облегченно-распластанная, а полновесная, сочно и густо вылепленная краской. В письме мастера нет почти ничего плоскостного. Все круглится, лепится, течет, все стремится к пластической исчерпанности форм.

Новизна такого художественного видения несомненна. Оно не было характерно для византийской позднекомниновской живописи, предпочитавшей либо скудную и точную линейную очерченность объемов, либо столь сдержанную цветовую сплавленность, приглушенную и скрытую, что она никак не создавала иллюзорного, пластического эффекта, а, напротив, казалась неподвижной и бестелесной. Не был характерен этот живописный пластический метод и для русского искусства XII и XIII веков, строящегося на совершенно ином, плоскостном художественном принципе. Правда, среди русских памятников XII века есть значительная разница в манере письма между новгородской школой, с одной стороны, и владимиро-суз-

¹⁴ Церковь св. Бессеребренников в Кастории (Α. Ὁρλάνδος, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστορίας, 1939, стр. 25—60; Σ. Παλαμάνδης, Καστορίτς. Ἱ. Θεσσαλονίκης, 1953; Α. Χυπόπουλος, Thessalonique et la peinture macédonienne. Athènes, 1955, p. 11, 17; М. Рајковић и др. Трагом једног византског сликара. «Зборник радова САНУ», XLIV — Византолошки институт, кн. 3. Београд, 1955, стр. 209—211; В. Н. Лазарев, Живопись XI—XII вв. в Македонии. — «XII Congrès International des études Byzantines». Ochride, 1961, p. 129—131, pl. 33). Церковь Панагия τῶν Ἀράβων в Лагудера на Кипре (1192 год) (Α. Στυλιανού, Αἱ τοιχογραφίαι τῶν ναύων τῆς παναγίας τῶν Ἀράβων, Λαγυδερῆς. Κύπρος, Pepragmena, IX. Congrès International des études Byzantines. Thessalonike, 1953 — Athènes, 1955, p. 459—467; A. H. S. Megaw, Comnenian Frescoes in Cyprus. — «XII Congrès International des études Byzantines». Ochride, 1961).

дальской — с другой, с большим пристрастием последней к смягченному, пластическому письму, восходящему к столичной комниновской живописи, т. е. к наиболее классическим основам византийского искусства. Однако даже самые живописные ее создания, например фрески Дмитриевского собора во Владимире, не выходят за границы комниновских художественных норм и имеют мало общего с тем широким и стихийным, поначалу утрированным пластическим чутьем, которое явило новое, в основном южнославянское и византийское искусство XIII века и подобие которого мы видим в маленьких миниатюрах, созданных в Галицко-Волынской земле. Интересно, что такой художественный прием, более того — такое мироопущение, не живет далее в русской живописи, в том числе в миниатюре XIII века. В этот период татарского владычества она существует особняком от всего искусства православного круга, теряет чувство пластической выраженности, плотности и естественности форм и развивается в основном по пути упрощенной плоскостности и яркой односложной красочности. Среди русской живописи XIII века миниатюры галицко-волынской рукописи являются редкими произведениями, отразившими на русской почве классические основы византийского художественного языка. Зримое и чувственное ощущение мастером формы, наполнение ее, соразмерность ее массы и тяжести с реальным — все это черты стиля новой предпалеологовской эпохи XIII века, видимо, рано почерпнутые южнорусским искусством.

Такая же обновленность и наглядность письма — и в цветовом строе этих миниатюр. Краски их — яркие и плотные, тона — нарядные и тяжелые, общая гамма — открытая и громкая. Легких оттенков, промежуточных цветовых градаций почти нет. Все цвета настоящие и концентрированные, сочетания их смелы и рискованны, часто неожиданны по своей малой согласованности и всякому отсутствию тональности. Эта сгушенная, откровенная цветность — черта нового искусства XIII века. Она слишком контрастна и насыщена по сравнению с колоритом живописи и предшествующей комниновской эпохи, и последующей палеологовской. Она была рождена еще неустойчивым, формирующимся предпалеологовским искусством.

Колорит галицко-волынских миниатюр имеет некоторое сходство с южнославянской живописью. Именно македонские и сербские мастера более всего любили похожую цветовую гамму, яркую, сложную и в то же время лишенную какого-либо упрощенно-дубочного схематизма. Русская живопись в XIII веке тоже становилась все более цветной. Однако красочность русских икон и миниатюр XIII века иная, чем в южнославянской живописи, — более однозначная, плоскостная, создающая крупные однотонные декоративные пятна. Переполненная многоцветная красочность галицко-волынских миниатюр более всего родственна колориту южнославянской живописи.

В красочной гамме галицко-волынских миниатюр есть деталь, сближающая ее с живописью византийского мира и отличающая ее от искусства Руси. Цвет в них не всегда стелется ровной гладью, как обычно в русских иконах и миниатюрах, а иногда имеет постепенные усиления и спады в пределах одного тона. Например, лиловый плащ Луки высветляется, обрисовывается не только пробелами, но и более темными, густыми лиловыми же оттенками. К ним иногда добавляется голубой и зеленоватый цвета, что создает несколько вариаций в перебивающей лиловой гамме. Мастер пытается подчинить их пластике, строению формы, т. е. степени ее освещенности. Цветовые модуляции ставятся в зависимость от света, как бы приобретают светосонную энергию. Впрочем, мастер не доводит этот метод цветового построения пластики до завершенности и единообразия. Он сочетает его с чисто русским, привычным пониманием цвета, плоскостным, декоративным, не несущим каких-либо пластических функций. Зеленый плащ Матфея автор пытается затенить оттенками зеленого же тона, выделить его объем темно-зелеными тенями. Однако тут же рядом раскрашивает его другим, совершенно плоским коричневым цветом. Вся левая часть плаща в результате оказывается коричневой, переходящей к середине

в зеленый. Вновь здесь мы встречаемся с распространенным способом выявления, а по существу нивелирования объема разноцветными контрастными плоскостями. Такое сосуществование совершенно разных художественных принципов создает грубоватую невыдержанность некоторых деталей письма. Однако знаменательно желание мастера обновить привычную стилистическую манеру, найти новые, более пластические способы передачи цвета и материи. Такие оттенки и наращивания цвета в границах одного красочного пятна служат для обрисовки, уточнения формы, напоминают вибрацию цвета под действием освещения, образуют своеобразную «цветотень», хотя и чрезвычайно далекую от логических законов светотени, однако свидетельствующую о размышлении мастера над строением формы, над эффектом иллюзорности.

Использование «цветотени» в византийском искусстве было редким и могло возникнуть только в крайне индивидуальных произведениях, ибо было фактом личного, опытного осмысления живописной формы, прорывом за границы раз навсегда данной, идеальной, сверхчувственной и неоспоримой художественной структуры. В то же время оно обычно было незавершенным, так как до каких-либо опытных принципов и реальных закономерностей византийская художественная система никогда не дошла и к целям таким не стремилась. Однако подобное желание создать не абстрактную символическую и декоративную цветовую гамму, а цветовую тональную градацию, соответствующую строению пластики в зависимости от степени освещенности, — было одной из немногих попыток выхода византийской живописи за границы ее строго условных и неизбежных художественных законов, попыткой едва возможного для византийского искусства приближения к миру чувственного и нестереотипного.

Стремление лепить форму цветом, варьировать цветовые оттенки в пределах одной тональности принадлежит художественной культуре совсем иной, чем на Руси, противоположной ей не только по живописному методу, но и по мироощущению. Русское искусство этой эпохи предпочитало либо плоскостную абстрагированность фигур и композиций, где цвет, хотя бы даже очень яркий и чистый, никак не связан с законами формы¹³, либо письмо более тонкое, построенное на мерных плавных и идущее из комниновской Византии, письмо почти пластическое, но столь спокойное, строгое и точное, что кажется отвлеченным, неоспоримым, лишенным даже оттенка личного художественного почерка¹⁴. В основе того и другого стиля русской живописи лежит крайняя обобщенность, стремление приблизиться к идеальному, к абсолютному.

Стремление мастера галицко-волинских миниатюр уточнить строение формы цветовыми модуляциями рождено совсем иными художественными и психологическими представлениями, более личными, стремящимися обособить, конкретизировать форму, образ, выделить их из бесконечного, из абсолюта, а не слить с ним. Здесь уже не тяготение к идеальному, а интерес к данному и конкретному, постигнутому сейчас, а не постигаемому вечно, как бы общо по своим идеям это конкретное ни было.

Разница этих двух жизненных и художественных ощущений существовала издавна. Она удержалась и в христианском мире, как западном, так и византийском. Искусство на разных этапах их развития определялось то крайне общим, неоспоримым, идеальным — романский стиль на Западе, живопись эпохи Юстиниана или периода Комнинов в Византии, — то более конкретным, чувственным или натураль-

¹³ Миниатюры Добридова евангелия, 1164 год (ГБЛ), Уваровской Кормчей, начало XIII века (ГИМ), Евангелия Тошнина, первая половина XIII века (ГПБ), Бесед Григория Двоеслова, XIII век (ГПБ). Иконы: царские врата из с. Кривого, XIII век (ГТГ), «Борис и Глеб», из Коломны, первая половина XIV века (ГТГ), «Георгий в житии», начало XIV века (ГРМ) и др.

¹⁴ Иконы конца XII и XIII века: два «Деисуса» (ГТГ), «Устюжское Благовещение» (ГТГ), «Спас Златые Власы» (Гос. музей Московского Кремля) и др.

ным — готика, живопись македонской эпохи, византийское искусство XIII века. Второе начало всегда было связано либо с оглядкой на классику, большим или меньшим возрождением ее, либо с периодами исканий, предшествующими законченному стилю, — такова, например, эпоха XIII века. Зрелое палеологовское искусство XIV века утрачивает этот дух поисков, рискованных для такой устойчивой художественной системы, как византийская, а главное, утрачивает интерес к конкретизированию художественной системы и образа и вновь стремится к обновленному, по сравнению с предшествующей эпохой, но такому же идеальному абсолюту, к академической завершенности, не допускающей личных находок и ошибок. Только в неурегулированном искусстве XIII века, предшествующем палеологовскому, были созданы памятники с любопытными формоисканиями, выходящими за пределы возможностей условной византийской системы. Русскому же искусству этой эпохи (впрочем, как и предшествующей, так и последующей) ничего подобного свойственно не было. Оно всегда использовало предельно обобщенные художественные формы. Оно держалось идеальных понятий, хотя претворенных по-разному, то с простоудушно-фольклорным, то с лирическим, иногда — с трагическим оттенком. Поэтому тем более интересно тяготение стиля южнорусских миниатюр раннего XIII века к некоторым классическим понятиям и, главное, к той атмосфере поисков, которая чувствовалась в византийском искусстве предпалеологовской эпохи.

Более активный, чем в комниновский период, дух искусства XIII века ощущается не только в отдельных приемах письма галицко-волынских миниатюр, но и в самой манере работы их мастера, не скрывающего процесса создания форм, иногда торопливо оставляющего их переделанными. Стремительность почерка мастера, необычная для русского искусства и этого, и предшествующего этапа, более всего чувствуется в миниатюре с Марком, в его облике, позе, прорисовке одежды. И вместе с тем именно в этом образе заметно сочетание старых, комниновских, и новых художественных приемов. Одежды Марка написаны условно и плоско, расчерчены штрихами и пробелами с привычной для комниновской эпохи схематичной или орнаментальной декоративностью. Они лишены пластического чувства, столь заметного в других миниатюрах этой рукописи. Однако именно изображение Марка — самое уверенное и свободное среди всех по манере исполнения. Широта, непринужденность письма его фигуры и одежды существуют как бы вопреки строгой традиционной условности искусства комниновского круга. Поверх лилового хитона и розового с голубоватыми теньями плаща Марка проложены легчайшие, быстрые пробела, разлетающиеся по всем одеждам сразу, вне зависимости от цветových пятен и пластических объемов, объединяющие их все в единое пятно и форму. Такой прием означает господство плоскостного условного принципа, отказ от какой-либо осязительности, от всякого самоценного объема. Он близок законам искусства комниновского периода. Более того, напряженная условность его превышает даже комниновские нормы. Он создает столь полную бесплотную одухотворенность фигуры, что граничит с утратой чувства меры и архитектоники, имеющих классические корни и всегда почтавшихся в искусствах византийского круга, и приближается к спиритуализму живописи романского Запада. Но вместе с тем, в подобном использовании пробелов есть смелость и личная художественная инициатива, противоречащие догматической устойчивости искусства комниновской эпохи и близкие устремлениям палеологовского художественного мира (стр. 300, 301).

Эта же миниатюра с евангелистом Марком — самая светлая и нежная по цвету среди всех других изображений рукописи. Красочная гамма ее строится на чередовании и переплетении легких оттенков светло-лиловых, розовых, голубоватых и пепельных. В ней совсем нет контрастности тонов, осязанных во всех других миниатюрах, где гораздо заметнее возвращение к яркой, утяжеленной цветности, характерной для живописи предпалеологовской эпохи. В колорите миниатюры с Марком



Евангелист Марк. Миниатюра галицко-волынского Евангелия-апракос. Начало XIII века. ГТГ.



Голова евангелиста Марка. Деталь миниатюры галицко-волынского Евангелия-апракос.

есть чисто комниновская прозрачность, утонченность и сплавленность. И однако, именно в той же миниатюре — самая решительная манера письма лица, строящаяся на законах пластической лепки и экспрессивной выразительности. Именно у Марка — самый крутой разворот фигуры и порывистость всего внешнего облика, повышенной динамикой предвещающая образы палеологовского ренессанса.

Итак, художественная манера галицко-волынского миниатюриста изобилует традиционными приемами, новыми вкусами и самостоятельными, хотя не всегда завершенными поисками. Прежде чем пытаться найти более точные истоки письма южнорусского мастера, сгруппируем особенности его живописного почерка.

С наследством культуры комниновской эпохи могут быть связаны следующие черты стиля этих миниатюр: письмо лиц Луки и Матфея; цветовая гамма миниатюры с Марком; плоскостность и отвлеченная декоративность золотой поверхности предметов обстановки, формы которых абстрактны, развернуты на плоскости листа и гладко, наподобие ковра, испещрены орнаментом; и, наконец, великолепие интерьеров, парадность настроения этих маленьких живописных листов, их пышная роскошь, столь характерная для миниатюр комниновского времени.

Еще больше приемов письма этих миниатюр может быть сопоставлено с принципами предпалеологовского искусства. Среди них прежде всего утяжеление многих художественных средств, большая их наглядность и вещественность. Предметы,

детали, кажется, даже сама фактура приобретают весомость. Почти во всем подчеркивается массив и объемное строение. Лица Марка и Иоанна написаны со зрелым пластическим чутьем. Одежды всех евангелистов (кроме Марка) созданы с ощущением грузности складок материи. Пробеда, утратившие световую бесцветность, уподоблены реально ощутимой и нагроможденной ткани. Пластическая лепка и осознание тяжести форм становятся важными чертами стиля. Подобная же настроенность — и в красочной системе миниатюр (кроме Марка), с их сгущенными, яркими и мало согласованными тонами. Стремление выявить пластические закономерности объема проявляется даже в цветовом строе и создает оригинальную попытку цветотени. Художественные приемы приобретают усиленность и наглядность. Стиль как бы овеществляется, теряет идеальный покой соразмерности, приобретает настойчивость и громоздкость. Со вкусами предпалеологической культуры связаны и многократно подчеркиваемая ракурсность предметов, и попытка выявления пространства. Архитектура и предметы обстановки представлены в разнообразных поворотах, далеких и от ритмичного фасового строения, и от единообразия обратной перспективы. Кажется, мастер хочет показать их части в наиболее выигрышном положении. Более того, он стремится достичь подобия реальности, он разворачивает на своих миниатюрах кресла, табуреты, столы и тумбы так, чтобы линии и поверхности их как можно убедительнее сокращались и расширялись в пространстве, а не просто на плоскости листа. Он по-прежнему строит предметы по условным законам, не связанным с общим миром. Но часто он остроумен и смел в поисках. Табуреты его поражают своей простотой, грубоватой убедительностью и близостью быту¹⁷. Ведумы на его миниатюрах отличаются от ведумов и в византийской комниновской, и в русской живописи, чисто декоративных, нематериальных, уподобленных венчающим живописное поле полосам. У галицко-волынского мастера они выглядят как красиво задрапированные полотна, перевязанные большими узлами и повисающие в воздухе от тяжести. Само обилие предметов, стремление с их помощью организовать пространство, а не оставлять его в виде идеального абстрактного фона — говорят о новых вкусах времени.

Но всего более свежие воззрения эпохи проявляются в движении, ощущаемом не только как черта внешнего облика миниатюр, но и как внутренняя сущность всего их художественного строя. Мотив движения, во всем подчеркиваемый мастером, кажется неуместным и невозможным в столь ранний период, как первая треть XIII века. Именно он служил важнейшим доводом при ошибочной датировке рукописи гораздо более поздним временем: концом XIII — началом XIV века, временем сложившегося палеологического ренессанса. Действительно, прямых стилистических аналогий к этой черте наших миниатюр нет ни в собственно византийских, ни в русских произведениях раннего XIII века.

Между тем и палеография, и общий стилистический разбор письма миниатюр подтверждают, что рукопись создана в период раннего XIII века. Эту датировку обосновывает и ее орнамент¹⁸.

¹⁷ Ср. табурет в миниатюре с Иоанном, столик и тумбу в миниатюре с Марком из рассматриваемого Евангелия с похожими предметами обстановки в миниатюрах ряда греческих рукописей, сгруппированных К. Вейцманом (K. Weitzmann. Constantinopolitan Book Illumination in the Period of Latin Conquest. — «Gazette des Beaux Arts», April 1944, p. 193—214), особенно в Евангелии Афинской Национальной библиотеки, cod. 118. Между тем, все миниатюры этой группы (кроме, быть может, Евангелия из Принстонского университета, cod. Andreaskiti, 753) — в целом более развитого стиля и, быть может, более позднего происхождения (хотя и разновременны), чем галицко-волынское Евангелие. Однако возможность такой аналогии говорит о решительных новшествах стиля нашего Евангелия для времени раннего XIII века.

¹⁸ Все орнаменты рукописи принадлежат к типам очень ранних узоров, встречающихся в таких формах и такой группировке в XII веке или начале XIII века. Причем уже в начале XIII века существовали гораздо более развитые формы орнаментов, правда, на Севере, в Новгороде (типа

Разыскивая художественные аналогии к такой особенности стиля наших миниатюр, как подчеркнутое движение, мы приходим к живописи двух разных стран — Македонии и Германии позднего XII века. Речь идет не об общем стилистическом родстве галицко-волыньских миниатюр с македонскими или, тем более, с германским искусством, а лишь о частной, но важной черте их стиля, о повышенном интересе их мастеров к внешнему и внутреннему пафосу. В каждом из национальных искусств это проявилось с разной интонацией и направленностью — с камерным, приоткрыто-одухотворенным изществом у македонских мастеров, с маевой и острой стилизованностью у германцев, с темпераментным, стихийным осознанием если и не чувственности, то иллюзорности форм у галицко-волыньского миниатюриста. Несмотря на всю разнородность этих произведений, нельзя не выделить некую их общность и, главное, сходство их положения в эволюции стиля каждой из этих живописных школ.

Евангелия из ГБЛ, Рум. № 104, конец XII — начало XIII века). Новгородское искусство украшения рукописей в этот период раннего XIII века стало самостоятельным и развивалось быстро и оригинально. В книжном искусстве Южной Руси, связанном с южнорусской письменностью, видимо, дольше жили старинные формы орнаментальных узоров, восходящих к византийским и южнославянским образцам. Так что в период раннего XIII века, которым датируется галицкое Евангелие, существовали уже развитые орнаментальные формы. В период же позднего XIII — раннего XIV века, которым раньше датировалось наше Евангелие, такие архаические орнаменты были невозможны, так как это было время расцвета тератологических композиций. Период же нарочитой архаизации орнаментов настал гораздо позже, в конце XIV века, однако это позднее возвращение к старинным неразвитым орнаментальным формам типа простого плетения или всевозможных переходных мотивов от плетения к первичной тератологии было безжизненным, вторичным и порождало вялые и сухие образцы. Архаические же орнаменты галицко-волыньского Евангелия имеют исконную раннюю форму. Они выполнены иногда грамотно, даже артистично, иногда — грубовато (в орнаментальном оформлении рукописи можно проследить работу по крайней мере двух мастеров), но всегда — живо, с ощущением стиля и вкусов раннего времени.

Все узоры рукописи принадлежат к типам ранних орнаментальных форм, встречающихся в русских рукописях. Все они представляют собой вариации старовизантийских и первичных тератологических композиций или промежуточных мотивов между ними. Среди них нет ни одного орнамента, показывающего былые архаические схемы. К византийским типам узоров относится заставка (л. 2), в заполнении которой — гибкие стебли (цвет темно-вишневый и синий), лежащие на золотом фоне, их крупный свободный рисунок представляет собой одну из оригинальных вариаций старовизантийского узора. Орнамент этот редко встречается в рукописях (ближайшая аналогия — заставка в Хутыньском Служебнике, начало XIII века, ГИМ, Спб. 343 (604). — См. В. В. Стасов, Славянские и восточные орнаменты..., табл. LVIII, № 1; рукопись южнорусского происхождения. (Неверно отнесена В. В. Стасовым к Новгороду). Он является разновидностью настенных орнаментов в мозаиках и фресках, особенно южнорусского круга. — См. Загорка I и II. Орнамент фрески из Сербии и Македонии от XII до середины XV в. Белград, 1961, таб. XLV—LI. Множество разнообразных вариаций подобного орнаментального рисунка встречается в сербских фресках от начала XIII до начала XV века. Наиболее близкий по типу орнамент к заставкам в Хутыньском Служебнике и в нашем Евангелии из ГГГ — в церкви Богородицы в Студенце, 1205 год. — Загорка I и II. Орнаменты..., таб. XLV, № 290. Орнамент византийского же типа част в иконописи; встречается старовизантийские композиции, иногда сложные, классические (л. 20), чаще упрощенные (В. В. Стасов, Указ соч., табл. XLIV, № 3, 8, 10); в некоторых буквах — лишь отдельные элементы византийского декора (прямые, простейшие инициалы с византийской веткой — лл. 165, 169 об., 170, 182 об., 183 и др.).

Орнаменты переходной манеры от старовизантийских к тератологическим употребляются в рукописи чаще всего в повсеместно распространенной своей форме (сочетание плетения и деталей византийского декора), но иногда — в хороших и редких образцах чистого белого крупного плетения на киноварном фоне (лл. 210—214). Последние представляют собой один из самых ранних распространенных на Руси разновидностей орнамента этого переходного типа.

Звериние орнаменты в рукописи встречаются или в виде простейших образцов так называемой «народной» тератологии (терминология В. Н. Щепкина), или в виде первичных собственно тератологических композиций. К «народной» тератологии относится как широко распространенный мотив плетения с головой чудовища на конце (лл. 189 об., 218 и др.; см. также: В. В. Стасов, Указ соч., табл. XLIV, № 4), так и более редкий на Руси, характерно южнорусский, встречающийся в рукописях южнорусского круга мотив листа с глазом посредине (л. 203 об.).

К типам начальных, неразвитых тератологических композиций относится птица, имеющая вместо обычной «чудовищной» головы простой круг, украшенный глазом; голова и хвост дракона,

Проследим эту общность с точки зрения возможности различных художественных взаимодействий.

У Галицко-Волынской Руси позднего XII — первой половины XIII века было гораздо больше жизненных контактов с Польшей, Венгрией, германскими землями, Чехией, Моравией, чем с Македонией. Общение галицко-волыньских городов с их непосредственными соседями, с государствами Западной Европы, особенно Польшей и Венгрией, было практически постоянным¹⁹, либо ценой бесконечных войн, либо путем династических браков. Связи южнорусских областей с Македонией тоже были, однако в эту эпоху — меньше, чем с западным миром; проследить их по источникам трудно²⁰. Между тем стилистические связи галицко-волыньских миниатюр с маке-

донскими в старовизантийский узор (лл. 204 об., 206 об.); обычная «судованная» птица, обозначенная, однако, только простейшими контурами, без какой-либо живописной проработки (л. 209 об.). Ни одного зрелого тератологического мотива на листах рукописи нет. Наконец, последнюю, наиболее интересную, группу орнаментов в рукописи составляют инициалы (Р) с головой человека (лл. 166, 198 об., 218 об.), с крупным классическим лицом. Эти головы (особенно на л. 218 об.; см. также: В. В. Стасов. Указ. соч., табл. XLIV, № 1) скульптурностью постановки и четкостью черт напоминают инициалы Остромирова евангелия. Впрочем, они претерпели большую эволюцию. Живописный и эмалевый характер инициалов XI века сменился в галицко-волыньском Евангелии скучным контуром, означающим полный разрыв книжного узора с напышками живописного или прикладного искусства и переходом к чистому орнаменту. Однако лица в инициалах нашего Евангелия по типу еще ближе к наиболее ранним образцам такого рода узоров, встречающимся в русских рукописях. Инициалы с таким крупным правильным лицом использовались и в декоре ранних южнославянских рукописей. В более позднее время, во второй половине XIII—XIV вв., в оформлении русских рукописей был широко распространен мотив лица человека, однако в сильно видоизмененном типе, более гротескном, остро характерном, или наоборот — грубом и невыразительном случайном. Такие классические, почти идеально правильные лица, как в орнаментах инициалов галицко-волыньского Евангелия, в декоративном убранстве рукописей более позднего времени допустили место своим незатейливым преемникам, утратившим и красоту, и смысл первоначальных обликов, восходящих к орнаментам XI века типа Остромирова евангелия.

¹⁹ Интенсивные связи Галицко-Волынской земли с Польшей и Венгрией настолько очевидны, что не требуется приводить какие-либо данные источников в подтверждение этого: Ипатьевская летопись сообщает о них почти под каждым годом. Интересно отметить наличие довольно оживленных контактов между Галицко-Волынской землей и придунайскими областями Германии. Источники позволяют судить прежде всего о связях экономических (упоминания о русских купцах и торговле с Россией в грамотах конца XII века штирийского и австрийского герцогов и «немецких ворах» в Галиче. См. В. Т. Пашуто. Очерки по истории Галицко-Волынской Руси. М., 1950, стр. 171; В. П. Даркевич. Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе X—XIV вв. М., 1966, стр. 65). Для XIII века можно отметить и определенные политические связи между Галицко-Волынской землей и Австрийским герцогством. Под 1235 годом Ипатьевская летопись упоминает о союзе Даниила Галицкого с австрийским герцогом против императора Фридриха II (ПСРЛ, т. II, стр. 776). Позднее, в 40-х — 50-х годах XIII века, Даниил принял участие в борьбе за австрийское наследство, пытаясь посадить на герцогский престол своего сына Романа (ПСРЛ, т. II, стр. 813, 820—821, 836—837). Источники позволяют догадываться и о наличии тесных контактов между княжеской семьей и отдельными церковными центрами Германии. Так, известно, что Роман Галицкий (ум. в 1205 году) сделал крупный денежный вклад в монастырь св. Петра в Эрфурте (В. Т. Пашуто. Указ. соч., стр. 172).

²⁰ О каких-либо связях с Македонией в течение XII—XIII веков Ипатьевская летопись не упоминает. Довольно обильными, отчасти благодаря родственным связям галицкой княжеской семьи с императорским домом Комнинов, были в XII веке связи с Константинополем (см. Г. Г. Лившица и А. П. Кавджан. Экономические и политические отношения древней Руси и Византии. — «Thirteenth International Congress of Byzantine Studies», Oxford, 1966). После разгрома Константинополя крестоносцами и в особенности сразу после татарского нашествия намечается ослабление связей с Византией и Афоном. В Ипатьевской летописи под 1246 годом упоминается, что, направляя митрополита Кирилла на поставление в Никею, Даниил Галицкий договаривается с его проездом крупным путем через Венгрию (ПСРЛ, т. II, стр. 803). Более прямые пути представлялись, очевидно, опасными. Позднее, когда принявший христианство литовский князь Войшек собрался (в начале 50-х годов) «во святую гору» и Даниил Галицкий выхлопотал для него проезд через Венгрию, путешествие оказалось невозможным (еще более дойти до святой горы, разве мзгль бысть велик тогда в tych землях (ПСРЛ, т. II, стр. 831, 838). Зато, как указывает В. А. Мошин, в XIII веке наблюдаются оживление культурных связей с освобожденной от Византийской власти Болгарией и быстро усиливавшейся Сербией (В. А. Мошин и др. О периодизации русско-южнотатарских литературных связей X—XV вв. — ТОДРП, т. XIX. М. — Л., 1963, стр. 95). Имеется и

донским искусством совершенно очевидны. Стилистическое же сходство их с западным позднеармянским искусством может улавливаться только в единичных приемах, но никак не в общем строе образа и письма. Подытожим особенности стиля галицко-волинских миниатюр, сходные как с македонским, так и с романским искусством конца XII века и раннего XIII века, чтобы уточнить меру их взаимодействия.

Галицко-волинского миниатюриста сближает с македонскими мастерами понимание некоторых принципов письма. В их работах сходны не столько окончательные образы или конкретная манера исполнения, сколько самые общие основы владения формой и соотношение старой художественной традиции с живописными новшествами времени. Как и южнославянские художники, галицко-волинский миниатюрист использует прием контрастной пластической лепки, застылой в своей определенности, резко обнажающей структурность объемов (лицо Луки). Как и македонские мастера, автор южнорусских миниатюр драпирует одежды сложными вычурными складками и наделяет пробела повышенной световой энергией. Подобно македонским мастерам, он любит красочную сплавленность, перетекание тонов, вылепляющее объем, обращается к особой цветности, многозвучной, однако слаженной, лишенной примитивного восточного схематизма, хранящей отголоски классических традиций. Как и в работах македонских мастеров, у южнорусского миниатюриста не только образы, но и весь художественный строй классичны в широком смысле этого слова. Ощущение классического — и в облагороженном внутреннем строе, и в самом понимании формы, в способах овладения ею, в ощущении пластической ее структуры, в попытке обнаружения ее цветом, в осознании не только декоративной, но и пластической роли цвета, в стремлении к конкретизации, к конечному в образе и форме вместо растворения их в бесконечном. Оно проявляется во всем, от способа художественного созерцания до деталей письма. Как и в македонском искусстве, в галицко-волинских миниатюрах это чутье к классическому сочетается со славянской темой, ощущающей и в славянских внешних обликах (Матфей), и во многих живописных приемах, в самой размашистости, широте и подчас неорганизованности письма. Как и в южнославянском искусстве, в миниатюрах нашей рукописи прослеживается раннее проникновение в стиль черт предпалеологовской живописи, более того — едва ли не преобладание их над чертами старого комниновского искусства. Интересно, что именно южнославянская живопись XIII века (сербская) дает наиболее ранние и развитые образцы искусства раннепалеологовского типа. Кроме того, в стиле галицко-волинских миниатюр ощущается знакомство их мастера с романской живописью, то своеобразное сочетание черт византийской художественной системы с отдельными романскими элементами, которое нередко проявлялось в южнославянском искусстве.

Помимо всех этих художественных явлений, показывающих близость культурной среды или адекватность этапа развития македонской и южнорусской живописи раннего XIII века, в галицко-волинских миниатюрах есть немало деталей, общих с македонским искусством. С образами последнего сходны типы ликов евангелистов в нашей рукописи. Лицо Луки вызывает в памяти персонажи Курбинова. Лицо Мат-

прямое свидетельство культурных и политических контактов между Галицко-Волинской землей и Сербией. Так, в привнесенной В. Мошпиным цитате из «Жития сербского князя Драгутина указывается, что тот «в русскую... землю множицею посылалсылы свое с многостынными дари к божественным црквам и монастырем... в тои бо земле Русьцем име зело любовнаго си приятелиа князя Василья» (В. А. Мошин. Указ. соч., стр. 98). Князь Василий указанного текста — это не Василий Ярославич Костромской (как думает В. А. Мошин), политические контакты с которым были бы для сербского князя бесполезны, а Василько Романович владимиро-волинский, который после смерти своего брата Даниила был старшим в семье галицких князей. Союз же с ним для сербского князя был очень полезен на случай возможного конфликта с Венгрией. Нетрудно предположить, что среди «даров», посылавшихся князем в русские церкви и монастыри, были сербские кресты и иконы. За консультации по историческим вопросам принишу глубокую благодарность Б. Н. Флоре.

фея — один из распространенных типов в южнославянских фресках разных веков. В композициях македонской и сербской живописи нередко встречаются кивории на витых колонках²¹, похожие на строения в миниатюрах галицко-волынской рукописи. В южнославянских памятниках имеются такие же, как в миниатюре с Лукой, длинные белые свитки, полупрозрачно написанные и легко, чуть манерно переброшенные через поюитры²². Особенно же любили македонские и сербские мастера украшать купола и стены своих архитектурных фонов зигзагообразным орнаментом с разноцветными ячейками, имитирующим мраморную поверхность²³, точно таким, как и на куполе кивория в миниатюре с Матфеем в нашей рукописи. Наконец, южнославянскими деталями изобилует и орнамент галицко-волынского Евангелия²⁴.

Все эти особенности миниатюр, общие с южнославянским искусством, отнюдь не определяют их стиля. Однако этих сходных черт немало, так что можно говорить о несомненном художественном контакте, если и не непосредственном, то косвенном.

Наряду со всем этим, в стиле галицко-волынянских миниатюр можно проследить приемы и детали, специфические для западной художественной среды. Бесспорно,

²¹ Похожий киворий, с такой же цветной крышей, выпуклость которой показана «цветотенью», и витыми колонками — во фресках церкви Панатии Мавротисии и церкви св. Стефана в Кастории (С. Пеллекидис, Кастория, т. 2, 65—66, 92). Сходный киворий — во фресках церкви Апостолов в монастыре Печь (R. Namann-MacLean und H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Mazedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert, Giessen, 1963, Taf. 114) и др.

²² Правда, похожие свитки встречаются не только в южнославянском искусстве, но часто и в византийском. Однако в русском — почти никогда. Среди южнославянских памятников ср. с сербскими миниатюрами третьей четверти XIV века в новгородском Евангелии (ГИМ, М. 3651) (О. С. Попова, Новгородские миниатюры и второе южнославянское влияние. — В сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода», М., 1968, стр. 184, 188); с миниатюрами сербского Евангелия 1429 года (ГПБ, I. 591). (S. Radović, Stare srpske minijature, Beograd, tab. XIX); интересную аналогию представляют собой также миниатюры в русском Евангелии конца XIV — начала XV века из ризницы Троице-Сергиевой лавры (ГБЛ, М. 8655), исполненные не без воздействий южнославянского искусства.

²³ Например, фрески св. Софии в Охриде, церкви св. Врачей в Кастории, Сопочан, Милешева, Крайевой церкви в Студенце, церкви Богородицы в Монастыре Печь и др. (С. Пеллекидис, Кастория, 1950, таб. 14, 15; О. Бицали и Мери, Фрески и иконы. Београд, 1960, таб. 10, 12, 30—31, 37; V. Retković, Op. cit., pl. CV, CIX и др. См. также Четвероангелие XIV века (Македония) — ГИМ, собр. Хлудова, № 10).

²⁴ Значительная часть орнаментов рукописи, независимо от их типов (даже старовизантийские, наиболее конструктивные), покрыта сплошным точечным узором. Но внутренним заполнением орнаментов нередко прелатный узор. Тот и другой — принадлежность южнославянского книжного декора. К последнему восходят и контурные головы человека в инициалах (ср. инициал в галицко-волынского Евангелия ГТГ, воспроизведенный В. В. Стасовым (указ. соч., таб. XLIV, № 2), со сходным инициалом в сербском Паремейнике XIII века, Бедград. Народная библиотека, бр. 300 (Св. Радойич, Сербские миниатюры XIII века. — «Глас», САН, отд. друштвених наука, ССХХХIV, кн. 7. Београд, 1959, таб. IV). О сопоставлении с южнославянской традицией говорит и обилие «народной» тератологии, и особенно такой ее мотив, как лист с человеческим глазом (л. 203 об.). Но наибольшее сходство с южнославянским орнаментом обнаруживает группа тонких киноарных инициалов, украшенных волнистыми, спиральными и зигзагообразными отростками (л. 196, 202, 205 об., 208; В. В. Стасов, указ. соч., таб. XLIV, № 7). Такие инициалы типичны для южнославянских рукописей разных эпох. Со временем они стали широко популярны в русских рукописях, сделавшись в них одним из самых модных и почти обязательных декоративных мотивов. Но это произошло много позже, с конца XIV — начала XV века, с эпохи второго южнославянского влияния на русскую письменность. В ранний период, в XII и XIII веках, такой орнамент встречался очень редко (например, Добрилово евангелие 1164 года), только в южнорусских рукописях и всегда, непосредственно или косвенно, свидетельствовал о связи с южнославянской письменной и орнаментальной традицией. Интересно, что немало южнославянских орнаментальных деталей использовалось в декоративном убранстве не только галицко-волынянских, но и, в широком смысле, русских рукописей, например новгородских, притом и в более поздние периоды, в XIII и XIV веках. Однако в последних формы, восходящие к южнославянскому узору, значительно изменены и подчинены местному русскому типу. В виде, близком южнославянскому протогипноту, они встречаются преимущественно в ранних древнерусских рукописных книгах (до середины XIII века), чаще всего южных.

говорить о тесном сходстве немецких миниатюр с галицко-волинскими невозможно. Интерес южнорусского мастера к образам и манере живописи его западных соседей не шел дальше частных художественных впечатлений, а усвоение им приемов этой живописи ограничивалось случайными деталями. Однако и они контрастируют с нормами византийской художественной системы, с ее соразмерным строением, со всем ее урегулированным строем, облагороженным классическими традициями. Они нарушают правильность пропорций, одухотворенное ощущение плоти, гармонию цветовых, ритмических и объемных соотношений, распространенных в византийском искусстве. Своей внезапностью, полной условностью и напряженной выразительностью эти приемы заставляют вспомнить романскую живопись. Приемы романских миниатюристов напоминают необычные для византийского и русского искусства пробы в одеждах Марка, совершенно условные, летящие, прописанные поверх всех форм сразу, вне зависимости от конкретных объемов и различных цветовых пятен. Этот романский принцип придает формам, даже самым художественным средствам отвлеченность, самостоятельную и повышенную выразительность, в то время как в искусстве византийского круга пробела, при всей условности их форм, были более органичны и играли роль конструктивного и светового фактора.

Из романских миниатюр, возможно, пришли и полюбились галицко-волинскому мастеру тонкие, вытянутые колонки, поддерживающие кивории и балдахинные своды во всех его композициях²⁵. Их облегченный, стремительный вертикализм и декоративность лишены каких бы то ни было тектонических функций, обычно присутствующих в архитектурных фонах живописи византийского круга. Быть может, из романских же миниатюр заимствован и островерхий купол, лежащий на затейливо изогнутом архивольте в правой кулесе у евангелиста Луки. Эта архитектурная деталь образует своеобразную, в русской живописи почти не встречающуюся композицию²⁶, отдаленно напоминающую трехлопастные стрелчатые декоративные арки, широко распространенные в романской живописи²⁷. Русский мастер лишь несколько перекомпоновал их, лишил их открытого, взлетающего движения вверх и снабдил их прививочной, спокойно членящей пространство горизонталью, расположив по ней два боковых крыла арки. С убранством романских миниатюр сходны и некоторые мелкие детали архитектурных украшений, например капители колонн²⁸.

Ассоциации с позднероманскими миниатюрами, преимущественно Германии, вызывает и необычный рисунок драпировок одежд галицко-волинских евангелистов (Лука), усложненных, бессистемных, лишенных византийского архитектонизма, рассыпающихся бесконечными прихотливыми складками. Интерпретация мастером этих драпировок, подчеркивание их тяжести и материальности сродни вкусам раннепалеологовской эпохи. Но самая их структура, дробные их очертания вызывают в памяти германские миниатюры позднего XII — раннего XIII века, находящиеся под значительным византийским влиянием. Это своеобразное смещение поздней романской манеры с византийскими элементами образует в западноевропейском

²⁵ Чрезвычайно сходные формы в Госларском евангелии 1230—1240 годов. A. Goldschmidt. Das Evangelium im Rathaus zu Goslar. Berlin, 1910; E. Dohbert. Das Evangelium im Rathaus zu Goslar. — «Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen», Bd. 19. Berlin, 1896. Встречаются в очень многих романских миниатюрах.

²⁶ Такие же архитектурные формы в Лаврашевском евангелии начала XIV века, созданном в Западной Руси (хранится в Кракове).

²⁷ Госларское евангелие. A. Goldschmidt. Op. cit., Taf. 7, 8; H. Schwarzen-ski. Vorgotische Miniaturen. Leipzig, 1927, Taf. 74 (Евангелие начала XIII века, Германия), Taf. 89 (Евангелие XIII века, Германия) и др.

²⁸ E. F. Bange. Eine bayerische Malerschule des XI. und XII. Jahrhunderts. München, 1923, Taf. 10, 22, 12, 25, 16, 37, 18, 44, 23, 69 — почти точное совпадение с капителю в миниатюре с Марком в нашем Евангелии и мн. др.

искусстве особый стиль²⁰, утонченный, манерный, с извивающимися ломаными линиями, со сложнейшим, измелоченным, но элегантно рисунком, с причудливыми контурами, с подчеркнутой, несколько внешней и напыщенной взволнованностью, — так называемый «Zackenstil», стиль отживающего романского искусства, стиль, предшествовавший западной готике и распространенный главным образом в германской живописи. Наибольшее признание он получил у миниатюристов Северной Германии²¹, в землях Вестфалии, Саксонии и Тюрингии, соседствующих с Польшей и Венгрией, в свою очередь тесно и постоянно связанных с Южной Русью. Однако это только проблематичная возможность связи, далекой и опосредствованной. Стиль этот был достаточно широко распространен и в Южной Германии²², в Баварии, Швабии, в землях, лежащих по Дунаю и уже, безусловно, имевших непосредственные контакты с Южной Русью. Среди позднероманских миниатюр, созданных в этих краях, можно найти немало отдаленных аналогий²³ к изображениям в нашей галицко-волынской рукописи, способных объяснить и редкую для русского искусства перегруженность беспокойных драпировок, и все те отдельные романские приемы, незначительные, но оригинальные и одиночные в русской живописи, которые воспринял южнорусский мастер. Несомненно, что все эти аналогии — только косвенные, что ни одна из них не может быть принята ни за образец, ни даже за отдаленный прототип галицко-волыньских миниатюр. Речь идет лишь о самом факте

²⁰ Наиболее яркие примеры такого смещения стиля — Вельфенбюттельские листы 1230—1240 годов, рисунки которых близки миниатюрам византийского Евангелия XIII века (Афины, Cod. 118) и Госларское евангелие ок. 1240 года. См. K. Weitzmann, Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance. Köln und Opladen, 1963, S. 46—48. Taf. 47, 49—51; там же — библиография. См. также: K. Weitzmann, Constantinopolitan Book Illumination... Taf. 1—3. См. специальную статью по этому вопросу: W. F. Volbach, Byzanz und sein Einfluß auf Deutschland und Italien. — «Byzantine Art and European Arts», Athènes, 1966 (о германской миниатюре — стр. 106—108), там же — библиография.

²¹ A. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Straßburg, 1897; H. Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest. Münster, 1906; V. C. Habicht, Die mittelalterliche Malerei Niedersachsens, I. Strassburg, 1919.

²² G. Swarzenski, Die salzburger Buchmalerei, 1913; E. Bange, Eine bayerische Malerschule des XI und XII. Jahrhunderts. München, 1923; A. Boeckler, Die Regensburg-Prüfener Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts. München, 1924; H. Schwarzenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts in den Ländern am Rhein, Main und Donau. Bd. 1—II. Berlin, 1936; D. Bruck, Der byzantinische Einfluß auf die salzburger Buchmalerei des XII. Jahrhunderts. Wien, 1948. См. также более общие работы, с частями, посвященными миниатюрам как Северной, так и Южной и Центральной Германии: F. Jacobl, Die deutsche Buchmalerei in ihren stilistischen Entwicklungsphasen. München, 1923; H. Schwarzenski, Vorgotische Miniaturen. Die ersten Jahrhunderte deutscher Malerei. Leipzig, 1927; J. Baum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britanien. Wildpark — Potsdam, 1930; A. Boeckler, Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit. Berlin und Leipzig, 1930; A. Boeckler, Deutsche Buchmalerei vorgotischen Zeit. Leipzig, 1942; W. Pinder, Die Kunst der deutschen Kaiserzeit. Leipzig, 1943.

²³ H. Schwarzenski, Vorgotische Miniaturen..., Taf. 60—61. Евангелие 1196—1197 годов, верхнерейнская работа, Юго-Западная Германия (A. Boeckler, Deutsche Buchmalerei vorgotischen Zeit, S. 74; J. Baum, Op. cit., Taf. XIX); H. Schwarzenski, Vorgotische Miniaturen..., Taf. 68. Рукопись 1206—1225 годов. Шайерн на Дунае, граница Баварии и Швабии; A. Boeckler, Abendländische Miniaturen..., Taf. 76. Евангелие первой четверти XIII века. Вайнгартен, Швабия; J. Baum, Op. cit., Taf. 80 (шпицаль). Рукопись 1190—1210 годов. Регенсбург, Бавария; A. Boeckler, Die Regensburg..., Abb. 49, 118, 138—139. Рукопись конца XII века — начала XIII века. Регенсбург; E. Bange, Op. cit., Taf. 65(179). Евангелие в Мюнхенской Гос. библиотеке № 21580, Бавария; H. Tietze, Die illuminierten Handschriften der Rossiana in Wien — Lanz («Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich», Bd. V, Leipzig, 1911, S. 7, Abb. 9). Миссал первой половины XIII века, Южная Германия; F. Huebner, Die illuminierten Handschriften in Steiermark («Beschreibendes Verzeichnis...», Bd. IV, Teil 1, Leipzig, 1911, Abb. 82—83). Рукопись конца XII века. Адмонт, Южная Германия; Abb. 175—176, Евангелие конца XII века. Зальцбург, Бавария.

художественного общения, которое не могло не быть между южнорусским и западноевропейским художественным миром³³.

Как мы видели, подвижность форм в миниатюрах галицко-волынского Евангелия находит параллели в искусстве Македонии³⁴ и позднероманской живописи. Трудно решить, почерпнул ли южнорусский мастер знание такой живописной системы в результате общения с какой-либо иноземной художественной средой, или же сходство его стиля с аналогичными стилистическими направлениями в живописи других стран объясняется лишь параллельностью путей развития (последнее менее вероятно). Конкретных исторических сведений для разрешения этого вопроса нет. Но стилистический анализ позволяет отметить адекватность отдельных приемов письма галицко-волынских миниатюр некоему стилистическому явлению, существовавшему в восточнохристианском и западном художественном мире одновременно в конце XII — начале XIII века. Живопись этого краткого стилистического этапа, с ее внутренней камерностью и внешней вычурностью, можно назвать маньеристической. Отголоски ее вкусов очевидны в миниатюрах галицко-волынского Евангелия.

Видимо, не случайно эта необычная живописная манера возникла в столь разных искусствах, как позднероманское и германское на сходящем этапе их развития. И там, и там это был период конца большого стиля, комбинированного в искусстве византийского круга, романского — в Западной Европе. Это был конец целой эпохи, время исчерпанности прежде значимых вековых художественных идеалов. И там, и там это был короткий, промежуточный этап. Он не создал оригинального значительного искусства, а перелицовывал старые художественные ценности, придавая им внешнее утонченное очарование и прихотливый отпечаток личного вкуса. И там,

³³ Интересный материал об этом общении содержит описание построек Даниила Галицкого в его резиденции — городе Холме. Так, окна главной городской церкви — св. Иоанна — были украшены «стеклы римскими», т. е. цветными витражами с изображением золотых звезд на «лазоревом» фоне (ПСРЛ, т. II, стр. 843). В другой церкви — Богородицы — князь Даниил поставил вывезенную им из Венгрии крестальную купель романского стиля — «мрамора багрияна, изваяноу мудростю чюдною и змеевы главы беша округ ея» (ПСРЛ, т. II, стр. 845—846). Очевидно, произведения романского искусства соответствовали вкусам высшей светской и духовной знати. О связях с романским искусством говорит и появление в Галиции отдельных скульптурных памятников, как, например, каменного «стола» высотой в 12 локтей, увенчанного высеченным из камня изображением орла — в одном «поприще» от Холма. Н. Н. Воронин, характеризуя найденные при раскопках фрагменты архитектурного декора Успенского собора в Галиче, указывает, что наиболее близкие аналогии к ним можно найти в памятниках германской архитектуры XII века (История русского искусства, т. I, М., 1953, стр. 311). Описание памятников романского искусства, найденных на территории Галицко-Волынской земли. См. В. П. Даркевич. Указ. соч.

³⁴ Кроме Македонии, это художественное явление существовало и в отношении Византии, и в ее провинциях. Ему близок стиль ряда икон конца XII века, происходящих из монастыря св. Екатория на Синае, — «Благовещение», «Вознесение» и «Сотсение во ад» (последние две — из области иконостажного чина). См. К. Вейтманн. Синай. Ранние иконы. В кн.: «Иконы от Балкан». София и Белград, 1966, таб. 30, 32, 33, стр. XIV—XVII. «Благовещение обнаруживает большое сходство с фресками Курбинова. Две другие иконы — иной индивидуальной манеры письма, но, безусловно, того же художественного направления. Происхождение этих икон остается проблематичным (одну из них, «Благовещение», К. Вейтманн связывает с Константинополем и предполагает вероятность взаимоотношения этого стиля с искусством латинского Запада). Скорее всего, этот особый стиль не был местным явлением, характерным для македонской школы, а был распространен в позднероманском искусстве (возможно, создан в столице) и занесен в Македонию, и в различные провинции. Но самый факт активной, хотя и непродолжительной жизни его — очевиден. См. статьи, близкие этому вопросу, в «Dumbarton Oaks Papers» N 20. Washington, 1966: K. Weitzmann. Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century; E. Kitzinger. The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries. Однако нам представляется наиболее вероятно, что этот стиль мог быть принесен в галицко-волынское искусство непосредственно из Византии, а скорее — из Македонии (небольшое сходство с македонской живописью обнаруживают и другие черты стиля миниатюр). Поэтому мы сравниваем манеру письма наших миниатюр именно с македонским вариантом позднероманского маньеристического стиля, вполне сознавая некоторую условность такого подхода.

и там это было преддверие новой большой художественной эпохи — палеологовской — в странах византийского круга, готической — в Западной Европе. Кроме того, это было время наиболее тесных в средние века контактов между византийским и западным миром, время завоеваний Византийского государства крестоносцами и Латинской империи. Происходит значительное смещение чужеродных стилей: романского и византийского в Европе, византийского и романского — в Византии и у южных славян. И там, и там в этот своеобразный стилистический конгломерат впадают черты письма, предвещающие новое искусство. В Германии — это элементы проникающей из Франции готики. В живописи Византии и южных славян — это свойства если еще и не палеологовского ренессанса, то предпалеологовского искусства.

Все эти сложные жизненные условия, невероятные до той поры пересечения живописных манер Запада и Востока, способствовали возникновению промежуточного и языкого маньеристического стиля. Одной из основных особенностей его была повышенная подвижность, неадекватная внутреннему состоянию образа, внешние попятая и стилизованно преподнесенная. Возможно, что в каких-то произведениях македонских (византийских) или западных мастеров ее уловил автор галицко-волинских миниатюр и использовал с гораздо большим темпераментом и непосредственностью.

Однако понятием маньеризм не определяется стиль миниатюр нашей рукописи. Он лишь дает объяснение одной особенности их письма — неурегулированной подвижности всего их художественного строя. Мы выделяем эту особенность миниатюр, так как она не принадлежит ни комниновскому, ни палеологовскому стилю. Как мы видели, она ближе всего к особой манере живописи, созданной между комниновской и палеологовской эпохами. Однако своей широтой и свободой она переходит границы этого позднекомниновского маньеризма и несет в себе немало если еще не от стиля, то от общего настроения предпалеологовского и раннепалеологовского искусства.

Стиль же рукописи в целом определяется, как мы видели, сочетанием комниновских и предпалеологовских черт, при явном преобладании последних.

Удивляет, что в столь раннюю эпоху, как первая треть XIII века, не палеологовские особенности выглядят единичными среди старой комниновской манеры, а, наоборот, комниновские черты кажутся уже лишь остаточными. В искусстве самого Константинополя в этот период первых трех десятилетий XIII века, во время разграбления византийской столицы крестоносцами, нет оснований предполагать возникновение раннепалеологовского стиля. Для этого нет точных фактов³⁵. Между тем миниатюры ряда рукописей, созданных в этот ранний период XIII века на византийских перифериях, обнаруживают значительное оживление стиля³⁶. Сколько-нибудь оформившихся признаков новой манеры в них еще нет, но во всей их художественной системе ощущается брожение. Однако большая свобода и экспрессивность их письма еще не разрушают художественный строй XII века. Стиль миниатюр галицко-волинского Евангелия — более смелый и настойчивый в своей новизне.

³⁵ Миниатюры в рукописях, сгруппированных К. Вейцманом как образцы константинопольских мастеров раннего XIII века, все же не имеют твердых атрибуций. Вряд ли вся группа представляет собой единство, особенно во времени (K. Weitzmann. Constantinopolitan Book Illumination..., p. 193—214. Рецензия В. Н. Лазарева. — «Византийский временник», т. II/XXVII. М. — Л., 1949, стр. 367—373).

³⁶ Евангелие в Прусской Гос. библиотеке, gr. qu. 66, до 1219 года, Псалтирь в Ватопеде, № 608 (В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 162); Сирийское евангелие 1222 года в монастыре св. Марка, в Иерусалиме, Cod. 28 (William Henry Paine Hatch. Greek and Syrian miniatures in Jerusalem. Cambridge, 1931, p. 121—128, pl. LXV—LXXI). Все эти памятники, однако, провинциальны и прямого отношения к сложению палеологовского стиля не имеют. Гораздо более интересна группа миниатюр, выделенная О. Демусом: O. Demus. Studien zur byzantinischen Buchmalerei des XIII Jahrhunderts. — «Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft», Bd. IX. Graz—Köln, 1960.

Среди византийской живописи первой половины XIII века он может быть сопоставлен с достаточно развитым письмом миниатюр Евангелия из Пристонского университета³⁷. Сходство их — не в одинаковости индивидуальных приемов, а в общности их художественного направления на фоне искусства первой половины XIII века.

Такое же соотношение между живописью византийских периферий, с ее большим размахом, инцидентностью, предпалеологовскими новшествами, с одной стороны, и почти полным отсутствием всякой живописи в самом Константинополе, с другой, сохраняется вплоть до последней трети XIII века. Можно без преувеличения сказать, что основное искусство XIII века — это искусство местных центров, а отнюдь не столичное, как почти всегда до тех пор было в Византийской империи. Лишь в позднем XIII веке все эти местные творческие импульсы соединяются в Константинополе, и вновь столица создает завершенную художественную систему — палеологовскую. И подобно тому, как палеологовский стиль — сугубо столичное явление, живопись предпалеологовской эпохи — в основном периферийное явление.

Интересно, что почти все произведения наиболее свободного живописного направления комниновского искусства второй половины и особенно конца XII века, с широким письмом, отчасти предвещающим палеологовский стиль,³⁸ были созданы не в самом Константинополе, а на почве различных национальных искусств (Македония, Русь, Кипр, Афон, Италия). Более того, многие фрески, иконы, миниатюры позднего XII века, возникшие не в самой Византии, а на местах и исполненные в основном в стиле позднекомниновской эпохи, выходят за границы столичных комниновских норм. Среди них — и ряд русских, особенно новгородских произведений типа Аркажей и Нередицы. В основе манеры их исполнения — комниновская линейная стилизация, приводящая к скупой и ёмкой условности. Однако выразительность их столь обострена, белильные света столь внезапны и прозвучательны, их внешний вид и все их резкие сжатые приемы полны столь сильной подчеркнутой экспрессии, что художественная система, в основе своей комниновская, приобретает иной, не свойственный комниновской культуре оттенок — решительный, взволнованный, готовый к трагическому освещению катаклизмов священной и человеческой истории. Именно это искусство позднего XII века, рожденное на византийских перифериях, создало одни из самых могучих во всей византийской живописи образов, очень далеких от соразмерного идеала комниновской эпохи, полных несмирного, гнетущего пафоса, мощью своего внутреннего напора могущих сравниться только с Фесфамом Греком. И внутренний смысл, и стилистические основы этой живописи обладают динамизмом, не свойственным несколько вялому позднекомниновскому искусству Византии, потенциально близким предпалеологовской культуре.

Все это приводит к выводу, что для некоторых национальных художественных школ византийского круга переход от позднекомниновского стиля к раннепалеологовскому был отнюдь не таким резким, как для художественной культуры Византии. Между живописью этих школ в XII и XIII веках не было резкого искусственного разрыва, вызванного в Византии латинским нашествием. Стиль письма в этих местных школах во второй половине XII века был не столь рафинирован, как в Византии, и отличался гораздо большей экспрессивностью, а стиль их искусства в палеологовскую эпоху не обладал такой отточенной классичностью и успокоенной завершенностью, к которым стремилась палеологовская Византия.

Эти размышления позволяют приблизиться к пониманию манеры письма галицко-волыньских миниатюр, полной палеологовских приемов и в то же время возникшей в первых десятилетиях XIII века, да к тому же на окраине византийского художественного мира. Говоря о палеологовских приемах, мы имеем в виду не черты

³⁷ Cod. Andreaskiti, 753. K. Weitzmann. Constantinopolitan Book illumination....pl. 4, 5.

³⁸ В. Н. Пазарев. История византийской живописи. т. I, стр. 159—160; P. Muratoff. La peinture byzantine. Paris, 1928, p. 129—131.

определившегося палеологовского стиля начала XIV века, и даже не ранние, но уже отчетливые его формы 70 — 80-х годов XIII века, которые заключают в себе все возможности последующего развития, — к ним миниатюры нашего галицко-волынского Евангелия не имеют отношения, ибо письмо их наполнено еще навыками позднекомниновской манеры. Речь идет о такой фазе развития живописи византийского круга, когда новые стилевые элементы еще столь разрознены, что не создают сколь-нибудь завершенной художественной системы нового типа, но уже столь многочисленны и активны, что лишают смысла старый комниновский строй. О. Демус находит эти первые признаки палеологовского стиля в живописи 40-х годов XIII века³⁹. Миниатюры галицко-волынского Евангелия могут отодвинуть эту дату к 30-м годам XIII века.

В связи с этим галицко-волынская рукопись приобретает особый смысл для истории русской культуры. Ее миниатюры говорят о большом оживлении в искусстве древней Руси в начале XIII века, в период до монгольского нашествия. Они свидетельствуют о начале процесса, аналогичного изменениям в византийском искусстве и приведшего впоследствии в византийском художественном мире к палеологовскому ренессансу.

Русская живопись зрелого XIII века, к сожалению, не продолжила этих традиций. Значительное ослабление контактов с византийским миром, отсутствие благоприятной атмосферы и интенсивной жизни внутри страны направило русское искусство по пути более примитивных, сугубо почвенных исканий, придало ему отпечаток простонародных вкусов, любовь к менее сложному, нерасчлененному, но решительному и тяжелому письму, к яркой, плоской декоративности, к односложности и быстрой доходчивости образа. Это было иное мироощущение. Внутренняя углубленность образа, постепенность его раскрытия, сосредоточенная и неназойливая, внешний облик интеллектуального богослова, которые мы видим в южнорусской живописи раннего XIII века, сменяются ощущением более властной, внезапной громовой силы, исходящей от образов святых XIII века, совсем не склонных к размышлению, к беседе с самими собой или с молящимся. Вместо пластического осознания формы, вместо ее наполненной, почти ощутимой плоти русская живопись зрелого XIII века обращается к расплыванию формы, к абстрагированию и декоративному упрощению ее. Подвижность сменяется полной статичностью, возмолвленность — отрешенностью или идеальным, недоступным личному чувству безмолвием идола, экспрессия — безучастностью. Архитектурные кулисы заменяются гладкими цветными абстрактными фонами, уничтожающими ощущение среды, пространства. Живопись становится более простой и суровой, теряет сходство с культурой классического мира, приближается и сутью своей, и внешними формами к восточнохристианскому искусству. Процесс этот в русской живописи XIII века протекал повсеместно и в новгородских краях⁴⁰, и в южных областях⁴¹. И лишь к началу XIV века и в первой половине XIV века⁴² в русском искусстве можно проследить отдельные вспышки того живописного, более сложного художественного ощущения, связанного с палеологовской культурой, которое началось на Руси в раннем XIII веке.

³⁹ О. Demus. Die Entstehung..., S. 31.

⁴⁰ Иконы «Иоанн, Георгий и Власий» (ГРМ), царские врата из с. Кривого (ГТГ) и др.; миниатюры в Евангелии Георгия Лытвыша (ГБЛ, собр. Румянцев, № 105), в Солоском Служебнике (ГПБ, Солов. 1017) и др.

⁴¹ Миниатюры в «Словах Григория Двоеслова» (ГПБ, Погод. 70), в «Поучениях Ефрема Сирина» (ГПБ, Погод. 71а).

⁴² Миниатюры новгородской Хлаудовской псалтири, конец XIII — начало XIV века (ГИМ, Хлауд. 3), Федоровского евангелия, начало XIV века (Ярославль), Евангелия, ок. середины XIV века (ГИМ, Хлауд. 30); иконы «Борис и Глеб», первая половина XIV века в ГРМ, «Спас Ярое Око» и «Спас Опечный» из Кремля, праздничный чин из иконостаса Софии Новгородской, ок. середины XIV века; Васильевские и Лихачевские врата, ок. середины XIV века и др.

В полную же меру процесс развития в русской живописи образа и художественных форм, параллельных палеологовским, произошел позже, во второй половине XIV века.

Видимо, не случайно оживление в русской живописи раннего XIII века началось именно в Южной Руси, где было создано оригинальное искусство, отличающееся редким сочетанием элементов культуры византийского и западного мира. Богатое Галицко-Волынское княжество отличалось среди русских земель обилием густо расположенных городов. Находящееся ближе, чем другие русские области, к южно-славянским странам, оно представляло собой одно из связующих звеньев между Русью, с одной стороны, и южными славянами и Византией — с другой ⁴³.

Вместе с тем Галицко-Волынская Русь, лежащая на западной границе, была теснее, чем какая-либо русская земля, знакома с Европой, с Венгрией, Польшей, Германией, Австрией. Наконец, Дунай связывал ее с Черным морем и с государствами Запада.

Такие разнообразные связи с миром, близость Европе и христианскому Востоку, интенсивность городской жизни обеспечили возможность не только высокого развития галицко-волынского искусства, но и оригинального поворота его в сторону византийских, а вернее сказать — общеевропейских новшеств, наметившихся в живописи целого ряда стран уже в начале XIII века.

К сожалению, сохранилось столь незначительное количество произведений галицко-волынской живописи, что мы можем лишь догадываться о развитии этой местной школы, исходя из великолепного качества и новаторской сущности единичных ее образцов, своими стилистическими исканиями опережающих живопись других русских школ. Фресок и икон, вышедших из галицко-волынских мастерских, почти не сохранилось. Оставшиеся образцы их работ — миниатюры. Помимо их малочисленности, они разновременны и неравноценны по качеству. Как ни странно, это либо одни из самых высоких образцов древнерусского искусства, либо упрощенные до примитива. К первым, кроме миниатюр Евангелия из Гос. Третьяковской галереи, относятся две миниатюры из Хутынского Служебника начала XIII века (ГИМ, Патр. 604) ⁴⁴. К ним же можно присоединить единственную миниатюру из «Слов Григория Двоеслова» (ГПБ, собр. Погодина, № 70) ⁴⁵, возникшую позже, не ранее середины XIII века, и исполненную в доброкачественном, но уже более ординарном стиле зрелого XIII века, хранящем еще, однако, отзвуки старой, высокой домонгольской манеры позднего XII — раннего XIII века. Ко вторым принадлежат простоватые, примитивно-живописные миниатюры незатейливого размахистого письма, рассчитанные на широкие вкусы простонародья, — миниатюры в Добриловом евангелии 1164 года (ГБЛ, ф. 256, № 103) ⁴⁶ и в Евангелии XIV века из Пушкинского Дома (приобретение 1966 года). К числу художественно невысоких образцов галицко-волынских мастерских относится и единственная миниатюра в «Поучениях Ефрема Сирина» (ГПБ, Погод. 71а), выполненная скупо и сумрачно, в аскетическом духе XIII века.

При такой разнородности дошедших до нашего времени художественных произведений галицко-волынских мастеров трудно четко определить черты местной школы письма. Однако некоторые его признаки все же выявляются, особенно если несколь-

⁴³ Ипатьевская летопись под 1231 годом сообщает, что король венгерский, увидев Владимира Волынского, «дивящегося ему, рекъшоу: яко така град не изобретох ни в Немечких странах» (ПСРЛ, т. II, табл. 765). Г. З. Лияврин, А. П. К а ж д а н. Экономические и политические отношения древней Руси и Византии, стр. 40—43.

⁴⁴ А. И. Н е к р а с о в. Древнерусское изобразительное искусство..., стр. 137, рис. 86; «История русского искусства», т. I, стр. 328.

⁴⁵ «История русской культуры XI—XVII вв. в памятниках письменности. Каталог выставки в Праге. М., 1959, табл. 2.

⁴⁶ «История русского искусства», т. I, рис. на стр. 313, 315.

ко расширить круг этих образцов, включив в него в широком смысле южнорусские произведения, нередко близкие галицко-волинским, как, например, Кодекс Гертруды XI века или икону «Свенской Богоматери» XIII века. Для многих из них характерна повышенная живописность, привязанность к ярким краскам, к несогласованным тонам, усложненная система драпировок⁴⁷, создающая или вызволенную интонацию повествования, или совсем особое, ранее в искусстве византийского круга небывалое осознание грузности материи.

В манере письма многих из них можно проследить наличие черт романской живописи, в некоторых — в очень значительной степени (Кодекс Гертруды), в других — меньше; однако этот стилистический контакт существовал всегда.

Почти все произведения южнорусских мастеров обладают несомненным пластическим чутьем (кроме совершенно примитивных вещей типа Евангелия XIV века из Пушкинского Дома), строгим осознанием формы, как правило — грамотностью ее построения. В лучших из них ощущается профессионализм и культура письма, едва ли не равноценные византийским.

Среди всей сохранившейся галицко-волинской живописи к интересующей нас эпохе раннего XIII века принадлежат миниатюры только двух рукописей — Евангелия из Гос. Третьяковской галереи и Хутынского Служебника из ГИМа. И те, и другие — лучшие по качеству образцы среди всех произведений школы. Из-за столь малого их числа невозможно с уверенностью говорить о ровном расцвете галицко-волинской художественной школы в предмонгольский период. Однако такой отбор, совершенный временем, несомненно, не случаен.

В миниатюрах Хутынского Служебника совсем нет новшеств, наполняющих письмо миниатур галицко-волинского Евангелия, ни красочного изобилия, ни подвижности, ни открытой живописности, ни фантастических, лишенных четкости и канонов контуров, ни экспрессивности и торопливости письма; в них нет никакого оттенка личных вкусов и сугубо индивидуальных приемов мастера. Живописный строй миниатюр Хутынского Служебника — ровный, традиционный, отличающийся совершенной отшлифованностью и абсолютной наиденностью. По типу своему он принадлежит к комниновской художественной системе XII века, причем к одному из лучших ее вариантов, типа греческих икон «Григория Чудотворца» из Эрмитажа⁴⁸, «Евфимия» из монастыря св. Екатерины на Синае⁴⁹, русской иконы «Николая» из Новодевичьего монастыря (ГТГ)⁵⁰ и др. Ему свойственны сдержанная определенность письма, грамотного, продуманного и неназойливого, гармония неярких однотонных оттенков, тихое, внутреннее свечение красок, чеканность строгих контуров, внешнее спокойствие и внутренняя сосредоточенность, особый тип одухотворенного умного лица, со сдвинутыми бровями, с пронизательным взглядом, с выражением замкнутого душевного страдания. Спокойное благородство этого письма, глубина и чистота образа восходят к константинопольским традициям XII века, к старой, еще гармонической комниновской основе, без элементов того экспрессивного стиля, который становится все более свойственным искусству византийских периферий второй половины XII века. Эти миниатюры столь близки определенному типу византийских комниновских образцов, что их можно было бы принять за чисто греческие.

⁴⁷ Похожая система складок — в выходной миниатюре из Хроники Георгия Амартола конца XIII века (ГБЛ, ф. 304, № 100). Список Хроники считается копией с южнорусского образца. Отец возможно, что в стиль тверских миниатюр проникло немало элементов южнорусского письма.

⁴⁸ А. В. Банк. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.— М., 1966, табл. 225—226.

⁴⁹ К. Вейцман. Ранние иконы. — В кн. «Иконы от Балканите». София и Белград, 1966, табл. 24; J. H. Stubblebine. Byzantine Influence in Thirteenth-Century Italian Panel Painting, pl. 5. — «Dumbarton Oaks Papers», N 20, 1966.

⁵⁰ История русского искусства, т. II. М., 1954, табл. на стр. 123, 125; «Каталог древнерусской живописи», т. I. М., 1963, табл. 31.

У мастера их есть вкус к особой комниновской манере, рафинированной и замкнутой в точной определенности своих принципов, классически благородной, но уже склонной к некоторой сухости, к той манере, при которой в письме высокого качества, артистизма и проникновения все же ощущается предел возможностей зрелого комниновского стиля.

Вглядываясь в письмо миниатюр Хутынского Служебника, мы убеждаемся, что в искусстве Южной Руси в начале XIII века существовала высокая византийская художественная традиция, осмысленно понятая и грамотно претворенная. Нет сомнения, что галицко-волинские мастера были знакомы с греческими, вероятно, столичными образцами. Анализ миниатюр галицко-волинского Евангелия из ГТГ расширил наше представление о художественных контактах южнорусских мастеров, вероятно, прямо или косвенно знавших современное им искусство Македонии и романского Запада. Миниатюры этих приблизительно одновременных рукописей, столь разные не только по индивидуальному почерку, но по самой направленности стилистических исканий, дают представление о широте вкусов и качестве работ мастерских галицко-волинской художественной школы. Видимо, уже в первой трети XIII века в ней существовало, наряду с течением, ориентирующимся на аристократическое комниновское письмо, иное, более живописное направление. Созданные в его кругу произведения полны брожения и откликов на самые смелые новшества времени.

ЧЕНСТОХОВСКАЯ ИКОНА БОГОМАТЕРИ КАК ПАМЯТНИК ВИЗАНТИЙСКО-РУССКО-ПОЛЬСКИХ СВЯЗЕЙ

А. И. РОГОВ

НЕ ТОЛЬКО в наше время, когда за рубежом возникли и возникают коллекции русских икон, но и в самую отдаленную эпоху русские иконы вызывали к себе интерес на Западе. Иконы привозились туда купцами и путешественниками, попадали как трофеи во время войн. Большие возможности в области собирания икон имелись у соседних с Россией государств, в первую очередь у Швеции и Польши (Речи Посполитой). Особенно это относится к Польше, ставшей наследницей значительной части древнерусских земель. Более того, именно с присоединением этих земель к Польше в ней заметно возросло почитание икон, как привезенных из Руси, так и создававшихся в подражание им. Совершенно исключительную судьбу среди них имела прославленная Ченстоховская икона Богоматери. Как показали новейшие изыскания, написанная скорее всего в технике энкаустики в Византии, видимо, около XII века, она попала в Галицкую Русь, а затем уже в конце XIV века в пределы Польши. Вокруг знаменитой святыни издавна возникали легенды, где исторические данные нередко смешивались с домыслами. В первой половине XV века сведения об иконе были собраны в Ясногорском монастыре в Ченстохове в особом описании ее истории¹.

В 1523 году в Кракове на латинском языке была напечатана книга Петра Рисинуса «Исполненная чудес прекрасная и поразительная история Образа Марии», излагавшая содержание упомянутого памятника XV века с небольшими новыми подробностями². «История» относит создание иконы еще к I веку и приписывает ее, как это было принято в отношении иконы Богоматери, евангелисту Луке. В Иерусалиме икона была обнаружена императрицей Еленой и оттуда, согласно легенде, перенесена в Константинополь императором Константином Великим, а уже там была «найдена» галицким князем Львом Даниловичем. Галицкий князь поставил ее в городе Белзе. В 1372 году Белзское княжество вместе со всей Червенной Русью перешло во владение опольского князя Владислава.

Едва ли требуют специального опровержения сведения о создании иконы. Как уже говорилось выше, они для этого достаточно трафаретны. Вызывает и определенное

¹ См. о ней: S. Szafraniec. Jasna Góra. Studium z dziejów Kultu Matki Boskiej Częstochowskiej. — «Sacrum Poloniae Millennium», t. IV. Rzym, 1957.

² Risinus Petrus. Historia pulchra et stupendis miraculis referata imaginis Mariae... 316 Kraków, 1523.

сомнение известие об «обретении» иконы в Константинополе Львом Даниловичем. У нас нет никаких данных ни о поездке Льва в Константинополь, ни о его особых связях с Византией. Гораздо более вероятным временем принесения иконы в Россию представляется вторая половина XII века. Галицкая земля поддерживает теснейшие и разносторонние связи с Византией. Именно в этот период на Русь привозят из Византии такие иконы, как «Владимирская», «Пирогощая». Непосредственно в самой Галицкой земле в этот период побывали, ища убежища, два византийских императора Андроник Комнин в 1166 году (правил в 1180—1185)³ и Алексей Ангел (правил в 1195—1203)⁴, которые вполне могли привезти с собой иконы и некоторые из них, в том числе и древнюю почитаемую икону, оставить как дар приютившей их земле.

Все это, однако, может быть, конечно, не более чем предположением⁵. Гораздо более конкретного материала дает «История» в дальнейшем своем изложении. Особо внимания заслуживает при этом рассказ о нападении на Белз татар и литовцев. Стрела одного из них попала в правую сторону иконы и тотчас наступила мгла, в которой враги перемешались⁶. Нетрудно заметить разительную аналогию между этой легендой и «Сказанием» о новгородской иконе «Богоматери Знамени»⁷. «Сказание» повествует об осаде суздальскими, смоленскими, рязанскими, муромскими и полоцкими войсками во главе с сыном Андрея Боголюбского Мстиславом Новгорода в 1169 году. Это событие хорошо известно по новгородским летописям. Согласно «Сказанию», суздальцы святоотчественно пустили стрелы «яко дождь на град», когда на его стены была вынесена икона Богоматери. Согласно Псковской первой летописи, стрела попала и в саму икону Богоматери (суздальцы «застрелиша икону»⁸). В наказание за это «в той час покры их тма и начаша друг друга сеци и на смерть предавати»⁹.

Столь же разительно сходство повествования о перенесении Ченстоховской иконы из Белзы в Ченстохову с русским рассказом о перенесении иконы «Владимирской Богоматери» из Вышгорода во Владимир, так называемое «Чудо в Боголюбове». Когда Владислав Опольский решил вести икону в Ополье, возок с ней чудесным образом остановился в Ченстохове, и Владислав воспринял это как повеление Богоматери поставить ее икону в этом городе. Точно так же, согласно Степенной книге, было при Андрее Боголюбском: сани, на которых он вез икону во Владимир, остановились в Боголюбове¹⁰. Правда, в дошедшей до нас редакции древнего «Сказания» о чудесах «Владимирской» иконы, датированной по ряду признаков XII веком, этого эпизода не содержится, но, как справедливо полагает Н. Н. Воронин, этот пропуск относится именно к данной редакции, а не к самому памятнику. «Чудо в Боголюбове» имеет ряд особенностей, свидетельствующих о его не меньшей, чем «Сказание», древности, что отразилось и в Новгородской первой летописи¹¹. В данном случае буквального совпадения в обстоятельствах, связанных с перенесением двух икон,

³ Рассказ об этом см.: Никита Акомнат. История, начинающаяся с царствования Исаака Комнина, т. I. СПб., 1860.

⁴ История СССР, т. I. М., 1966, стр. 614.

⁵ Существует такое мнение, впрочем, ничем не обоснованное, автора книги на русском языке «Ченстоховская икона Богородицы» (Вильна, 1881, стр. 10—11, 75), скрывавшегося под инициалами С. Н. А. С-в, о том, что икону принесли в славянские земли Кирилл и Мефодий, получив ее в Константинополе от патриарха Фотия.

⁶ S. Szafranics. Op. cit., s. 25.

⁷ На это сходство недавно было указано польскими исследователями средневекового искусства Терезой Мрочко и Барбарой Домб. См. Tereza Mrócskoi, Barbara Dąb. Gotyckie Hodegerie Polskie. — «Sredniowiecze», t. III. Wrocław — Warszawa — Kraków, 1966, стр. 24.

⁸ Псковские летописи, вып. I. М.—Л., 1940, стр. 10.

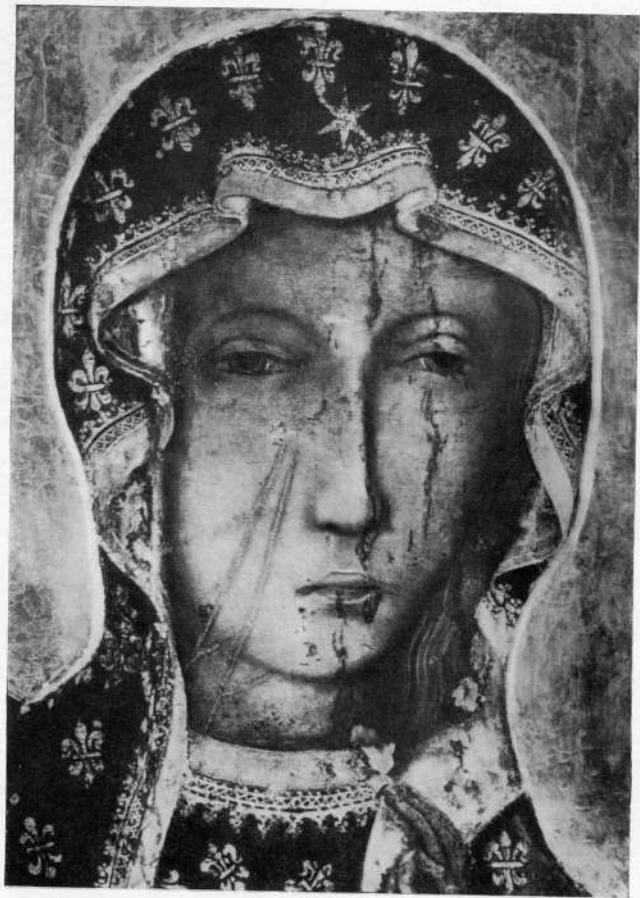
⁹ Повесть о победе новгородцев над суздальцами. — «Памятники старинной русской литературы», т. I. СПб., 1860, стр. 242.

¹⁰ ПСРЛ, т. XXI, 1-я пол. СПб., 1908, стр. 233.

¹¹ Подробнее об этом см.: Н. Н. Воронин. Из истории русско-византийской церковной борьбы XII в. — «Византийский вестник», т. XXVI. М., 1965, стр. 198—201.



Ченстоховская икона Богоматери. Ясногорский монастырь в г. Ченстохове. Польша.



Голова Богоматери. Деталь Ченстоховской иконы.

мы не наблюдаем: Андрей Боголюбский, согласно рассказу о «чуде», сразу направился во Владимир (и оттоле дошел близ града Владимира и егда бывша на рече на Клязьме, и ту стаща кони). Но характерно, что во включенном в 1767—1770 годах игуменом Аристархом в Летописец монастыря другом предании говорилось о первоначальном намерении князя Андрея поместить икону не во Владимире, а в Ростове. Во Владимир икона попала только после воздействия «боголюбского чуда»¹². При таком варианте предания история Ченстоховской иконы еще более сближается с владимирской. Подобный эпизод, согласно монастырским преданиям, повторился с Ченстоховской иконой и позже, в 1430 году, когда Ченстохову захватили табориты. Вoz, на котором они увозили из монастыря награбленные ценности, в том числе и икону, не двигался с места, пока с него ее не сбросили¹³. При этом один из таборитов нанес по иконе удары саблей. Сброшенная с воза икона раскололась на три части.

Таким образом, мы имеем чрезвычайно интересный в истории культурных взаимосвязей случай: вместе с произведением искусства из одной страны в другую перекочевывают и литературные мотивы. Популярны на Руси сказания об иконах как бы сопровождают Ченстоховскую икону в ее передвижении по Галиции и Польше.

К сожалению, остается совсем не выясненной история почитания на Руси богородичной иконы, перенесенной затем в Ченстохову. Древние русские святцы и месецесловы не упоминают о ней. В печатных же месецесловах XIX века день ее почитания — 6 марта, тогда как по католическим календарям — 27 августа. Празднование 6 марта, скорее всего, установлено как книжная догадка. Именно под этим числом в месецесловах значится обретение императрицей Еленой креста в Иерусалиме, с чем легенда связывает и находку нашей иконы. Установление определенного дня празднования иконы произошло, видимо, в связи с тем, что в 1813 году после взятия русскими войсками Ченстоховы в Казанском соборе в Петербурге была поставлена копия иконы¹⁴.

Но вернемся к рассмотрению самой иконы. Можно сказать, что как памятник византийской и древнерусской живописи «Ченстоховская икона» в настоящее время не существует. В 1434 году она была фактически написана заново на старой доске. Под ныне существующей живописью, как показало исследование реставратора Р. Козловского¹⁵, нет ни малейших остатков первоначальной живописи. Даже сам грунт наложен был на доску заново. Столь радикальная переделка иконы была вызвана ее фактическим разрушением во время оккупации Ченстоховы иконоборцами-таборитами в 1430 году, о чем уже упоминалось. Когда в 1434 году икона была привезена в Краков, для ее реставрации были приглашены живописцы, работавшие в «греческой манере», т. е., несомненно, мастера из украинских и белорусских земель. Их услугами в Польше пользовались и раньше: в 1418 году они расписали костел в Люблинском замке, в самом начале XV века — коллегату в Вислице, а возможно еще ранее — в Гнезно. Все их попытки прописать икону по сохранившимся контурам не дали результатов: накладывавшиеся ими краски осыпались¹⁶. Если мы примем во внимание существующее в науке предположение о том, что первоначальная икона была написана восковыми красками, это столь поразившее современников чудо станет понятным; только после наложения нового грунта живописцы смогли написать икону заново. Но в этой новой по существу иконе было уже чрезвычайно мало от «греческой манеры».

¹² «Летопись Боголюбова монастыря». — ЧОИДР, 1878, кн. 1, стр. 3—4.

¹³ «Ченстоховская чудотворная икона Богородицы». Вильна, 1881, стр. 20—21.

¹⁴ Там же.

¹⁵ R. Kozłowski. Tajemnica obrazu jasnogórskiego. — *Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności*, t. 53. Kraków, 1952, str. 333.

¹⁶ S. Szafraniec. Op. cit., s. 13.

Видимо, отчаявшись исправить икону, западнорусские мастера уступили свое место другим. Откуда происходили эти новые живописцы, сказать трудно. Можно предположить, что они создали изображение в духе готической живописи того времени. Историки польского искусства расходятся во мнениях, пытаясь определить стиль живописной школы, к которой следует отнести ныне существующую икону. М. Валицкий полагал, что икона возникла в окружении Людовика Венгерского¹⁷, С. Томкович видел в ней черты римской школы¹⁸, а К. Перадзска — сиенской¹⁹. Для нас в данном случае становится ясно, что икона стилистически стала далекой от византийских и древнерусских традиций. Но в то же время нельзя не отметить, что икона в основной своей схеме воспроизводила иконографический тип утраченного изображения. Она и в современном своем виде может быть определена как икона типа Одигитрии. Древнюю икону Одигитрии, византийский прототип которой, вероятно, погиб в начале XIII века, чрезвычайно почитали в Константинополе как его заступницу и покровительницу. Византийские императоры брали эту икону с собой в походы²⁰. По поводу нее уже в VIII веке было зафиксировано предание об авторстве евангелиста Луки, потом, по-видимому, легко перешедшее и на копии древнего образа²¹. Как отмечает Н. П. Кондаков, тип Одигитрии уже в VI веке был распространен в разных списках, сохраняя, однако, довольно точно основные черты прототипа²². Перенесение же на копии преданий, связанных с оригиналом, представляется в связи с этим закономерным.

Иконографически Ченстоховская икона особенно близка к византийской иконе конца X — начала XI века, находящейся в римской церкви Марии Маджоре²³, и мозаичной иконе XII века в сербском хиландарском монастыре на Афоне²⁴. Как и на других иконах типа Одигитрии, на Ченстоховской иконе младенец-Христос сидит на левой руке Богоматери, поднимая к ней голову. В руке младенца книга, что не характерно для чисто византийских и русских изображений Одигитрии. Такого рода варианты Одигитрии чаще встречаются на Западе. К ним относится названная уже икона в Риме, фреска XIII века в церкви Санкта Мариа дель Сарбо в Компиньяно²⁵, икона XVI века в Витербо²⁶, икона 1679 года кисти Константина Тзанеса, хранящаяся в церковном музее Дубровника²⁷. Указанная особенность современного облика Ченстоховской иконы может свидетельствовать о том, что мастера, работавшие над ней в Кракове в 1434 году, были так или иначе связаны с западной традицией.

В Ченстоховской иконе можно отметить и совершенно особые, только ей присущие черты. На правой щеке мастера в 1432 году воспроизвели живописными средствами две полосы, оставшиеся на древнем образе от удара по нему саблей. Мастера старались даже кое в чем подражать живописным приемам своих предшественников, работавших в технике энкаустики. Это хорошо видно по характеру белых линий на губах, носе и бровях лица Богоматери. И главное: свет на иконе падает слева точно так же, как на пропавших энкаустиках (фаюмском портрете и

¹⁷ M. Walicki. Malarstwo polskie. Warszawa, 1961, str. 292.

¹⁸ S. Tomkowicz. Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. «Prace Komisji Historii Sztuki», t. 4, 1930, str. 135, 137.

¹⁹ K. Pieradzka. Fundacja Klasztoru Jasnogórskiego w Częstochowie w 1382 r. Kraków, 1939, str. 51—53.

²⁰ Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. II. Пр., 1915, стр. 156.

²¹ Там же, стр. 153.

²² Там же, стр. 156.

²³ Там же, стр. 77.

²⁴ S. Radojčić. Icone da Srbije et de Macédonie. Belgrad [s. a], pl. 2.

²⁵ V. Lasareff. Studies in the Iconography of the Virgin.—«The art Bulletin», v. XX,

N 1. New York, 1938, fig. 48.

²⁶ Н. П. Кондаков. Указ. соч., т. II, стр. 180, пач. 80.

²⁷ V. J. Djurić et S. Radojčić. Icone de Yougoslavie. Belgrade, 1961, pl. 65.

древнейших иконах), независимо от поворота головы. Отметивший эту особенность фаюмского портрета А. Стрелков указывает также, что в нем «неосвещенная, покрытая тенью левая сторона носа, передается в виде довольно толстой линии, постепенно сливающейся с левой бровью...»²⁸. Точно такой же живописный прием можно видеть и в Ченстоховской иконе.

Перед нами явный имитационный прием. В использовании его мастера, трудившиеся над возрождением Ченстоховской иконы, были не одиноки. Именно в конце XIV — начале XV века в Византии (прежде всего на Афоне) и на Руси нередко прибегают к подобного рода приемам при копировании особенно чтимых икон. Списки с икон делались и в другие периоды. Всегда при этом в списках хотели видеть «точный список» со святыни, но это нередко сводилось к иконографической точности воспроизведения, не затрагивая чисто художественных приемов. В XIV—XV веках прибегали к имитации и этой стороны памятника. Характерным примером могут служить копии «Тихвинской Богоматери» (тоже типа Одигитрии), создававшиеся в XV веке, которые позволяют восстановить первоначальный вид оригинала.

Мы не знаем, кем были те мастера, которые написали Ченстоховскую икону в том виде, как она существует сейчас, но нельзя не обратить внимания на причастность их к практиковавшемуся на Руси и Византии подражательному копированию оригинала.

История Ченстоховской иконы Богоматери—яркий, но не единственный пример византийско-польско-русского общения в области изобразительного искусства в эпоху средневековья. Идет своего исследования в этом плане и прославленная остробрамская икона в Вильнюсе. По преданиям, она попала туда из Херсонеса, видимо, пробыв некоторое время в Витебске. В польских костелах (например, в Кракове и Шамоталах под Познанью) и сейчас еще хранится немало русских икон, окруженных всевозможными преданиями и легендами. Польские музеи наряду с богатыми собраниями украинских икон из Саноцкой и Перемышльской земель украшают и явно русские по происхождению иконы. Изучая их, мы не только исследуем памятники древнерусского искусства, но и раскрываем еще одну страницу в истории общения двух славянских народов.

²⁸ А. Стрелков. Фаюмский портрет. М.—Л., 1936. стр. 30.

НАЧАЛЬНЫЕ ЭТАПЫ КАМЕННОГО СТРОИТЕЛЬСТВА ПСКОВСКОГО КРОМА

(В СВЯЗИ С ВОПРОСОМ О РУССКИХ КАМЕННЫХ
КРЕПОСТЯХ ДОМОНГОЛЬСКОГО ПЕРИОДА)

М. Х. АЛЕШКОВСКИЙ

ВОПРОС о появлении каменных крепостей в домонгольской Руси мало разработан. Между тем он имеет значение не только для наших знаний о развитии русского военного зодчества, но и для суждения о внешнем облике древнерусских городов как целостных архитектурных ансамблей. Больших и малых городов на Руси в XI—XII веках было так много, что иностранцы называли ее «гардарикой», «страной городов». На первый взгляд, интересующая нас тема требует археологических исследований в каждом городе. Однако можно попытаться воспользоваться как моделью историй одного или двух больших городов с каменными крепостями в сопоставлении со всей суммой известных нам летописных и археологических данных об остальных городах.

Удобнее всего сделать это на примере Новгорода и Пскова: они являются, по сути дела, единственными русскими городами, в которых процесс развития военного зодчества протекал независимо от монгольского нашествия. Такой удобной моделью не могут послужить ни города Киевской или Владимирской Руси, пострадавшие от монгольских орд, ни знаменитые пограничные крепости Новгородской земли, возводившиеся уже после монгольского нашествия.

Предметом специального исследования в настоящей статье является Псковский кром, поскольку исследование Новгородского детинца и посадских укреплений Новгорода уже нами проделано и служит здесь в качестве вспомогательного материала. Псков находился в непосредственной близости к западному рубежу Русской земли, а не в глубине ее, как Новгородский детинец. В отличие от Новгородского детинца, почти не испытывавшего на себе вражеских осад, Псковский кром не раз давал отпор немецким нашествиям. Появившиеся и исчезавшие слухи о военной опасности, хоть и влияли на крепостное строительство, но это влияние не было столь непосредственным и действенным, как в Пскове, неоднократно подвергавшемся вражеским нашествиям и с честью сопротивлявшимся очень хорошо поставленным и организованным осадам. Его история позволяет проследить основные этапы строительства каменных крепостей и их роль в градостроительстве домонгольской Руси.

В самое последнее время стали сравнительно хорошо известны строительные биографии каменных новгородских и псковских пограничных крепостей¹, одновременно были изучены этапы формирования деревянного Новгородского детинца XI—XII веков и его постепенного превращения в каменную крепость на протяжении всего XIV—начала XV века². Сделать это удалось благодаря новым археологическим раскопкам и историко-архитектурным натурным исследованиям, которые позволили раскрыть смысл очень небольшого числа кратких летописных сообщений, толкование которых без привлечения натурных данных вызывало взаимно противоположные суждения об истории этих крепостей. Спор шел вокруг вопроса о времени появления на Руси каменных крепостей: одни ученые считали, что они, в частности каменный Новгородский детинец, появились еще в XI веке³, а каменный Псковский кроме даже в X веке⁴, другие относили их появление к XIV веку⁵. Археологические раскопки в Новгородском детинце показали, что сам вопрос о появлении таких крепостей ставился неправильно. Каменные крепости на Руси, видимо, не сразу сменили деревянные, а постепенно деревянные крепости на протяжении целого века, а подчас и полутора веков превращались в каменные: в камне сначала строились отдельные проезжие башни, затем через несколько десятков лет в камне отстраивали одно или два крыла стен. Следовательно, речь должна идти по существу не о двух этапах крепостного строительства — деревянном и каменном, а о трех этапах, среди которых значительное место занимает переходный этап⁶.

О существовании таких крепостей было хорошо известно из летописей, но поскольку в них речь шла о второстепенных памятниках, а главные крепости не были изучены, то значение летописных фактов недооценивалось и они почти не привлекали внимания исследователей⁷. Положение переменялось, когда стало известно, что такой столичный памятник, как Новгородский детинец, развивался подобно таким «провинциальным» крепостям, как, например, Гдов, который был в XV веке выстроен сразу частично из дерева, частично из камня⁸. Поэтому, обращаясь к изучению Псковского крома, следует прежде всего иметь в виду, что он, видимо, пережил такую же сложную историю постепенного превращения деревянной крепости в каменную, как и Новгородский детинец.

История псковских кремлевских и посадских укреплений освещена в десятках летописных сообщений. Таким обилием свидетельств мы не располагаем ни для Новгородского детинца, ни для пограничных крепостей, и именно этот факт, как это

¹ В. В. Косточкин. Русское оборонное зодчество XIV—XVI вв. М., 1962. Библиография предшествующих интереснейших публикаций того же автора см. в этой книге.

² М. Х. Алешковский. Новгородский детинец 1044—1430 гг. (по материалам новых исследований).— АН, 14. М., 1962.

³ А. Л. Монгайт. Оборонительные сооружения Новгорода Великого.— МИА СССР, № 31. М., 1952, стр. 8.

⁴ С. А. Тараканова. О происхождении и времени возникновения Пскова.— КСИИМК, вып. XXXV. М., 1950, стр. 28.

⁵ Ф. Ласковский. Материалы для истории инженерного искусства в России, ч. I. СПб., 1858, стр. 49, прим. 9; А. А. Строков, В. А. Богусевич. Новгород Великий. Л. 1940; С. А. Тараканова. К вопросу о крепостных стенах Пскова.— КСИИМК, вып. XIII. М., 1946, стр. 77; П. А. Раппопорт, В. В. Косточкин. К вопросу о периодизации истории древнерусского военного зодчества.— КСИИМК, вып. LIX. М., 1955, стр. 25—27.

⁶ М. Х. Алешковский. Новгородский детинец..., стр. 25—26.

⁷ Липь С. А. Тараканова указала на существование таких крепостей (С. А. Тараканова. К вопросу о крепостных стенах Пскова.— КСИИМК, вып. XIII. М., 1946, стр. 78), однако впоследствии С. А. Тараканова, датировав каменную крепость Псковского крома X веком, по существу отказалась от своего более раннего правильного мнения (С. А. Тараканова. О происхождении..., стр. 28).

⁸ Псковская летопись (далее ПЛ), вып. 2. М., 1955, под 1431 годом, стр. 125.

ни парадоксально, служил препятствием к изучению Псковского крома. В научной литературе отсутствует хотя бы предварительное монографическое исследование его истории, что связано также и с отсутствием натуральных археологических его исследований⁹. В летописных сообщениях трудны для понимания две их особенности: во-первых, не всегда ясно, идет ли речь о кроме или о посадских укреплениях; во-вторых, неясно, почему о строительных работах на одних и тех же участках крома или посада имеется целая серия сообщений, отделенных друг от друга всего полувеком. Возникает вопрос, не подразумеваются ли в этих сообщениях не одни и те же, а различные участки укреплений. К этим двум трудностям, связанным именно с обилием сообщений, прибавляется и еще одна, третья: записи об укреплениях Пскова появляются только с начала XIV века, причем в записях начала и всего XIV века речь идет уже о каменных стенах и башнях, и неясно, можно ли рассматривать эти сообщения как сведения о первых каменных строительствах, или же они свидетельствуют о продолжении, о перестройках первых каменных крепостных сооружений, появление которых в X—XIII веках осталось не отмеченным в новгородском и псковском летописании. Вопрос о ранних псковских укреплениях зависит от наших знаний о развитии местного псковского и новгородского летописания и формулируется следующим образом: может быть, мы не имеем сведений об этих крепостях потому, что до начала XIV века, когда появляются о них известия, местное летописание не существовало или потому, что каменного строительства в XI—XIII веках в Пскове не велось.

В XI—XIII веках Псков входил в состав Новгородской земли, был вторым по величине и значению ее городом, считался главным «пригородом» Новгорода, его называли младшим братом великой северной столицы, наконец, он играл первую роль в деле обороны всего западного рубежа Новгородской земли. Было бы естественно ожидать от новгородских летописцев, работавших уже с XI века, внимания к делам Пскова. Это тем более естественно, что новгородские летописцы не раз на протяжении XII—XIII веков отмечали крепостные строительства в пограничных городах, не раз они отмечали и события, связанные с Псковом, однако ни одного сообщения о псковском крепостном строительстве в новгородских летописях нет. Однако в них нет и сообщений о псковском крепостном строительстве начала XIV века, известном нам только по псковскому летописанию, хотя в это время Псков еще официально оставался пригородом Новгорода. Поэтому молчание новгородских летописей XII—XIII веков не может служить доказательством отсутствия в Пскове каменного крепостного строительства до начала XIV века. Отделение Пскова от Новгорода произошло официально с 1348 года, но следует предполагать, что уже с XIII века Псков значительно отделился от Новгорода в своей внутренней и внешней политике, и новгородские летописцы не столь уж пристально интересовались делами их самостоятельного пригорода. Поэтому особую важность приобретают первые записи псковских летописцев.

Местные записи начинаются в псковских летописях (дошедших до нас в списках XV—XVI веков) с конца 1230-х годов¹⁰ и идут на протяжении всего XIII века. Видимо, поражение Литвы под Камном и разгром шведов и немцев в битвах с Александром Невским пробудили интерес к собственной истории у местных книжников.

⁹ Критический разбор результатов археологических раскопок 1946—1949 годов С. А. Таракановой см. ниже.

¹⁰ Речь идет только о тех записях о Пскове в местных летописях, которых нет в новгородских памятниках. Первая такая запись есть под 1238 годом о битве с Литвой у Камна (ПЛ, вып. 2, под 1238 годом, стр. 21). Под 1242 и 1243 годами появляются и даты с точностью до дней месяца. О важности появления таких дат как свидетельств о местных погодных записях см. М. Х. Алешко в с к и й. Первая редакция «Повести временных лет». — «Археологический ежегодник за 1967 г.» М., 1969. О начале псковского летописания см. А. Н. Насонов. Из истории псковского летописания. — «Исторические записки», № 18. М., 1946, стр. 255 и сл.

Однако записи эти на всем протяжении XIII века довольно скудны и немногочисленны, они не идут ни в какое сравнение с подробными и обстоятельными записями новгородских летописцев, и поэтому, хотя местное летописание и существовало уже в XIII веке, оно, надо полагать, еще не было столь развито, чтобы от него можно было требовать всестороннего освещения местных событий, в том числе и крепостных сооружений. Приходится признать, что молчание псковских летописцев XIII века об этих крепостных сооружениях не может служить бесспорным доказательством их отсутствия, хотя и должно настораживать исследователя, поскольку это были важнейшие события городской жизни. Следовательно, сведения об укреплении Пскова в XI—XIII веках следует искать ретроспективно в более поздних летописных материалах XIV века и — об этом мы скажем в конце статьи — в косвенных свидетельствах местной летописи за XIII век.

Единственное упоминание об осаде Пскова для всего периода XI—XII веков имеется в псковских летописях под 1065 годом, когда полоцкий князь Всеслав «сбрав силы своя многыя, прииде ко Пскову, и много тружався с многими замыслени и пороками шибав, отъде ничтоже успе»¹¹. Эта запись, сохранившаяся в списках XV—XVI веков, восходит к новгородскому летописанию XV века, в котором она сохранилась в более кратком и, видимо, первоначальном чтении: «Князь Всеслав Полоцкий был у Пскова ратью и перси бил пороки»¹². Новгородское летописание XV века использовало два вида источников — местное, более раннее летописание и московское летописание. Ни в том, ни в другом его источниках нет записи об осаде Всеславом Пскова в 1065 году. Не было этой записи и в «Повести временных лет» ни в ее авторском тексте, сохранившемся в Новгороде, ни в ее отредактированных текстах начала XII века¹³. В «Повести временных лет» сообщалось только, что в 1065 году Всеслав «почал рать»¹⁴, но о самой рати говорилось только под 1066 годом, когда Всеслав взял Новгород¹⁵. Известно о битве Всеслава вскоре после 1066 года под Черехой с Мстиславом Изяславичем¹⁶, а Череха находится под Псковом¹⁷, следовательно, Всеслав в 1060-х годах претендовал на Псков и мог в 1065 году пойти ратью именно на этот город. Память об этом и сохранилась в Новгороде и отразилась в его летописании в XV веке (не раньше). При этом в сообщении о Всеславе внесены подробности, относящиеся уже не к XI веку, а к значительно более позднему времени. Речь идет об упоминаемых в сообщении XV века «персях» и «пороках». «Перси» — это, как доказал П. А. Раппопорт, южная приступная стена Псковского крома¹⁸. Эта стена, конечно, могла так называться и в XI веке, однако, как мы покажем ниже, «перси» вообще появились в кроме только в XIV веке.

Такой же поздней амплификацией, как и деталь о «персях», является и упоминание «пороков» в сообщении под 1065 годом. «Пороки» (метательные осадные орудия) появились в Руси только во второй половине XII века, а широко распространились и того позже, только в XIII веке¹⁹. Всеслав не мог их иметь в середине XI века. Но если даже он и использовал «пороки», то это не означает, что Псковский кром уже в XI веке

¹¹ ПЛ, вып. 2, под 1065 годом, стр. 18.

¹² ПСРЛ, т. IV, Пг., 1915, стр. 122 (Новгородская четвертая летопись, под 1065 годом).

¹³ Подробное об авторском тексте «Повести временных лет» см. М. Х. Алешковский, Первая редакция...

¹⁴ ПСРЛ, т. I, под 1065 годом, стлб. 164.

¹⁵ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов (далее НПЛ). М., 1950, под 1066 годом, стр. 17.

¹⁶ НПЛ, стр. 161.

¹⁷ А. Н. Насонов. Русская земля и образование территории древнерусского государства. М., 1951, стр. 87.

¹⁸ П. А. Раппопорт. Перси Псковского крома. — КСИИМК, вып. XII, М., 1956, стр. 56—59. В конце статьи мы сможем уточнить этот вывод П. А. Раппопорта.

¹⁹ А. Н. Кирпичников. Метательная артиллерия древней Руси. — МИА СССР, № 77, М., 1958, стр. 18.

имел каменные стены. Дело в том, что «пороки» появились во второй половине XII века как осадные орудия деревянных, а не каменных крепостей, и факт их использования не говорит о существовании каменного Псковского крома еще в XI веке²⁰.

Обратимся теперь к сведениям псковских летописей о каменном строительстве Псковского крома в начале XIV века. Под 1337 годом псковский летописец сообщает: «Того же лета Шолога посадник с мужи псковичи оучиниша перси от детинца и путь положиша пространней к святой Троице (на город)»²¹. О каменном строительстве, о том, что «перси» 1337 года были каменными, здесь прямо не говорится, но поскольку еще в 1309 году была заложена каменная стена вокруг посада, а в 1330 году вокруг Изборска, то есть некоторое основание считать «перси» 1337 года каменными. Вопрос о том, были ли это первые «перси» или же на их месте такие «перси» уже существовали с XI—XIII веков, решается анализом употребленного в сообщении 1337 года термина «оучиниша». Основным значением этого слова в древней Руси было «устроить»²², то есть основать. Именно этот термин и в этом значении употребляется и в псковских летописях в тех случаях, когда заходит речь об «учинении» чего-либо в первый раз: и в рассказе под 1330 годом об основании каменного Изборска на Жеравей горе, и под 1399 годом в рассказе об устройстве «новой стены» в Пскове на посаде, и о постройке второго собора псковскими священниками в 1357 году, и под 1431 годом в рассказе о закладке «нового города» в Гдове, и под 1452 годом в рассказе об устройстве не существовавших до того погребов в кроме²³. В то же время в серии более поздних сообщений о перестройках персей крома этот термин больше ни разу не употребляется, а говорится только о «закладке» или «поставлении» этих «персей». Это и естественно, так как устроить «перси» можно было один раз, а потом их можно было только перестраивать. Следовательно, «перси» появились только в 1337 году. О существовании деревянного детинца до 1337 года можно судить по его косвенным упоминаниям в сообщениях 1320 и 1336 годов в связи с городскими пожарами, описывая которые летописец счел необходимым специально отметить, что «детинца бог ублюде»²⁴; сказать так можно было только о деревянной постройке, случайно избежавшей пожара.

Псковичи в дальнейшем не раз перестраивали свою крепость. Так, в 1393 году, когда остальные стены крома оставались еще деревянными, псковичи построили каменные «перси», установив на них звоницу Троицкого собора. За год до этого они поставили на кремлевских стенах шесть пороков. В литературе существует мнение, что «перси» были не крепостной стеной крома, а некоей его «подпирной» стеной, на которой «ставились стены» и башни²⁵. С. А. Тараканова ссылается на сообщение 1463 года о том, что псковичи «начаша делати стену новую на креому, на персях в Домантовой стене». Однако в другом списке (Синодальном Псковской второй летописи) говорится под 1463 годом просто о «персях», а не о стене на «персях». Под 1337 годом говорится так же просто о «персях», а не о стене на «персях». Под 1393 годом «перси» прямо называются

²⁰ В XIV веке «пороки» употребляются и при осаде каменных крепостей, но они предназначались не для сокрушения стен, а для разрушения деревянных покрытий их боевых ходов и уничтожения живой силы противника внутри крепости.

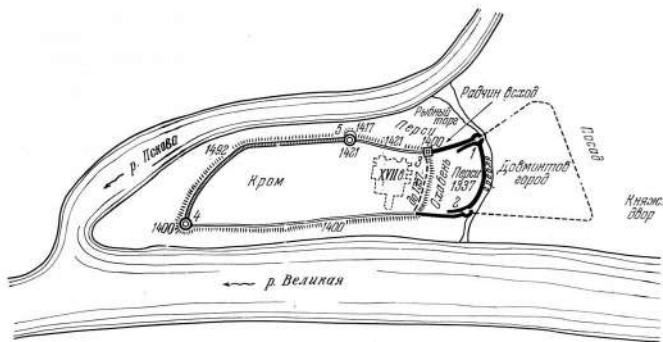
²¹ ИЛ, вып. 1, под 1337 годом, стр. 17. В одном из более поздних списков «оучиниша» превратилось в «починиша» (ИЛ, вып. II, стр. 92). Это «починиша» можно принять за свидетельство о починке, а не первом устройстве персей. Однако в древней Руси глагол «починиша, почини» означал «сделать, совершить», и в этом значении он встречается как раз в Псковской летописи под годом 6985 «Много пакости починиша». См. И. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка, т. II, слоб. 1325.

²² И. И. Срезневский. Материалы..., т. III, слоб. 1337.

²³ ИЛ, вып. 1, под 1330 годом, стр. 17, под 1399 годом, стр. 26; вып. 2, под 1357 годом, стр. 103; вып. 4, под 1431 годом, стр. 39, под 1452 годом, стр. 50. Ср. «Город оучиниша в Копорьи погосте». НПЛ, под 6748 годом, стр. 295. Ср. неправильное представление о терминах «учиниша» и «починиша» в статье: И. К. Ябунчикова. Летописные данные XIV века о крепостных сооружениях Пскова. — СА, 1970, № 2, стр. 96.

²⁴ ИЛ, вып. 2, под 1320 годом, стр. 88, под 1336 годом, стр. 92.

²⁵ С. А. Тараканова. К вопросу..., стр. 78 и 79.



План Псковского крома (схема реконструкции).

1 — Зевские ворота; 2 — Смердын ворота; 3, 4 — башни; 5 — Средняя башня

«стеной каменной» («Заложиха псковичи перси оу крома, стену каменную; тогда же и колокольную поставиха»²⁶). Невероятно, чтобы колокольную Троицкого собора могли поставить не на крепостной, а на гидротехнической подпорной стене. К тому же отдельных сообщений о строительстве южной стены параллельно или после сооружения «персей» в летописи до 1463 года нет. Если считать «перси» подпорной стеной, то придется признать, что в 1337, 1393, 1419 годах строятся не крепостные стены, а только некие подпорки для них, а сама стена впервые в таком случае упомянута только в 1463 году. Однако археологические раскопки и летопись (см. ниже) свидетельствуют, что каменные стены и башни крома давно существовали.

Работы 1393 года ознаменовали собой начало нового этапа в строительной биографии крома. В 1400 году в Псков приехал новгородский владыка архиепископ Иоанн «и повеле Захарью посаднику наняти наемитов ставити костер над Псковою, а владыка свое серебро дал; а псковичи того же лета поставила другити костер Коуте-крому на стрелищи, от речного костра до перси²⁷, и толще и выше; того же лета на приступе и стену покрывша»²⁸. Этот текст, наиболее пространный из всех имеющихся, читается в Строевском списке Псковской третьей летописи. Из него не ясно, стоит ли «костер над Псковою» в крому или на посаде. В более древнем Тихановском списке Псковской первой летописи этой неясности еще нет, там прямо сказано о костре «над Псковою в крому»²⁹. В Синодальном списке Псковской второй летописи об этом же костре сказано, что он поставлен «на Радичине востоке». Здесь вторая башня названа Куте-кромой, тогда как в более первоначальном чтении Тихановского списка говорится о башне «в куте крома», т. е. в углу крома (ср. 327).

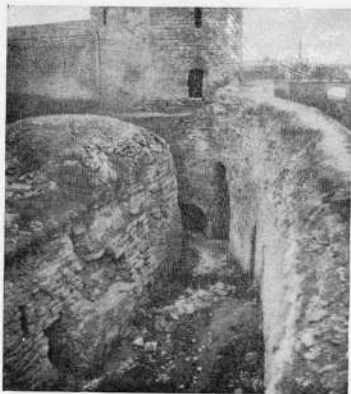
Прежде всего возникает вопрос, построили ли псковичи в 1400 году две башни или же только одну, поскольку сообщение можно понимать и так, что владыка дал денег

²⁶ ПЛ, вып. 2, под 1393 годом, стр. 29.

²⁷ Отметим, что и здесь под «персями» подразумевается крепостная, а не подпорная стена, иначе следует признать, что на «персях» в 1400 году не было крепостной стены.

²⁸ ПЛ, вып. 2, под 1400 годом, стр. 109.

²⁹ ПЛ, вып. 1, стр. 26.



Общий вид Смердьего захоба с севера.

кают три стены с севера, востока и юга (стр. 328). Северная и восточная стены не перевязаны с башней и выстроены позднее ее сооружения. Перевязана с башней только южная стена, выстроенная, следовательно, вместе с ней в том же 1400 году. Поэтому упреждающая в одном из списков и несколько испорченная фраза о стене «до персей» должна быть понята как свидетельство о строительстве в 1400 году не только самой Кутекры, но и длинной стены вдоль реки Великой (стр. 329—330).

В анализируемом сообщении 1400 года обращает на себя внимание еще одна деталь: в нем говорится о том, что стена вдоль реки Великой была сделана «толще и выше». Обычно такие оговорки встречаются в сообщениях псковской летописи о строительстве посадских укреплений XV века в тех местах, где уже существовали каменные стены XIV века. Наличие такой оговорки в сообщении о кремлевском строительстве, на первый взгляд, должно свидетельствовать, что в 1400 году строится не первая каменная стена вдоль Великой, а уже прикладка к существующей прежней каменной стене XIV века. Однако об этой каменной стене XIV века летописи молчат, тогда как каменные стены посада в них упоминаются. Поэтому трудно предположить, что каменная стена вдоль Великой была впервые выстроена в XIV веке, а в 1400 году к ней уже делали прикладку. Видимо, слова «толще и выше» надо понимать как сравнение с более низкими и более ранними «персями», до которых доходила стена 1400 года, как это и следует из текста.

Археологические данные об этой стене: найденные остатки западной кремлевской стены, подходящей с юга к Кутекры, не имеют вертикального шва, который был бы, если бы в 1400 году к ней делали прикладку. В то же время найденная стена недостаточно тонка для прикладки и недостаточно толста для стены с прикладкой (ее толщина — 200—210 см, т. е. сажень). Изучение западной стены, перевязанной с

на башню над Псковой, а псковичи поставили башню в куте, кроме над рекой Великой, Синодальный список летописи прямо сообщает о строительстве обеих башен: «и сделала его серебром на Радчине входе костер, а друугин костер в куту города»³⁰.

Другой вопрос возникает в связи с упоминанием здесь расстояния «от речного костра до персей, и толще и выше». Этого упоминания нет ни в одном другом списке псковских летописей. Между тем оно очень важно, так как здесь речь идет не только о Кутекры, но и о примыкающей к ней стене, идущей вдоль реки «до персей». Выходит, что в 1400 году были выстроены не только две башни, но и стена от Кутекры вдоль реки Великой и «до персей». Что же это за стена? Мы опираемся на исследования остатков башни Кутекры 1400 года Центральными научно-реставрационными мастерскими в 1953 году³¹. К остаткам Кутекры, как показали эти исследования, примы-

³⁰ ПЛ, вып. 2, стр. 31.

³¹ Раскопки проводились под руководством архитектора А. И. Хамцова, нашедшего в архивах и документы XVII века, далее использованные нами.

кладкой Кутекры 1400 года и построенной, по летописи, в том же году, позволяет осмыслить результаты археологических раскопок 1948 года, проведенных С. А. Таракановой. С. А. Тараканова раскопала эту же самую стену на другом участке и датировала ее XIII веком на двух основаниях. Первое — раскопанная стена очень тонка: ее ширина всего 1,2 м, что, видимо, напомнило исследователю тонкую Ладожскую стену, датированную неправильно В. А. Богусевичем XII веком³². Однако данные отчета С. А. Таракановой опровергают ее же мнение: «основание ее (т. е. стены XIII века. — М. А.) представляло сухую кладку из плитнякового камня с редким включением валунов... высотой около 0,7 м и шириною 2,2 м. На этом основании покоилась плитняковая кладка на том же известковом растворе без валунных камней. Высота сохранившейся части — 0,8 м, ширина — 1,2 м»³³. Судя по этому описанию, С. А. Тараканова раскопала не фундамент и стену, а только одну стену. Дело в том, что в псковских стенах фундамент состоял либо из одних валунов (что подтверждено и изучением фундаментов этой стены в 1950-х годах А. И. Хамцовым), либо его вообще не было, а кладка стены прямо ставилась на грунт (как стена 1419 года — см. ниже). Не имела фундамента и стена, раскопанная С. А. Таракановой и впоследствии изученная при раскопках ЦНРМ. Ширина же кладки, принятой С. А. Таракановой за фундамент, точно равна ширине стены 1400 года, перевязанной с Кутекры, и стены 1419 года, перевязанной с другой кремлевской башней 1419 года. Ширина же кладки, принятой за стену, является результатом разрушения этой стены,



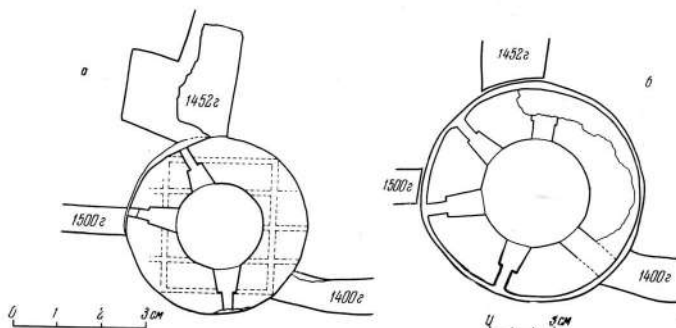
Башня Кутекры. 1400 год. Вид с севера до реставрации



Башня Кутекры. 1400 год. Вид внутри башни до реставрации.

³² См. В. А. Богусевич. Стены Староладожской крепости. — «Новгородский исторический сборник», вып. 2. Л., 1937, стр. 124; Ср. П. А. Раппопорт. Из истории военно-инженерного искусства древней Руси. — МИА СССР, № 31. М., 1952, стр. 135, 146 и рис. 7 на стр. 147.

³³ Институт археологии АН СССР, № Р-1/218 (стр. 29).



Планы первого и второго ярусов башни Кутекрома 1400 года с примыкающими крепостными стенами — западной, 1400 год (с юга), восточной, 1452 год (с востока) и «низкой» (с севера), 1500 год.

к тому же кладки крепостных стен шириною 1,2 м, во-первых, неизвестны ни на одном памятнике, а во-вторых, невероятно тонки и конструктивно бессмысленны при сооружении сколько-нибудь высокой крепостной стены. Другим основанием для датировки найденной стены XIII веком послужили результаты раскопок якобы предшествующих укреплений крома. С. А. Тараканова раскопала земляной вал VIII—IX веков и каменную крепостную стену X века.

Что же это за «памятник»? Вал достигал высоты ... 1,5 м. Валу такой высоты на Руси неизвестно (ширина вала в отчете не указана, как нет и разреза этого «вала»). По «валу» шли гнезда сгнивших бревен тына (план гнезд не указан). Конечно, нет ничего невероятного в существовании тына на высокой мысовой площадке крома, но вал для этого тына сооружать было не надо именно в силу естественной защищенности этой площадки. «Каменная крепостная стена X века», «сложенная сухой кладкой из плитняка», найдена, как пишет в своей публикации С. А. Тараканова, с внутренней стороны вала³⁴. Во-первых, если это действительно была стена, то она бы стояла или на валу, или перед ним (место перед валом до обрыва имелось). Построить стену внутри существующей линии вала нельзя, так как насыпь вала облегчает штурм стены, и новые линии обороны всегда либо шли по старым линиям, либо выдвигались вперед. Но в своем отчете С. А. Тараканова иначе и более точно пишет о «стене X века», чем в краткой публикации. По словам ее отчета, эта «стена» представляет собой «развал каменной стены, сложенной путем сухой кладки из крупного плитнякового камня. Ширина развала этой стены достигает свыше трех метров. В раскопе прослежено несколько рядов сравнительно хорошо сохранившейся кладки этой стены». Итак, найден развал, а не стена. Внутри развала есть несколько рядов сухой кладки. Ни плана, ни фотографий этой сухой кладки в отчете нет. Сухая кладка по остальным раскопкам древнерусских крепостей неизвестна. Фундамента под трехметровым развалом нет. Кладка обнаружена не в подшиве развала, а в самом развале. В отчете показан только развал без кладки с порядовкой. Поэтому есть все основания считать найденный С. А. Таракановой каменный щербень трехметровым развалом каменной стены

1400 года, если не осыпью еще более поздней кладки XV—XVI веков. Соответственно отпадает утверждение С. А. Таракановой о появлении каменного крома еще в X веке.

Анализ сообщения под 1400 годом и сопоставление его результатов с найденной в натуре стеной, перевязанной с Кутекомрой, позволяют атрибутировать еще три летописных сообщения под 1401, 1402 и 1404 годами. В них речь тоже идет о каменном строительстве крепостных стен вдоль рек Великой и Псковы: «В лето 6909. Того же лета псковичи причиниша стену к старой стене возле Великую реку... В лето 6910. Того же лета зделаша стену псковичи возле Великую реку и покрыша... В лето 6912. Заложиха псковичи стену каму возле Пскову реку к старой стене, потолщили и вышши... а до осени и покрыша»³⁵. Во всех трех сообщениях речь идет об утолщении уже существовавших с XIV века стен вдоль рек Великой и Псковы. Неясно лишь, подразумеваются ли в них кремлевские или посадские стены. Факт перевязки кремлевской стены вдоль реки Великой с башней Кутекомрой 1400 года позволяет отнести все три сообщения к посаду, а не к крому, так как иначе одна из этих стен вдоль Великой не была бы перевязана с кладкой башни 1400 года, так как она выстроена после башни, в 1401 году. Работы 1401—1404 годов явились завершением работ по строительству посадских каменных укреплений, вернее, по модернизации этих укреплений, которые начались в 1399 году, когда псковичи построили «новую» крепостную стену «на приступе от Великой реки и до Псковы и поставише три косты: первые на Незнановой горке, а другие в Луижских воротах, а трети у Куминых ворот»³⁶. Посадская каменная стена 1399 года действительно была приложена к прежней («старой») стене, возведенной еще в 1309 году посадником Борисом. Видимо, тогда же, в начале XIV века были возведены и стены вдоль обеих рек на посаде. Вот к этим-то прежним стенам и делают прикладки в 1401—1404 годах.

Итак, в 1400 году новый этап превращения дерево-каменной крепости крома в каменную продолжался. Однако это превращение тогда не закончилось: были выстроены в камне только две башни и одно прясло стены (правда, самое длинное). Восточная стена крома оставалась все еще деревянной.

Раскопки 1953 года позволяют охарактеризовать башню Кутекомру 1400 года. К моменту раскопок уцелели только подвальный и два боевых яруса башни³⁷. Толщина стен башни — 2,6 м. Диаметр внутреннего пространства — 5 м. В толще стен найдены пустоты от целой системы деревянных связей, скреплявших кладку стен башни. Бойницы Кутекомры имеют небольшие боевые камеры с косоугольными стенами и прямоугольные, сравнительно узкие амбразуры. Камеры перекрыты уплощенным сводом, амбразуры сводчатого покрытия не имеют. По своему типу и размерам бойницы Кутекомры ближе всего к изборским башням, в том числе и к башне Луквое. Порховские башни 1387 года имеют другие, более архаические бойницы, которые еще не расчленены на камеру и амбразуру. Это позволяет считать все без исключения изборские башни возведенными не ранее 1387 года, скорее всего позже 1400 года, позже Кутекомры. Следует отметить, что поскольку о дате изборских башен идут споры — отнести их к XIV веку или к XV веку, постольку изучение сохранившейся точно датированной Кутекомры 1400 года позволяет относить и изборские башни ко времени не раньше ее сооружения. По технике кладки, форме и размерам амбразур и камер, по своим объемам и пропорциям Кутекомра необычайно близка к изборским башням.

В 1400 году была выстроена и еще одна башня — «над Псковой», как отмечает летописец, или же, как выясняется из другого списка, «на Радчине восходе». О ней, однако, скажем ниже.

³⁵ ПЛ, вып. 1, стр. 27.

³⁶ ПЛ, вып. 1, стр. 26.

³⁷ По сметной росписи 1694 года, в Кутекомре «старые своды разобрать по бойницам и сделать вновь» (л. 64).



Мстиславская башня XV век.

Под 1417 годом в летописи рассказано о появлении еще одной башни над Псковой (дополнительно к существовавшей с 1400 года Радчинской башне): «Псковские посадники (Феодос и Селивестр и весь Псков наяха мастеров и аделаша стену от костра Незнанове горка и до Сысоевых ворот; а другитх наимитов наяха и поставиша костер на крому от Пскове, в Петрово говение кончаша, а в богородичне говение паде о полудни; а поимаша тое серебро на корчымитех»³⁸. Речь здесь идет о башне, называемой в более поздних документах XVII века «Средней». Под 1419 годом в летописи говорится о восстановлении этой башни над Псковой после ее разрушения: «Того же лета поставиша костер на Крому от Пскове падшиися»³⁹. Археологические раскопки 1968 года вскрыли остатки обеих башен — и упавшей башни 1417 года, и восстановленной башни 1419 года (стр. 334). От башни 1417 года уцелела только нижняя часть огромного корпуса, выдвинутого на самый край обрыва над Псковой. Размеры этой башни значительно превышают Кутекры. Она не круглая, а скорее эллипсоидальная, с уплощенными боковыми стенами. Облицовочная кладка выложена из более тонкой и мелкой плиты, чем облицовка Кутекры. Фундамент сложен из крупных валунов и заглублен в материковый

суглинок. Башня 1419 года была восстановлена на остатках башни 1417 года, однако восстановленная кладка не повторяет очертаний своей предшественницы, значительно меньше ее, круглая, а не эллипсоидальна в плане, хотя и имеет значительно более толстые стены, чем Кутекры. Толщина стен Средней башни доходит до 4,20 м, хотя в большей своей части они имеют толщину 2,90 м. Кладка Средней башни сходна с Кутекры и избorskими башнями. В нижнем ярусе башни была всего одна бойница, направленная на северо-восток, т. е. на противника, который приближался по Пскове со стороны ее устья. От бойницы уцелела только одна южная стена косоугольной боевой камеры. Никаких следов амбразуры не найдено. Камера превышает по своей длине камеры Кутекры, амбразура же, судя по толщине стены, была еще длиннее, чем в Кутекры. Диаметр внутреннего пространства в башне 1419 года несколько меньше, чем в Кутекры (около 5 м).

Самой же интересной находкой 1968 года была каменная крепостная стена, перерезанная с кладкой Средней башни 1419 года и отходящая от нее на юг к Великим воротам. Толщина стены — несколько более 2 м, т. е. она равна толщине стены 1400 года вдоль реки Великой, построенной одновременно с Кутекры. Часть стены по-

³⁸ ПЛ, вып. 2, под 1417 годом, стр. 36.

³⁹ ПЛ, вып. 2, под 1419 годом, стр. 37.

ставлена прямо на остатки башни 1417 года, вся же остальная часть стены, уходящая на юг, поставлена прямо на культурный слой, а не на скалу (стр. 334).

После работ 1419 года деревянным оставался лишь один участок стен крома: между Средней башней 1417—1419 годов и Кутекромой. Судя по раскопкам Кутекромы, каменная стена на этом участке появилась также в XV веке. От Кутекромы на восток вдоль реки Псковы отходит не перевязанная с ней каменная стена. Она на целый метр толще крепостных стен 1400 года и 1419 года. Одно это свидетельствует о ее более позднем сооружении где-то в середине XV века, когда к старым стенам делали утолщавшие их прикладки, а новые стены делали толще и выше, чем прежние стены XIV — начала XV века. На втором ярусе Кутекромы сохранился дверной проем на восток и в плане этот проем не совпадает со стеной, отходящей на восток. Следовательно, действительно эта стена и Кутекрома выстроены в разное время. Наоборот, дверной проем на стену 1400 года, отходящую от Кутекромы на юг, совпадает в плане с этой стеной, свидетельствуя об их одновременном сооружении.

Можно ли уточнить дату сооружения в камне последнего звена стен крома? Под 1452 годом в летописи говорится, видимо, об этой стене: «Псковичи урядиша стену камени в городе на крому ю персей от Великих ворот возле восхода до Малых ворот и в той стене оучиниша пять погребов»⁴⁰. Речь здесь идет о всей восточной стене крома над Псковой, доходившей, конечно, не только до Малых ворот, расположенных в нескольких десятках метров к востоку от Кутекромы, но и до самой Кутекромы. Неясно только, почему упоминается вся восточная стена, хотя ее южная треть от Средней башни 1419 года к Великим воротам уже существовала в 1452 году, а деревянная была лишь стена к северу от средней башни 1419 года. Или же восточная стена уже успела разрушиться к 1452 году и поэтому в сообщении о ней под этим годом говорится о всей стене, а не только о северной трети? Это предположение заставляет снова внимательно перечитать все летописные сообщения XIV—XV веков. Среди них наше внимание привлекает группа сообщений о строительстве «персей», т. е. южной стены крома, в 1419—1420 годах. В разных списках эти сообщения имеют некоторые разночтения. Перечитаем их: «В лето 6927 [1419]... того же лета заложены перси у крому. В лето 6928 [1420] индикта 13 скончаны быша перси в крому месяца июля в 7, а делаше 200 муж полчетверта года, а взяше у Пскова за дело свое 1000 рублей, а плиту котории жгли даша тим 200 рублей»⁴¹. Так читается это сообщение в Псковской первой летописи. В Псковской второй летописи сообщение о закладке «персей» отсутствует и имеется только сообщение об окончании работ, но не под 1420, а под 1424 годом: «Того же лета кончана бысть стена камена перси кромска... И потом поставиша на персех колоколицу и колоколи повесиша, и 3 года стоявшие, распадоша перси»⁴². В Псковской первой летописи о колоколице добавлено, что она деревянная и поставлена «на старом месте»⁴³.

В приведенных сообщениях о начале строительства «персей» сказано под 1419 годом, а о конце — под 1420 годом, хотя в последнем сообщении упомянуто о трех с половиной годах («полчетверта») строительства. Таким образом, если стены начали строить в 1419 году, то кончили не раньше 1422 года, а не в 1420 году, как указано в летописи. Благодаря исследованию А. В. Орешникова⁴⁴ теперь точно установлена дата окончания строительства — 6933 год по сентябрьскому летоисчислению (т. е. с 1 сентября 1424 года по 1 сентября 1425 года). В. Л. Янин, опубликовавший открытие А. В. Орешникова, показал, что постройка «персей» датируется временем не позднее

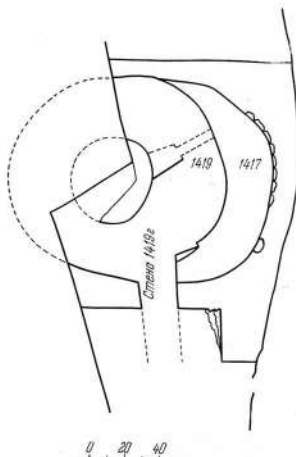
⁴⁰ ПЛ, вып. 1, под 1452 годом, стр. 50.

⁴¹ ПСРЛ, т. 4. СПб., 1848, под 1419—1420 годами, стр. 203.

⁴² ПЛ, вып. 2, под 1424 годом, стр. 39.

⁴³ ПСРЛ, т. IV, стр. 203.

⁴⁴ В. Л. Янин. О начале псковской монетной чеканки (неопубликованное открытие А. В. Орешникова). — «Нумизматический сборник», ч. I. М., 1955.



План Средней башни 1417 и 1419 годов с примыкающей стеной персией 1419 года.

февраля 1425 года ⁴⁵. Начало же надо отнести на три с половиной года раньше — на лето 1421 года, а не на 1419 год. Соответственно разрушение стен относится к 1427 году, поскольку они, по летописи, простояли всего три года. Однако этими поправками исследование летописных сообщений о строительстве «персей» 1421 года только начинается.

Приведенные сообщения вызывают целую серию недоуменных вопросов. Известно, что последний разперед 1421 годом «перси» были перестроены в 1393 году, поэтому странно, что их вновь перестраивают через четверть века. Это тем более странно, что никакого сообщения о их разрушении в период 1393—1421 годов в летописях нет. Особенно важно, что перестройка «персей» датируется 1421 годом. По археологическим раскопкам нам известно, что в 1419 году была не только восстановлена упоминаемая в летописи Средняя башня 1417 года, но и одновременно с ней возведена стена к югу от нее. Не имеет ли в виду летописец, говоря о «персях» 1421 года, именно эту стену? Ведь он помещает свое сообщение под 1419 годом, когда построена и башня. Но ведь летописные сообщения, проанализированные П. А. Раппопортом ⁴⁶, под

«персями» подразумевают только южную стену крома, а сейчас речь идет о южном участке восточной стены. Однако П. А. Раппопорт анализировал летопись, еще не располагая археологическим материалом о строительстве 1419 года. А этот материал свидетельствует, что в 1419 году строится южный участок восточной стены, а в летописи говорится только о «персях».

Можно ли выяснить, не идентична ли стена, одновременная с башней 1419 года (?) и известная по раскопкам, с «персями» 1419 (1421) года, о которых говорится в летописи? Видимо, такая возможность имеется. Об этих же «персях», сказано, что они упали в 1427 году и после этого на протяжении всего периода до 1452 года никаких сообщений об их восстановлении в летописях нет. С другой стороны, под 1452 годом говорится о строительстве восточной стены от Великих до Малых ворот, и мы как раз недоумевали, каким образом строят всю эту стену, если значительная ее часть была построена еще в 1419 году, одновременно с башней, а о ее разрушении летописи как будто бы ничего не говорят, если только не считать сообщение о разрушении в 1427 году свидетельством о разрушении восточной стены, построенной в 1419 (1421) году ⁴⁷.

Таким образом, в нашем распоряжении оказывается уже второе свидетельство об идентичности «персей» «1419 года», упавших спустя три года после их постройки, со

⁴⁵ В. Л. Янин. О начале..., стр. 23.

⁴⁶ П. А. Раппопорт. Перси Псковского крома.— КСИНМК, вып. LXII.

⁴⁷ Быстрое разрушение персей «1419 года» в 1427 году объясняется с помощью раскопок 1968 года: под стеной «1419 года» нет фундамента, а сама стена поставлена не на материковый грунт, а на культурный слой. Это еще раз свидетельствует об идентичности персей «1419 года», разрушившихся в 1427 году, с раскопанной стеной, построенной одновременно с башней «1419 года».



Выступ кладки 1417 года Средней башни из-под кладки 1419 года.

стенной «1419 года», недавно раскопанной и также упавшей где-то до 1452 года, иначе в этом году строили бы не всю восточную стену, а только ее участок к северу от Средней башни 1419 года. Итак, «персями» псковичи называли не только южную стену крома, но и тот участок восточной стены, который примыкал к южной стене у Великих ворот. Следовательно, не только «перси», но и Средняя башня были построены одновременно не в 1419, а в 1421 году.

Этот вывод, на первый взгляд, ставит вообще под сомнение отождествление с «персями» только одного, а именно приступного участка стен крома. Быть может, «перси» — это вообще все стены крома? И если это так, то, говоря об их «учинении» в 1337 году, летописец говорит не только о строительстве приступной стены, но вообще о всех стенах, окружающих кром? Однако из ряда сообщений все же бесспорно, что «перси» — это стена ⁴⁸ на юге крома, а из сообщения под 1419 годом, сопоставленного с фактом находки стены «1419 года» у Средней башни «1419 года», вытекает, что это еще и участок восточной стены, примыкающий к южной стене. Этот участок расположен на столь же опасном при обороне месте, как и южная стена. И южная и юго-восточная части кремлевской стены резко отличны от остальных ее частей, надежно защищенных реками Великой и Псковой и расположенных на их крутых берегах. Это подтверждается и смыслом самого слова «перси», ибо грудью всей крепости и является приступная часть кремлевских стен, и не только на юге, но и на юго-востоке. Древности, в IX—X веках, были распространены городища с валом и тыном только на

⁴⁸ Например, под 1400 годом говорится о стене над рекой Великой, что она доходит «до перси». О стене 1452 года говорится, что она идет от места «у персей» и т. д.

одной, приступной своей стороне, тогда как стороны, выходящие к обрыву, были лишены укреплений. Таково, например, место древнего Изборска до его перемещения на Жеравью гору — Трурово городище. Таким же городищем в IX—X веках была и кремлевская мысовая площадка, с двух сторон надежно защищенная реками и высоко разменная над их берегами и бывшая незащищенной только на юге и юго-востоке. Здесь и был «приступ» крома.

Однако остается неясным, почему все же под 1337 годом летописи упорно говорят об «учинении» персей? Ведь если деревянная стена на этом месте стояла и до 1337 года, то и она получила бы название «персей». В другом списке вместо термина «оучиниша» употреблен термин «приделаша»⁴⁹ так, будто перси были приделаны, пристроены к уже существовавшему крому. Интересна и другая особенность всех упоминаний «персей» — когда летописец описывает строительство, то он говорит, что они «учинены» (1337), «приделаны» (1337), «заложены» или «поставлены» (1393) именно «у детинца», а не «на детинце», или «в детинце», как он говорит при описании строительства других стен или башен. Опять получается, что «перси» не часть первоначального крома, а пристроенная к его территории стена, охватывающая соседнюю местность. Заинтересовавшись этими двумя особенностями словоупотребления летописи, мы вспомнили об очень интересном термине «охабень», употребленном в одном из списков летописи под 1452 годом в рассказе о строительстве крома. По И. И. Срезневскому, этот термин означает «часть города или крепости, окруженная отдельной стеной; предместье»⁵⁰. Под 1410 годом в Новгородской первой летописи говорится о двух «охабнях», расположенных около «вышнего третьего», т. е. у детинца: «Взяша Маринна города два охабня, а вышнего третьего не взяша»⁵¹. В Выборе, тоже рядом с детинцем, был «охабень»: «У города у Выбора охабень взял и пожгоша»⁵² (1411 год). В Пскове в 1479 году «Немец всадили в погреб в охабни»⁵³. «Охабень» под 1452 годом подразумевается расположенным у «персей» около Великих ворот: вместо расширенного указания о строительстве восточной стены в 1452 году у «персей от Великих ворот возле вихода до Малых ворот» в Синодальном списке Псковской второй летописи просто сказано «в охабни... межю ворот», и при этом ни «перси», ни Великие ворота, ни виход не упомянуты⁵⁴. Следовательно, местность около «персей», т. е. всю часть территории крома XV века к югу от Троицкого собора, называли «охабнем». В XI—XIII веках этот «охабень» был предместьем детинца, но не входил в его стены. Именно поэтому окружившие охабень «перси» строятся не «в детинце» или «на детинце», как остальные к северу стены и башни, а «у детинца». Именно поэтому в 1337 году перси действительно впервые «оучинены» «у крома», «приделаны» «у детинца». Детинец XI—XIII веков занимал меньшую территорию, чем в XIV—XV века, когда об этом еще хорошо помнили и по-прежнему называли его южную треть «охабнем». Следовательно, в 1337 году перси огромной дугой обхватили территорию «охабня» и тем самым был расширен древний кром.

Почему же в древности укрепления детинца не охватывали этой территории? Ответ получаем из наблюдения над рельефом местности сохранившегося крома. И сейчас местность к югу от Троицкого собора понижается по сравнению с остальной территорией крома. В древности этот перепад был выражен еще сильнее, о чем судим по уровню дневной поверхности в раскопанном Смердьем захабке, которая на 5—6 м

⁴⁹ ПЛ, вып. 2, под 1337 годом, стр. 24. Ср. упоминание персей на городище Воронец (Сб. МАМЮ, т. V, М., 1913, стр. 340): «у города на персах нива».

⁵⁰ И. И. Срезневский. Материалы..., т. II, табл. 835.

⁵¹ НПЛ, под 1410 годом, стр. 401.

⁵² НПЛ, под 1411 годом, стр. 402.

⁵³ ПЛ, вып. 2, под 1479 годом, стр. 218.

⁵⁴ ПЛ, вып. 2, под 1452 годом, стр. 48. Здесь упомянуты и «погребы» — не те ли, что находились «в охабне» и в которые были в 1479 году посажены немцы? Возможно, что под одним из ворот подразумевается «Радчин виход» (см. ниже), а не существующие Малые ворота около Кутекры.

ниже современной поверхности и на 3—4 м ниже древней поверхности северной части крома. Таким образом, высокая скала мысовой площадки детинца в XI—XIII веках кончалась сразу к северу от Троицкого собора, а дальше к югу и ниже ее шла территория охобня. Этот вывод подтверждается еще и топографией Троицкого собора XII века. В. В. Косточкин показал, что церкви в древних новгородских и псковских крепостях стояли сразу у их входов⁵⁵. Это правило имело до настоящего времени лишь одно исключение: Псковский кром. Троицкий собор конца XVII века, стоящий на месте Троицкого собора XII—XIV веков⁵⁶, стоит не сразу у выхода из Великих ворот, а довольно далеко от него, в центре крома. Если же южная стена крома с воротами находилась в XII веке не там, где в XIV веке, то Троицкий собор XII века оказывается стоящим вплотную к ней, у самого «входа» в кром, как церкви в Изборске, Порхове, Старой Ладоге, Новгородском детинце конца X века⁵⁷.

Теперь обратимся к этому «входу». Под 1400 годом говорится о постройке башни «на Радчине входе». Этим входом не могли быть ни Смердьи, ни Великие ворота. Вопрос решается установлением топографии башни «на Радчине входе». В 1517 году упала часть (40 сажен) восточной стены крома: «Паде стена 40 сажен на кром от сянтыи Троицы до костра Снетового над Рыбным торгом, а паде в великий пост; и того лета надела Фрязин Иван ту сорок сажен, а камень возиша священники»⁵⁸. Священники возили камень потому, что стена защищала Троицкий собор, и она и сама башня на «Радчине входе», выстроенная, кстати, на деньги «владыки», строились на деньги Троицкого собора. Остальные части стен крома строились «псковичами», а не «владыкой».

Стена 1517 года сохранилась в кремле. В 1968 году у ее основания проведены раскопки Средней башни 1417—1421 годов. Стена 1517 года поставлена на руинах этой башни, следовательно, не существовавшей уже в 1517 году или разрушившейся в этом году вместе с 40 саженями примыкавшей к ней стены. Между тем под 1517 годом говорится о 40 саженях от Троицкого собора до Снетового костра. От Троицкого собора до разрушенной Средней башни 1421 года не 40, а от силы 15 сажен. Но самое главное заключается не в этом: башня 1421 года, перекрытая стеной 1517 года, не стоит над Рыбным торгом. Рыбный торг начинался к югу от существовавшей колокольни конца XVII века, и только башня над ним могла быть названа таким «рыбным» именем, как «Снетовая» (от «снетков»). Известно, что колокольня в конце XVII века поставлена «над Рыбниками», т. е. над тем самым Рыбным торгом, где и стояла Снетовая башня. Из этого заключаем, что в кремле было не четыре, а пять башен и пятой башней была Снетовая над Рыбниками, что на ее месте поставлена существующая колокольня; что это и есть та самая башня «на Радчине входе», которая построена на деньги «владыки» в 1400 году. Она стояла на изгибе «персей», в самом центре их юго-восточной линии, наиболее важным для обороны. Таким образом, юго-восточная часть «персей» имела три башни (с юга на север): Великую, Радчинскую и Среднюю «над Псковой», раскопанную нами в 1968 году. Приступ здесь был защищен, как и в Изборске, наибольшим количеством башен. На южной и западной частях «персей» такого количества башен не было нужно, так как они надежно были защищены «греблей» (рвом) и рекой Великой.

Какое же значение для определения территории детинца XI—XIII веков имеет установление самого существования в древности и топографии башни 1400 года на «Радчине входе»? «Радчин входе» оказывается расположенным как раз на той линии южной стены крома XI—XIII веков, которая предложена нами на основании анализа

⁵⁵ В. В. Косточкин. Древние русские крепости. М., 1964, стр. 57—58.

⁵⁶ В 1959 году нами был сделан шурф у центральной апсиды Троицкого собора XVII века, вскрывший слой печнойной заливки собора XII века.

⁵⁷ М. Х. Алешковский, Л. Е. Красноперецков. О датировке вала и рва Новгородского острога (в связи с вопросом о формировании городской территории). — СА, 1970, № 4.

⁵⁸ ПЛ, вып. 1, под 1517 годом, стр. 98.

летописных сообщений о «персях» и «охабне» и наблюдений над рельефом местности к югу от Троицкого собора. Башня 1400 года и стояла на месте «Радчина востока» с Рыбного торго в маленькой детинец XI—XIII веков в непосредственной близости к Троицкому собору, отвечавшему за ее строительство, произведенное в 1400 году на деньги «владыки». Наличие древнего входа в кром на месте Великих ворот, а севернее, у самого Троицкого собора, и показывает, что в 1337 году к крому была присоединена территория охабня, тогда же окруженная «персями». Этим и объясняется, что «перси» были впервые учинены только в 1337 году.

Далее становится ясной еще одна деталь сообщения под 1337 годом, в котором сказано об устройстве «пространного пути на город». Во-первых, этот путь не надо было устраивать, если бы он существовал до 1337 года, если бы кром и до 1337 года охватывал территорию, окруженную в этом году «персями». Во-вторых, и здесь говорится о пути «на город», т. е. о дороге по охабню в собственно кром, поскольку до 1337 года такая дорога была в ином месте: «на Радчине востоке» с Рыбного торго. Уточнение «на город» показывает, что летописец в 1337 году еще не считал территорию охабня «городом», детинцем. Расшифровка термина «охабень» позволяет понять и термин «перси» — грудь. Поэтому в свое время даже высказывалось мнение, что «перси» — это некие полукруглые выступы-контрфорсы⁵⁹. Однако «перси» полукругом охватывали территорию охабня и действительно были похожи на грудь существовавших и до них укреплений крома. Термин «охабень», происходит от слова «обхаплять», т. е. «охватывать», «обнимать»: по В. Далю, он тоже означает «предместье города, слободка, все поселение вне стены городьбы». Следовательно, его значение относительно, второстепенно по отношению к термину «кром», означаящее укрытое, защищенное стенами место (отсюда — «закрома»). Это позволяет понять происхождение и крома, и охабня. Если в Новгороде детинец появился позже самих городских поселений, то в Пскове, наоборот, посад, незащищенное городское поселение появилось позже крома и поэтому стало называться «охабнем» по отношению к его стенам. Об этом свидетельствует и керамика VIII—IX веков, найденная в кроме (в его северной половине) и найденная в раскопах на территории Довмонтаво города.

Но возможен и другой ответ о топографии башни на «Радчине востоке», построенный на данных ремонтных описей XVII века, упоминающих четыре, а не пять башен крома⁶⁰. Этот ответ не колеблет сделанного вывода о соотношении территорий детинца XI—XIII веков и детинца XIV—XV веков и вывода об охабне как предместье детинца XI—XIII веков, но отнимает у этих выводов один из аргументов — расположение Радчинской башни на месте колокольни 1699 года над Рыбным торго на линии предполагаемой южной стены детинца до 1337 года. По описи 1644 года, Средняя башня еще существует, а не сломана. Прясло стены от нее на юг оказывается недавно построенным (сказано, что оно «нового дела»), а от его участка, кончающегося около будущей колокольни, идут «городовые новые стены до наугольной башни, что от Псковы реки над проезжими вороты 45 сажен с четью». Следовательно, Великая башня с воротами называется здесь так же, как и башня «на Радчине востоке», расположенной «от Псковы реки». Не тождественна ли поэтому Радчинская башня 1400 года известной нам по более поздним упоминаниям Великой проездной башне? В описи 1655 года башня на месте будущей колокольни 1699 года тоже не упомянута. Однако и этот ответ на вопрос о топографии Радчинской башни не бесспорен.

⁵⁹ Ф. Ласковский. Материалы..., т. I, стр. 16.

⁶⁰ Документы XVII века см.: Сметная книга г. Пскова 1644 г.— ЦГАДА, ф. Разрядный приказ, дела десяти, д. 277, 1630—1646 гг., лл. 311—327; Сметная книга г. Пскова 1655 г.— ЦГАДА, ф. Разрядный приказ, дела десяти, д. 289, 1652—1655 гг., лл. 118—139 об.; Сметная книга г. Пскова 1699 г.— ЦГАДА, ф. Разрядный приказ, дела десяти, книга Новгородского стола 1699 г., № 70; ЦГАДА, ф. Дела о Посольском приказе и о служащих в нем, кн. 24, лл. 135—136 об. Отметим, что детинцем крепость называлась в XI — середине XIV века, а с конца XIV века — кромом. Возможно, в связи с появлением каменных стен.

По описи 1644 года, незадолго до ее составления, вся стена от Средней башни и до Великой башни была сделана вновь (если так понимать выражение «нового дела»). При этом ремонте и могли разобрать обветшавшую Радчинскую башню на месте будущей колокольни, почему она и не упомянута в описи 1644 года. Но спорно и это отнесение постройки стены к югу от Средней башни к XVII веку, а не к 1517 году, под которым прямо говорится о ее постройке. И в XX веке эта стена резко отличалась хорошей своей сохранностью. Не подразумевает ли опись 1644 года под «новым делом» не недавнюю ее постройку, а просто хорошую ее сохранность, делавшую ее «новой» по сравнению со стеной к северу от Средней башни, не перестраивавшейся в 1517 году? Далее, эта «новая» стена к югу от Средней башни уже не перестраивалась после 1644 года, между тем под ней находятся остатки разрушенной Средней башни 1421 года. Никаких швов в этой стене в районе Средней башни нет. Стена делает поворот как раз над остатками Средней башни. Опись 1644 года указывает: «Да против той же башни городской стены 6 сажен без чети», т. е. как раз длина стены над остатками Средней башни 1421 года. Следовательно, когда эту стену делали в 1517 году, то ее как бы вклинили в тело еще стоявшей Средней башни, почему эта башня и уцелела до 1644 года. При раскопках под стеной 1517 года и найдены те ее части, которые были сломаны в 1517 году и заменены толщей крепостной стены. В 1517 году сделали, по летописи, как раз те 40 сажен стены от Средней башни на юг, которые и отделяют эту башню от колокольни 1699 года, где, по нашему предположению, и стояла Радчинская башня 1400 года, разрушенная, видимо, в 1517 году и замененная стеной. Возможно, при строительстве колокольни ее остатки были либо уничтожены, либо погребены под мощными стенами колокольни.

Строительство 1452 года завершило растянувшийся более чем на век процесс преобразования деревянного крома в каменную крепость. После этого его каменные стены не раз перестраивались, утолщались, повышались, о чем свидетельствуют и летописные записи, и вертикальные швы, обнаруженные в толще сохранившихся стен при их реставрации, и подовенные бойницы в западной стене, характерные уже для XVI века. Сохранившийся Псковский кром — это в основном уже памятник XVI века, а остатки более древних стен XIV—XV веков имеются лишь в нижних частях существующей крепостной кладки или, как у Средней башни 1421 года, рядом с ней. Обнаружены эти остатки в наиболее узловых местах стыков стен с башнями, что и позволяет определить последовательность и датировку начальных этапов каменного строительства Псковского крома.

Это строительство началось с возведения каменной стены на самом опасном участке обороны — на приступе с юга (1393 год). Каменная крепость на посаде тоже начала строиться со стены «на приступе», как отмечено в летописи (1309 год). «Приступное» строительство — первый этап каменного крепостного строительства во Пскове. Со стены на приступе началась и перестройка посадских каменных укреплений (1399 год)⁶¹. Только после этого было начато строительство каменных стен со стороны рек Великой и Псковы в 1400 и 1421 годах в кром и в 1401—1404 годы на посаде. Строительство прибрежных каменных стен — второй этап каменного крепостного строительства во Пскове. В кром этот этап закончился возведением каменной стены между Кутекромой и Средней башней на самом безопасном участке обороны только спустя полвека после своего начала (1452 год).

Выявленная закономерность строительства укреплений Псковского крома точно соответствует периодизации В. В. Косточкина, сделанной на материале пограничных крепостей всего северо-запада Руси, в которых башни строятся, как правило, на приступных стенах.

По длительности описываемого процесса и по его последовательности строительство Псковского крома необычайно похоже на строительство Новгородского детинца.

⁶¹ ПЛ, вып. 1, под 1399 годом, стр. 26.

Необычайно схож сам процесс превращения деревянной крепости в каменную. В 1331 году сооружаются первые каменные прясла стен на двух отдельных участках Новгородского детинца⁶², в 1335 году начинается каменное крепостное строительство на Новгородском посаде. Как раз в это время происходит расширение Псковского детинца (1337 год). В 1400 году каменное строительство продолжается в Новгородском детинце и начинается в Псковском крому. О прямой связи с Новгородом свидетельствует приезд в Псков архиепископа Иоанна и отпущенное им из своей владычной казны «серебро» на строительство Радчинской башни. Возможно, что деньги отпущены на сооружение этой башни потому, что она стояла именно около собора, как бы для непосредственной его защиты.

Эти основные даты и этапы столичного строительства синхронны и с аналогичными строительными работами в пограничных крепостях. Отличие Пскова от Новгорода заключается только в том, что посадское каменное строительство в Пскове на первом этапе начинается раньше, чем в крому, а в Новгороде — позже, чем в детинце. Объясняется это тем, что в начале XIV века сильная центральная власть в Новгороде имела, а в Пскове, управлявшемся из Новгорода, она отсутствовала, что и дало возможность посадскому населению во главе со своей знатью и посадником Борисом возвести каменную стену на посаде в 1309 году, когда кром еще не имел такой стены. Малое внимание, уделявшееся крому в XIII — начале XIV века, объясняется, видимо, тем, что кром считался принадлежащим новгородскому владыке и дому святой Троицы, непосредственно подчиненному этому владыке. Этим же объясняется, почему княжеский двор в Пскове находился не в детинце, а к югу от крома.

Нечто подобное было и в Новгороде, где, по-видимому, с самого начала князь не жил в детинце, а проживал на своем «дворе» сначала на Торговой стороне, где располагается так называемое Ярославово дворище, а потом на Рюриковом городище. Детинец же принадлежал владыке и вечу⁶³. В Смоленске в XII веке князья тоже жили не в детинце, а на Смяданин, где, кстати, был убит и князь Глеб в 1015 году, что свидетельствует о том, что и в XI веке княжеский двор находился не в детинце. Неизвестно, в какой части Ростова жил в X—XI веках князь, мы знаем лишь, что в самом начале XII века, когда Владимир Мономах основывает новый город Владимир, вдалеке от боярского Ростова, то в этом проявляется характерная для всей Центральной и Северной Руси тенденция к обособлению князя от местных вечевых территорий, от

⁶² М. Х. Алешковский. Новгородский детинец..., стр. 1—26.

⁶³ М. Х. Алешковский, Л. Е. Красноречьев. О датировке вала и рва Новгородского острога. — СА, 1967, № 4. Вече собиралось в Пскове, как и в Новгороде, в детинце, на местах древних языческих кладбищ-бужевиц, упоминаемых в источниках («...клеть моя на городе верх одними дверми на боуи...» (Духовная Акилина 1417—1421 годов. См.: Л. М. Магасишвили. Новые псковские грамоты XIV—XV веков. М., 1966, стр. 72). Еще более интересно сообщение летописи под 1418 годом: «Тоже же лета повеле посадник Федос и все Псков наместити бужевице и около церкви святых Троица» (ПЛ, вып. 2, под 1418 годом, стр. 120). Если бужевице мостят, то, следовательно, оно сейчас служит уже не кладбищем, а площадью, видимо, для сбора веча. Сбор веча на месте языческого кладбища — древняя традиция, известная и в Скандинавии, где тинги собирались на курганных кладбищах (например, в Уппсале). Такие кладбища и были местами зарождения первых русских городов, — они известны в самом центре Киева на месте будущего княжеского двора, первоначально также располагавшегося не в центральном городе Киеве, но было капище (обнаруженное раскопками) и жили жрецы, и под Смоленском (в Гнездове, на окраинах которого недавно обнаружены жилища), и под Ярославлем (Тимерово и Михайловское). Новгородская София, поставленная на месте бывшего капища, также находилась в детинце 1043 года, а вечевой помост изображен на Михайловской иконе перед южным фасадом Софийского собора. Этим объясняется и то, почему в русском языке погостом называется и деревянное кладбище, и административный центр нескольких деревень. Первые русские города и возникли из таких погостов, где на могилах своих предков собиралось вече, где жили жрецы и постепенно оседала руководящая верхушка веча, где находилось капище. Лишь впоследствии в этих погостах появлялись и развивались торговля и ремесло, а в стороне от них — княжеские дворы, поэтому и расположенные не в детинцах, где собиралось вече Новгорода и Пскова, а на независимых от веча территориях рядом с торгами этих городов.

территорий городской общины. Топография княжеского двора вне детинца не является исключением, скорее всего — это правило. Чем же оно вызвано? Здесь мы касаемся происхождения ряда крупных городов к северу от Киевской Руси, к северу от так называемой Русской земли с центрами в Киеве, Чернигове и Переяславле. Территории к северу от этой земли стали в X—XI веках объектом усиленной славянской колонизации, когда и появились такие города, как Смоленск, Новгород, Псков. Колонизация происходила стихийно, не под княжеской эгидой, наоборот, население уходило на север из-под княжеской власти, и князья появились на севере, когда городские общины уже сложились и прищельцы-князья были вынуждены с ними считаться. Поэтому они и устраивали свои дворы не в городских крепостях-детинцах, которые принадлежали городским общинам и являлись территорией их веча, а в стороне от них. Эти города возникли не вокруг княжеских замков, а вокруг племенных или межплеменных центров.

Таково и происхождение Псковского крома. Однако с появлением христианства его вечевая территория стала местом проживания представителя новгородского владыки, здесь построили Троицкий собор и постепенно кром стал принадлежать не городу, а святой Троице. Естественно, что с установлением фактической независимости от Новгорода (1348 год) псковичи изменили свое отношение к крому, который теперь, как и сам дом святой Троицы, стал своим, а не владычным. Каменная стена на посаде в 1309 году была поставлена не потому, что каменный кром уже существовал, а потому, что на его строительство еще не обращали должного внимания, считая это делом владыки, а не города. После же 1348 года это строительство стало уже общегородским делом. Это видно по тому факту, что строительные работы в 1393 году начинаются не с посада, как в 1309 году, а с крома, и только затем переходят на посад (1399 год) и впоследствии ведутся одновременно на посаде и в крому.

В каменном псковском строительстве имеется и еще одно отличие от Новгорода. Строительство каменного детинца в Новгороде начинается с проездных башен (1302 год), а в Пскове — со стены на приступе. В этом сказалась разница между политическим центром земли (Новгород) и главным пограничным городом (Псков). Новгород был практически неуязвим для внешнего врага, Псков был прямо подвержен опасности вражеского нашествия. Поэтому каменное кремлевское строительство в обоих городах и пошло несколькими разными путями — в Новгороде прежде всего заботились о репрезентативной роли своего детинца, где жил глава феодальной республики — владыка, а в Пскове на первом месте стояли вопросы непосредственной обороны. В Новгородский детинец вели нарядные проездные башни с пышными надвратными церквями у их внутренних фасадов, а в Псковском кроме за обими проездными боевыми башнями находились не церкви, а грозные коридоры смерти — захабы. В Новгороде первую каменную стену в детинце строят не на приступе, как в Пскове, а на берегу реки, на самом видном месте для многочисленных заморских купцов, прибывающих в город по Волхову.

Различны и даты и характер строительства посадских укреплений в Новгороде и Пскове. Когда в Новгороде еще только приступают к строительству постоянной посадской крепости (1335 год), в Пскове она уже существует больше 20 лет. Когда в Новгороде только еще заканчивают строительство земляного вала вокруг посада и эта линия обороны лишь в некоторых местах имеет каменные стены (1372—1392 годы), псковичи уже возводят вторую линию посадских каменных укреплений (1375 год). Объясняется это различной топографией обоих посадов. Если в Новгороде посад рос сравнительно равномерно в радиальных направлениях от детинца, то в Пскове посад рос главным образом на юг от крома, и поэтому в связи с его таким односторонним разрастанием и по мере этого разрастания приходилось одну за другой воздвигать параллельные крепостные стены, оказавшиеся теперь внутри разросшейся посадской крепости. В одном только отношении, а именно в хронологическом, одинаковы новгородские и псковские посадские укрепления. До самого последнего времени счита-

дось, что новгородский посад достиг своих максимальных размеров еще в XII веке и тогда же был окружен постоянной линией обороны, рвом и валом. Однако сейчас установлено, что сохранившийся новгородский вал насыпан впервые только в последнем четверти XIV века, когда территория города достигла своих максимальных размеров⁶⁴. Первая же попытка возвести постоянные посадские укрепления в Новгороде относится к 1335 году, когда начали строить каменную стену, раскопанную недавно на территории внутри линии сохранившихся валов конца XIV века. Точно так же и в Пскове линия постоянных посадских укреплений возникла только в XIV веке, в 1309 году, а до того не существовала.

Судим об этом по нескольким фактам. Описывая строительство каменной стены на приступе посада в 1309 году, летописец не отмечает, что эта каменная стена поставлена на месте прежней деревянной стены или каменной. Между тем в более поздних своих сообщениях о перестройках посадских деревянных или каменных стен он обычно говорит об этом. Его молчание о прежней стене под 1309 годом настораживает и заставляет искать в более ранних летописных записях какие-нибудь свидетельства в пользу существования или отсутствия посадской крепостной стены до 1309 года. Под 1240 годом в Строевском списке Псковской третьей летописи находим следующее свидетельство: «... и пришед под Псков посад пожтоша и стояша под городом неделю»⁶⁵. Городом в древней Руси называли детинец, поскольку же здесь прямо говорится о сожжении немцами посада, а после этого сказано об осаде «города», то можно с уверенностью говорить об отсутствии посадской крепостной стены в 1240 году. Совершенно аналогичное свидетельство имеется в Тихановском списке Псковской первой летописи и под 1299 годом: «Тое же зимы изгоиша Немца ратию посад у Пскова месяца марта в 4 день... И на утрии же день приступиша ко граду, хотяше град Псков пленити, а князя Довмонта руками няти...»⁶⁶ И здесь речь идет только об осаде детинца, посад же можно было сжечь, потому что он не имел еще крепостной стены. Интересно, что в XIV веке, когда такая стена появилась, то в летописи говорится уже только о сожжении немцами тех частей посада в Завеличье и Запсковье, которые в это время еще не имели крепостных стен⁶⁷. В 1299 году князь Довмонт «выехал» из осажденного детинца и победил немцев в схватке «на брезу у святых апостол Петра и Павла», т. е. на том самом месте, откуда псковичи поведут в 1309 году строительство первой крепостной стены посада и где в 1299 году этой стены еще нет и можно устраивать на берегу военное сражение с немцами.

Итак, история возникновения двух главных составных частей псковской крепости — кромь и посадских укреплений — сравнительно ясна. Труднее всего сказать,

⁶⁴ М. Х. Алешковский. Раскопки древнейших каменных башен Новгорода и Пскова.— Сб. «Археологические открытия 1968 г.» М., 1969, стр. 19—21; М. Х. Алешковский. Л. Е. Красноречьев. О датировке...

⁶⁵ ПЛ, вып. 2, под 1240 годом, стр. 81. Ср. НПЛ, стр. 77: «И пригонивше под город, и зажгоша посад весь».

⁶⁶ ПЛ, вып. 1, под 1299 годом, стр. 14.

⁶⁷ ПЛ, вып. 2, под 1348 годом, стр. 26; под 1368 годом, стр. 27. Сообщения о сожжении посада немцами в XIII веке есть и в Новгородской летописи (НПЛ, под 1253 годом, стр. 80; под 1298 годом, стр. 329). Интересно, что и в иностранных источниках упоминаются отдельно замок, детинец (burg) и посад (stat), причем говорится, что русские собственными руками сожгли город (stat) и в тот же час вошли в свой замок (burg), который был хорош и русскими прекрасно охранялся» (известие 1269 года.— См. Ю. К. Бегунов, И. Э. Клейнберг, И. П. Шасколянский. Письменные источники о Ледовом побоище.— Сб. «Ледовое побоище 1242 года». М.— Л., 1966, стр. 206—207). Совершенно ясно, что если бы вокруг посада были стены, то его можно было бы оборонять, а не сжигать, как это русские всегда делали с незащищенными частями своих городов и окрестными селами и монастырями. Когда же укрепления вокруг псковского посада появляются, то псковичи или немцы сжигают только ту его часть, которая еще не защищена стенами (см. ПЛ под указанными годами). Поэтому мнение о существовании в Пскове посадских укреплений еще в XI—XII веках не может быть подтверждено равным счетом ни одним показанием ни письменного, ни археологического источника.

когда же сформировалась третья составная часть этих укреплений — Довмонтов город. Устная традиция связывает строительство этого города с Тимофеем-Довмонтом, правившим в 1265—1299 годах. Однако в летописи термин «Довмонтов город» отсутствует, на что пока не обращалось внимания никем из исследователей. В летописи имеется только упоминание «Довмонтовой стены», но в подробном и, видимо, основанном на погодном летописном жизнеописании Довмонта ничего не говорится о строительстве им этой стены. Это тем более странно, что подробно отмечены все дела и рати Довмонта, а сооружение такой стены, если оно произошло при Довмонте и по его инициативе, было бы большим общегородским событием и соответственно не ускользнуло бы от внимания летописцев.

Довмонтова стена начинает упоминаться в летописях с 1383 года⁶⁸, однако на всем протяжении конца XIV—XV века в них нет ни одного сообщения о ее строительстве или перестройке. Между тем при реставрационных работах в ее западной стене был обнаружен вертикальный шов между двумя одновременными частями каменной кладки. Слой стены, выходящий на реку Великую, более древен, так как его поверхность, обращенная к внутреннему слою, хорошо обработана; наоборот, западный фасад внутреннего слоя имеет грубую необработанную поверхность. Внутренний более поздний слой датируется 1535 годом: «Того же лета поделаша стену от Великия реки от Смердых ворот по Домантовой стене до княжих ворот, а от княжих ворот до Бурковского костра, изнутри приделаша деревянную стену, по чему ходити...»⁶⁹. Об этой же датировке свидетельствует и наличие в западной стене подошвенных бойниц, характерных для XVI века. Датировать же более ранний внешний слой стены очень трудно, так как по технике кладки стены XIV века неотличимы от стен XV—XVI веков. Лишь учитывая, что псковские стены в XIV—XV веках обычно перестраивались спустя полвека — век после своего появления, решаемся отнести этот слой ко времени раньше начала XV века.

Как же датировать появление первой каменной «Довмонтовой стены»? Выяснить это можно, если проследить, о каких церквях на территории современного Довмонтова города летописец упоминает одновременно с термином «Довмонтова стена». В 1320 году, описывая пожар, начавшийся у церкви Георгия, стоявшей в Довмонтовом городе, летописец не упоминает Довмонтовой стены⁷⁰. Наоборот, он говорит о церкви Георгия в связи с пожаром в Застенье, то есть на всей территории к северу от стены посада 1309 года. Следовательно, в 1320 году церковь Георгия стояла в Застенье, а не в «Довмонтовом городе», которого еще не было. В 1352 году строится деревянная церковь Софии, которая еще раз упоминается под 1357 годом, однако в обоих случаях летописец ничего не говорит о «Довмонтовой стене». Наоборот, под 1416 годом в связи с постройкой той же каменной церкви он уже говорит, что она «свершена... в Домонтовой стене»⁷¹. Следовательно, Довмонтова стена появилась между 1320 и 1383 годами. Под 1373 годом, в связи с постройкой церкви Кирилла, упомянуто, что она поставлена «над греблею», но не «в Домантовой стене». Следовательно, эта стена построена между 1373 и 1383 годами. В том же 1373 году ставится и церковь Тимофея-Довмонта, но о стене не упоминается. Наоборот, в XV веке, говоря о церквях, как правило, летописец упоминает и «Домантову стену».

Наше внимание привлекает запись под 1377 годом о постройке двух костров «на торгу»⁷². Торг находится сразу на юге от Довмонтова города. Видимо, здесь подразаумеваются башни самой Довмонтовой стены, выходявшей на торг. Башни иногда строились до сооружения стены между ними, а иногда и после строительства такой

⁶⁸ ПЛ, вып. 1, под 1383 годом, стр. 24.

⁶⁹ ПЛ, вып. 1, под 1535 годом, стр. 107.

⁷⁰ ПЛ, вып. 1, под 1320 годом, стр. 14.

⁷¹ ПЛ, вып. 1, под 1352 годом, стр. 22; под 1357 годом, стр. 23; под 1416 годом, стр. 34.

⁷² ПЛ, вып. 1, под 1377 годом, стр. 24. Под 1380 (1375) годом упомянуто о строительстве «четвертой стены» Пскова, следовательно, к этому времени Довмонтова стена уже существует.

стены. В 1383 году она уже упоминается. Значит, она возникла где-то около 1377 года. Вопрос же о происхождении самого Довмонтова города зависит от решения вопроса о топографии княжеского двора. Обычно считается, что Довмонт жил в своем «городе». Однако территория всего этого города сейчас уже раскопана, а следов княжеского двора не найдено. Вся территория занята многочисленными церквями. Между тем известно, что княжеский двор располагался к югу от Довмонтова города и к западу от торгового (стр. 327) ⁷³. Вспомним, что и княжеский двор в Новгороде тоже находился рядом с торгом. Это и не позволяет считать территорию Довмонтова города резиденцией Довмонта или любого другого псковского князя. Если же Довмонт здесь не жил, то нет никаких оснований считать, что он построил Довмонтову стену. Об этом же говорит и позднее появление самой Довмонтовой стены около 1377 года. Довмонтовой же она начала называться в связи с постройкой в 1373 году церкви Тимофея-Довмонта в память об этом князе. Дата Довмонтовой стены (около 1377 года) очень близка к предполагаемой дате, полученной на основе натурных исследований самой стены (см. выше).

Остается только выяснить, какая из стен существующего Довмонтова города называлась в XIV—XV веках «Довмонтовой» и к какому времени восходит название территории за этой стеной «Довмонтовым городом». Под 1462 годом в летописи сказано: «Псковичи сделали прямою стену от Великия реки на крому; с той же стороны и стены наделахша в вышину, возле Велику реку от костра до Домантове стени» ⁷⁴. Следовательно, речь идет, во-первых, о западной стене кроме и, во-вторых, о западной стене существующего сейчас Довмонтова города от Смердного костра кроме до Власевской башни, т. е. до собственно «Домантовой стени». Под ней здесь подразумевается только южная стена нынешнего Довмонтова города, а не прибрежная его стена. Описи XVII века тоже называют Домонтовой стеной только эту южную стену, отличая от нее западную и восточную стены нынешнего Довмонтова города. Опись 1644 года делит весь Псков на три части: кремль, Средний город и Окольный город. Довмонтов город еще не существует в представлении псковичей: «Да в том же Середнем городе Домантова стена мерою вдоль 83 сажени с четью» — это как раз и есть длина южной стены Довмонтова города. «От кремля города Средний город» — пишут составители описи, еще не зная понятия Довмонтов город. «От Власевских ворот до кремля города 78 сажень» — описывают они западную стену Довмонтова города, отличая ее от известной им Домонтовой стени. В описи 1655 года она робко названа городом: «Город Домантова стена, а из него были 2 ворота в Средней город». Но и в этой описи западная стена отличается составителями от Домонтовой: «От Власевских ворот до Наугольной башни Кремля... городовые стены 77 сажень». Не называется Домонтовой и восточная стена. В Сметной книге 1699 года читаем: в Пскове «три города. Один званием кремля, а другой Средней город, а в нем Домантова стена, да третей окольный большой город... В Среднем городе от Власевских ворот к Рыбницким воротам Домантова городовая стена каменная...». Наконец, в описи 1701 года также упомянуто: «Город Домантова стена...»

Эти материалы как нельзя лучше показывают очень длительный и постепенный процесс рождения во второй половине XVII века самого понятия об отдельном городе за Домонтовой стеной, но даже в это время псковичи еще не называют его «Довмонтовым», а всего лишь «город Домантова стена». Понятие же о «Довмонтовом городе»

⁷³ ПЛ, вып. 2, под 1384 годом, стр. 29, под 1460 годом, стр. 50 (княжеский двор погорел «по сам торг»). См. И. К. Годунов. К топографии средневекового Пскова. — СА, 1963, № 4, стр. 108; И. К. Лабутин. К топографии Пскова XIV в. — Сб. «Исторические науки», вып. 2, Псков, 1968, стр. 37.

⁷⁴ ПЛ, вып. 1, стр. 62. В XII веке словоупотребление «Домантова стена» настолько укрепилось, что и под персями стали понимать только южную стену кроме (см. ПЛ, вып. 2, под 1463 годом, стр. 154: «почапа делати стену, на крому перся, в Домантовой стени»). Однако под 1465 годом находим прежнее словоупотребление: «персы свершиша у крома» (см. там же, стр. 160).

появилось гораздо позже, оно и отсутствует в летописях и документах вплоть до начала XVIII века. Добавим только, что «Довмонтов город» и не мог существовать по крайней мере до 1337 года, когда вся его территория, до того называвшаяся «охабнем» и бывшая предместьем детинца, доходила до южной стены этого детинца около Троицкого собора и лишь северная часть ее была охвачена полукружием «персей» в 1337 году. Таким образом, история формирования территории Довмونتова города и самого ее понятия подтверждает правильность нашего заключения об охабне как о предместье детинца и о сооружении «персей» в 1337 году. Их строительство закончило формирование территории детинца, которая была расширена за счет территории своего предместья, как в свое время расширились и территории первоначальных крепостей в Киеве, Чернигове, Новгороде и Москве. Факт этих расширений типичен для истории русских городских крепостей.

Заключив обзор истории Псковского крома, следует сказать, что каждый из этапов его строительства начинался в связи с подготовкой к отражению предполагавшихся набегов немцев или других врагов, которых у Пскова было немало. Об этом прямо говорит летопись, описывая строительство 1517 года: «а чаяли Литвы подо Псков»⁷⁵. Так же было в 1393 году, когда псковичи опасались нашествия новгородцев, действительно пришедших под Псков в 1394 году⁷⁶. Так было и в 1400 году после расторжения мира с литовским князем Витовтом в 1399 году⁷⁷. Так было и во многих других случаях многочисленных крепостных строений и в Пскове и в его округе. Эта же зависимость крепостного строительства от военной обстановки прослеживается и на примере Новгородского детинца⁷⁸.

Подведем итоги изучения новгородских и псковских крепостей и сравним их со всей массой летописных и археологических данных о развитии военного зодчества в домонгольской Руси. Крепости Новгорода и Пскова, непрерывно развивавшиеся с конца X и до конца XVII века, возникали как деревянные сооружения. Эти деревянные крепости существовали на всем протяжении XI—XIII веков. В конце XIII века возникла каменная крепость Копорье (1280 год). Неизвестно, окружала ли каменная стена все Копорье, или же она находилась только на приступе. В начале XIV века в деревянных крепостях начинают появляться отдельные участки, выстроенные в камне,— проездные башни (Новгородский детинец, 1302 год), башня-донжон (Изборск, до 1330 года?), приступная стена (Псковский посад, 1309 год, Новгородский острог, 1335 год). В конце XIV — начале XV века появляются целиком выстроенные в камне небольшие пограничные крепости с расположением башен главным образом на приступе (Порхов, 1387 год, Изборск). В это же время идет процесс постепенного перерастания дерево-каменных Новгородского и Псковского детинцев в каменные крепости (Новгород — 1400—1420 годы, Псков — 1393—1452 годы). Таким образом,

⁷⁵ ПЛ, вып. 2, под 1517 годом, стр. 260.

⁷⁶ ПЛ, вып. 2, под 1394 годом, стр. 107.

⁷⁷ ПЛ, вып. 2, под 1399 годом, стр. 109.

⁷⁸ М. Х. А л е к с а н д р о в с к и й. Новгородский детинец... Ср. еще один пример: «а блюдущей ратной силе Великого Новгорода» (ПЛ, вып. 1, под 1465 годом, стр. 72). История строительства крепостных сооружений Пскова может быть еще рассмотрена и как источник по истории градостроительства города и постепенного роста его территории. Стены, как правило, появляются тогда, когда псковский посад вырастает из своих прежних границ и его требуется защитить,— именно таковы стены 1309, 1375 годов и конца XV века.

процесс развития военного зодчества проходит три этапа — деревянный, дерево-каменный, каменный, — соответственно каждый этап приходится на XI—XIII века; XIV — середина XV века; XV — XVI века. В домонгольской Руси этот сложный процесс мог только начаться, но не был закончен.

В Киеве, в его детинце, в так называемом городе Владимира, известны по раскопкам каменные Батыевы ворота⁷⁹. Каменными были и Золотые ворота «города Ярославла». Сам город Ярославла заложен был в 1017 году, а Золотые ворота с надвратной церковью Благовещения появились в 1037 году. Об этом можно судить как по летописи⁸⁰, так и по тому, что в кладке Золотых ворот 1037 года отчетливо видны деревянные конструкции 1017 года, следовательно, Золотые ворота сооружены позднее вала «города Ярославла». Возможно, и остальные ворота этого города были каменными. Строительство каменных проездных башен 1037 года свидетельствовало о начале второго длительного этапа существования дерево-каменных крепостей еще в Киевской Руси. В Переяславле в конце XI века Ефрем митрополит «заложил церковь на воротех городских во имя святого мученика Феодора... И град бе заложил камен от церкви святого мученика Феодора»⁸¹. Имя Феодора носил старший сын Владимира Мономаха Мстислав. Возможно, с этим и связано посвящение надвратной церкви. Сама церковь строится на каменной проездной башне еще до закладки «каменного города». Таким образом, деревянная переяславская крепость с каменной проездной башней существовала еще до конца XI века и была типичной дерево-каменной крепостью начальной поры второго этапа развития русского военного зодчества.

Характерно, что и в Новгородском детинце в начале XIV века каменное строительство тоже начинается с сооружения проездных башен. Однако в Новгороде каменные надвратные церкви строятся еще до 1302 года (в 1195 году у Пречистенской башни и в 1297 году у Спасской башни). Этим объясняется, что они стоят не на самих башнях, бывших до 1302 года деревянными, а у их внутренних фасадов и, собственно, должны называться «привратными». Благодаря этому обстоятельству в Новгороде впервые появляется этот тип «привратной» церкви, впоследствии распространившийся на Руси наравне с собственно «надвратными» церквями. Обычай строить надвратные или привратные церкви у каменных проездных башен восходит к более древней традиции постройки городских храмов прямо у въездов в крепость, прослеженной В. В. Косточкиным на материале северо-западных крепостей XIV—XV веков и подтверждающийся фактом постройки деревянной Софии в Новгородском детинце конца X века у его главной проездной башни.

Вернемся, однако, к Переяславлю. Строительство каменной стены в конце XI века объясняется пограничным положением этого города в непосредственной близости от половецкой степи. Это был южный форпост Руси XI—XII веков. Северным ее форпостом была Ладога, и поэтому нет ничего удивительного в том, что именно в этих пограничных городах и появляются первые каменные крепости, которых не было в то время ни в северной, ни в южной столицах Руси. Вернее всего, что и в Переяславле, и в Ладоге (1116 год) каменные стены окружали не всю крепость, а были построены только на приступе. Судим об этом на основании следующих фактов (помимо прослеженной закономерности появления сначала только каменных приступных стен). Для Переяславля летописец указывает, что каменная стена шла «от церкви святого мученика Феодора». Если бы она окружала весь детинец Переяславля, то этого указания не надо было бы делать. Его следует понимать так, что каменная стена шла от

⁷⁹ М. К. Каргер. Древний Киев.— Сб. «По следам древних культур. Древняя Русь». М., 1952, стр. 42.

⁸⁰ НПЛ, под 1017 годом, стр. 16. Эта запись восходит к авторскому тексту «Повести временных лет». См. М. Х. Алешковский. Первая редакция «Повести временных лет». — «Археологический ежегодник за 1967 г.», М., 1969; см. также в настоящем сборнике статью: М. Х. Алешковский. Русские глебоборисовские энциклопедии 1072—1150 годов.

⁸¹ «Повесть временных лет», ч. 1. М.—Л., 1960, под 1089 годом, стр. 137.

этой каменной башни только в одну какую-то сторону до естественного рубежа. Не случайно, что и в Новгородской летописи под 1331 годом тоже отмечено, что стена строится «от святого Владимира», правда, при этом указано, что она идет «до Богородицы». Такого указания о Переяславле нет, но конструкция фразы та же самая. В Ладоге же каменную стену надо искать на приступе: именно здесь и только здесь имеется большая насыпь вала, видимо, еще XI—XII веков, тогда как на прибрежных участках линии обороны такого вала нет.

Несмотря на начало второго этапа крепостного строительства в Киеве еще в 1037 году, в XII веке его крепость продолжала оставаться все еще деревянной, причем это были даже не срубные городни, а «столпье», т. е. стена могучего бревенчатого тына, «просекающе» которую, половцы врываются в город в 1161 году⁸². По примеру Киева и во Владимире Андрей Боголюбский создает каменные Золотые ворота (башня с надвратной церковью), тогда как весь Владимир все еще остается при нем деревянной крепостью, как и Суздаль, и Ростов⁸³. В конце 1150-х годов он воздвигает каменный княжеский замок в Боголюбове с каменными воротами и надвратной церковью⁸⁴. В 1194 году Всеволод III сооружает каменный детинец во Владимире и строит в нем в 1196 году каменную надвратную церковь⁸⁵. Как видим, и здесь каменное строительство проходит те же три этапа, которые оно начало проходить в Киевской Руси, а затем в Новгородской земле. Однако монгольское нашествие и здесь задержало надолго этот процесс, который стал развиваться только на севере, свободном от монголов и подвергнутом опасности нашествия с запада. В Тверской и Московской Руси еще в первой половине XIV века городские крепости оставались деревянными. В 1367 году Дмитрий Донской строит «город камен» в Москве, а Тверь и в XV веке остается деревянной крепостью. Вопрос о том, была ли в Москве 1367 года построена только приступная стена в камне или же каменными стали все стены, пока не может быть решен из-за отсутствия прямого указания в летописи и археологических данных. Существовало, что после пожара 1445 года, когда кое-где каменные стены Кремля обрушились⁸⁶, их легко заменили деревянными и такой дерево-каменный Кремль не был чем-то удивительным для москвичей и простоял до 1495 года. В 1372 году закладывается «город камен» в Нижнем Новгороде, а почти в одно время с этим такие крупные крепости, как Переяславль-Залесский (1369 год) и Серпухов (1374 год) строятся из дерева. Эти факты существования дерево-каменных крепостей и сосуществования деревянных и каменных крепостей характерны не только для XIV—XV веков, но и для XVI—XVII веков, когда большинство городов остается с деревянными крепостями, а в некоторых из них, как, например, в Новгороде или Москве, на месте каменных разрушенных стен ставятся деревянные.

Но не следует резко противопоставлять деревянные крепости каменным, а последние считать показателем более высокого уровня развития крепостного зодчества. Сооружение каменной крепости даже в XI—XII веках не требовало ни особенно высокого уровня мастерства каменных зодчих, ни особенно больших материальных затрат. Выстроить Софийский собор в Киеве или Новгороде, церковь Михаила Архангела в Смоленске или Георгиевский собор в Юрьеве-Польском представляло гораздо более трудную конструктивную и материальную задачу. Однако эти стены и башни на Руси в XI—XII веках все же почти не строили, и объясняется это, конечно, не недостатком опыта мастеров или средств у заказчиков, а просто отсутствием острой необходимости в этом каменном строительстве. Огнестрельного оружия еще не было, для ме-

⁸² ПСРЛ, т. II. М., 1962, под 1161 годом, стр. 515. В псковском описе 1655 года упомянут «острог тын стоящий», что объясняет происхождение слова «острог».

⁸³ Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV вв., т. I. М., 1962, стр. 128—130.

⁸⁴ Там же, стр. 220.

⁸⁵ Там же, стр. 446—447.

⁸⁶ Там же, стр. 179.

тательной же артиллерии и осада деревянных крепостей представляла собой сложную и трудную задачу. Непосредственная опасность грозила только самым крайним форпостам Руси — Лядоге и Переяславу, где каменные крепости и были без всяких затруднений выстроены в конце XI — начале XII века. Стратегия войны и тактика обороны были рассчитаны не на стены крепостей, а на прямую схватку с врагом в чистом поле под городом. Победа решалась не обороной крепостей, а нападением на появившегося под крепостью неприятеля. Поэтому все материальные средства и уходили на сооружение великолепных и технически достаточно сложных храмов, строились и каменные дворцы, и триумфальные Золотые ворота, а крепостные стены оставались деревянными, причем, как в Киеве, это были часто даже не срубные конструкции городской, а «тын стоячий», «столпье», «острог», как его называли несколько по-разному киевский и новгородский летописцы. Поэтому отсутствие или крайняя редкость каменных крепостей в XI—XIII веках не должны рассматриваться как показатель низкого уровня развития русского военного зодчества. В XIV веке с усилением военной опасности с запада, с развитием метательной артиллерии, а к концу века и в связи с распространением огнестрельного оружия впервые появилась и необходимость в каменном крепостном строительстве, но строительство это на всем протяжении XIV века шло как-то медленно, поэтапно, строились в камне сначала только самые опасные места для обороны («приступы»). В XV веке дерево-каменные крепости окончательно становятся каменными, и их стены утолщаются и повышаются, а в конце XV — начале XVI века уже московское правительство проводит их реконструкцию.

Таким образом, судить о крепостях в домонгольской Руси следует на основе наших знаний о всем многовековом процессе развития крепостного — и деревянного, и каменного — русского зодчества и учитывать уровень развития как архитектурной мысли древней Руси, так и особенности осадной и оборонительной техники, которой деревянные крепости в XI—XII веках точно соответствовали. Несоответствие появилось только с распространением «пороков», с конца XII — начала XIII века. Монгольские «пороки» оказались сильнее деревянных крепостей. Но уже новгородцы и псковичи в начале XIV века приступили к последовательной перестройке своих деревянных крепостей в каменные.

Итак, каменные крепости были редки, можно сказать, уникальны в домонгольской Руси. Процесс перерастания деревянных крепостей в дерево-каменные и в каменные только еще начинался. Основная масса городских крепостей оставалась деревянной не только в XI—XII веках, но и в XIII—XVII веках.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СТЕКЛО ДРЕВНЕЙ РУСИ

Ю. Л. ЩАПОВА

СОВСЕМ недавно о древнерусском стекле, его качествах и особенностях можно было сказать совсем немного¹, однако в последнее десятилетие наши представления изменились. Разнообразная посуда, найденная в Новгороде², Киеве³, Турове⁴, Новогрудке⁵, множество мелких украшений, находимых в деревенских курганах⁶, десятки тысяч браслетов дневно-русских городов лишь отчасти характеризуют масштаб и сложность этого производства. Существенную роль для его понимания сыграло использование в историко-археологическом исследовании новых методов⁷ (анализов химических и спектральных, а также части приемов математической статистики).

Теперь можно говорить и об общем направлении развития производства стекла на Руси, и об особенностях каждого этапа этого развития, а также отдельно об истории производства посуды, браслетов, бус или оконных стекол.

В нескольких словах историю древнерусского стеклоделия можно было бы представить так. Самый принцип варки стекла и основы его обработки были заимствованы у византийцев на рубеже X—XI веков⁸. Начав с подражаний византийским бусам и перстням, древнерусские мастера второй четверти XI века перешли к изготовлению круглых оконных стекол и стеклянной посуды⁹.

¹ Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси. М., 1948, стр. 397—400.

² Ю. Л. Щапова. Стекланные изделия древнего Новгорода. — МИА СССР, № 117, 1963, стр. 104—163.

³ М. К. Каргер. Древний Киев, т. I. М. — Л., 1958, стр. 396—405.

⁴ М. Д. Полуляева. Раскопки древнего Турова (1961 г.). — КСИА, вып. 96, 1963, стр. 44—47; е. же. Стекланная посуда древнего Турова. — СА, 1963, № 4, стр. 233—238.

⁵ Ф. Д. Гуревич. Дом боярина XII в. в древнерусском Новогрудке. — КСИА, вып. 99, 1964, стр. 97—102.

⁶ М. В. Фехнер. К вопросу об экономических связях древнерусской деревни. — Труды ГИМ, вып. 33. М., 1959.

⁷ М. А. Безбородов. Стеклоделие в древней Руси. Минск, 1956; Ю. Л. Щапова. Спектральный анализ и история стекла. — «Археология и естественные науки». М., 1965, стр. 11—118.

⁸ Наиболее благоприятная ситуация для восприятия стеклоделия сложилась с началом массового строительства в Руси.

⁹ На изготовление первых бус и перстней шло свинцово-кремнеземное стекло, то самое, из которого изготавливалась желтая, зеленая, пурпурная и коричневая смальта. Успешный переход к изготовлению посуды обеспечило изобретение на Руси трехкомпонентное стекло (кальцево-свинцово-кремнеземное), напоминающее лучшие современные хрустали.

В дальнейшем оба эти производства (посуды и украшений) существуют как две особые специализации в стеклоделии русского средневековья.

Стеклопосуда на Руси изготавливалась только в Киеве¹⁰, украшения — в основном также в Киеве¹¹, в Новгороде же¹², Смоленске¹³, Полоцке¹⁴, Любече¹⁵, Рязани¹⁶ изготавливалось множество стеклянных браслетов. Татаро-монгольское нашествие решило судьбу производства стекла в Киеве и в Рязани. В Новгороде, Полоцке и Смоленске на протяжении целого столетия оно еще существовало, правда, стекло теперь шло только на изготовление украшений и глазурий. Таким образом, говоря о древнерусском стеклоделии, мы можем говорить о производстве стекла в домонгольской Руси, начиная с первых десятилетий XI века.

Специфика стекла как поделочного материала становится очевидной только с того момента, когда изделия из стекла начинают выдувать. До этого стекло лют, прессуют, вытягивают, прокатывают, т. е. подвергают такой обработке, которая заимствована из практики других ремесел. Производство стекла на Руси обретает черты особого и самостоятельного ремесла только с того времени, когда появляется первая дутая посуда: с 20 — 30-х годов XI века.

Самая древняя посуда на Руси очень проста по форме¹⁷ (ср. 351,1). Большой (до 10 см в диаметре и примерно столько же в высоту) сосуд с тонкими стенками и широким устьем заканчивается узким тяжелым дном. Такой сосуд отформовать несложно: достаточно, прикрыв понтию¹⁸ к выдуваемому объему, оттянуть за нее в сторону, а затем отрезать получившийся конус от складочной трубки.

Аналогичной формы остродонные кубки были известны на юге Скандинавии¹⁹ и в Средней Европе²⁰, где они датируются временем более ранним, чем древнерусские: V — IX, VIII — IX, IV — первой половиной X века. Нет никаких оснований думать, что формы этих сосудов как-то могли повлиять на возникновение их древнерусских аналогов. Скорее, в этом следует видеть пример самостоятельного появления аналогичных форм, теснейшим образом связанных с технологией производства.

Форма такого сосуда проста, его удобно держать в руках, из него удобно пить, но сосуд нельзя поставить, не осушив до дна. Обращаться с таким сосудом нужно было, видимо, так же, как с рогом, который он несколько напоминает формой. Так же, как рог, эти сосуды могли быть украшены вокруг устья (ср. 351,2), но украшения появляются позже. Первое время эти кубки лишены украшений. Такие не очень удобной формы сосуды около четверти века были единственными изготавливавшимися на Руси. Вся остальная стеклянная посуда иной формы была непременно привозной.

В середине XI века появляются сосуды новой формы. Одна из них (ср. 351,4) своим рождением обязана все тому же производственному процессу: выдуваемым

¹⁰ Ю. Л. Шапова. Стеклянные изделия древнего Новгорода. — МИА СССР, № 117, 1963, стр. 130—135.

¹¹ Ю. Л. Шапова. О происхождении некоторых типов древнерусских бус. — СА, 1962, № 2, стр. 81—96.

¹² М. Д. Полубояринова. Стеклянные браслеты древнего Новгорода. — МИА СССР, № 117, 1963, стр. 164—199.

¹³ Ю. Л. Шапова. Стеклянные браслеты Смоленска. В печати.

¹⁴ Ю. Л. Шапова. Мастерская стеклодела в древнем Любече. — «Славяне и Русь», М., 1968, стр. 230—238.

¹⁵ Ю. Л. Шапова. Стеклянные браслеты древнего Полоцка. — СА, 1965, № 1.

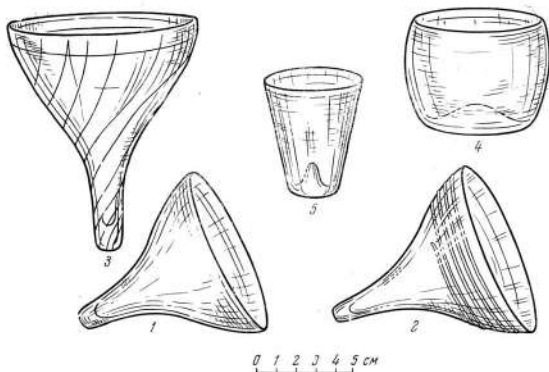
¹⁶ А. Л. Монгайт. Старая Рязань. — МИА СССР, № 49, 1955, стр. 138.

¹⁷ Все формы даны в реконструкциях. Подробное обоснование см. в указ. статьях Ю. Л. Шаповой «Стеклянные изделия древнего Новгорода» и М. Д. Полубояриновой «Стекло древнего Тулова».

¹⁸ Понтия — стеклянный или металлический стержень, прикреплённый к выдуваемому сосуду, еще не отделенному от складочной трубки. Отделив от трубки сосуд, укрепленный на понтии, мастер продолжает формовать и, лишь закончив ее, отделяет понтию. Готовый сосуд еще раз помещается в печь для отжига и полировки.

¹⁹ H. A r b m a n. Schweden und das Karolingische Reich. Stockholm, 1937, S. 67—86.

²⁰ F. R a d e m a c h e r. Die deutschen Gläser des Mittelalters. Berlin, 1933, S. 100, Abb. 5, a.



Стеклянная посуда XI века (пояснения в тексте)

объем одной стороной похлопывается по гладкой плите так долго, что в конце концов получается сосуд с широким (до 5 см в диаметре) и плоским дном. Сосуд напоминает бочонок: он приземист, широк, красивым назвать его трудно, он только удобный.

Совсем иначе выглядит маленький стакан конической формы (стр. 351, 5), появившийся одновременно с только что описанным кубком. Этот сосуд тоже прост, но в его пропорциях есть легкость и изящество, отвечающие художественной природе стекла: узкое донце, неширокое устье, заметный, но не резкий наклон стенок. Стеклянные массы, сосредоточенные в нижней части сосуда, окрашены интенсивнее, в верхней — желтоватый тон стекла едва заметен. Этим естественным распределением стеклянной массы, собственно, и определяется весь декоративный элемент этого сосуда.

Указанными формами исчерпывается разнообразие стеклянных сосудов, изготовлявшихся в Киеве на протяжении всего первого столетия существования этого производства. Реконструкции, к сожалению, не всегда надежный источник для анализа древнерусской стеклянной посуды как предмета прикладного искусства. Тем не менее и по сохранившимся деталям можно представить себе некоторые его свойства. Своим рождением все эти формы обязаны технологическому процессу. Однако все же трудно сказать, в которой из них более всего выразилась эта зависимость: в форме ли остродонных кубков или, наоборот, — кубков с плоским дном. Вся посуда этого времени выдута свободно. Применение форм, как и многие другие хитрости опытного стеклодела, древнерусскому мастеру были еще не известны.

Представляется, что мастер, в руках которого происходило превращение огненной бурлящей массы в нежный и хрупкий стеклянный кубок, сам еще не оправился от изумления перед этим чудом, не свыкся с ним. Из его рук выходят совсем простые, иногда асимметричные сосуды, еще немного — и о них можно было бы сказать, что они грубы и примитивны, но нет, этого мастер удачно избегает. Пред нами сосуды, лишённые какого-либо декора. Декоративный элемент составляет лишь распределение стеклянной массы, необычно тонкие и прозрачные стенки — это и выделяет сосуды стеклянные среди других материалов. При всей скрытости таких декоративных эффектов, контраст между острым густоокрашенным донцем и почти невидимым основным объемом или широкого также более интенсивного по цвету донца с едва окрашен-



Стеклянная посуда XII—XIII веков (пояснения в тексте).

ными стенками достаточно выразителен. Если к этому прибавить мелодичный действительно хрустальный звон наполненных бокалов, мерцание и переливы света на легких гранях, то все вместе составит определенный образ, воздействие которого усиливалось новизной и редкостью самого стекла как поделочного материала.

В течение всего XI и первых десятилетий XII века русская стеклянная посуда была большой редкостью. В Новгороде, например, посуды киевского производства было чуть больше, чем византийской, правда, на все первое столетие ее существования падает не более 10% всего объема стеклянной посуды, производившейся в древней Руси. Новое производство только еще набирало силы.

К концу XII века стеклянной посуды становится очень много. Это явилось следствием существенных изменений в технологии ее изготовления. К концу XII века было освоено дутье в форму, сначала одночастную, а затем и в сложную, освоены были некоторые приспособления в виде шаблонов для формовки деталей сосудов — донец, ручек. Более ранняя посуда вся была выдута свободно. Свободное дутье требует от стеклодува большого опыта и умения, значительно большего, чем дутье в форму. В киевском стеклоделии сложилась своеобразная ситуация: едва взявшись за дело, древнерусские мастера варят первоклассные, даже по теперешним требованиям, хрустали и выдувают из них сосуды сложнейшим способом, не зная основ дутья в форму. Таковы парадоксы в развитии этого ремесла на Руси, хотя и заимствованного, «подсмотренного» у византийцев, но развивавшегося скорее вопреки им, чем с их помощью.

Несмотря на все трудности развития, к концу XII века, через полтора столетия со времени первых опытов, древнерусские стеклоделы преодолели техническую неграмотность, связывавшую и ограничивавшую их производственные и творческие возможности. Если посмотреть на стеклянную посуду конца XII — первой половины XIII века, то станут очевидными результаты всех технических нововведений.

Использование шаблонов (с 30-х годов XII века) обусловило появление сосудов на поддоне (см. стр. 352, 1). Широко открытый конусовидный сосуд покоится на очень узком донце с поддоном. Первый сосуд своими пропорциями очень напоминает ранние остродонные кубки: такое же широкое устье, чрезвычайно маленькое, но тяжелое

донце, так же густо окрашено и контрастно по сравнению с основным объемом. Другие сосуды этого же типа (стр. 352, 2), более пропорциональные, отстоят значительно дальше от древнейших русских форм, приближаясь к таким же хорошо известным византийским сосудам.

В кубках (стр. 352, 3, 4) нетрудно узнать более ранние (стр. 351, 4), от которых они отличаются лишь накладными декоративными деталями. Один кубок сверху до низу опоясан непрерывной тонкой сиреневой линией. В нижней части сосуда нити расположены чаще, в верхней — реже, зрительно это удлиняет сосуд, делает его легче. Этого впечатления другой мастер добивается, расположив по вертикали стеклянные змейки цвета темной бирюзы (стр. 352, 4). Совсем неузнаваемым станет такой кубок, поставленный на широкий, отдельно изготовленный поддон (стр. 352, 5).

В отличие от своих ранних аналогов, конический стакан (стр. 352, 7) изготовлен из стекла, окрашенного в яркий бирюзовый цвет, и украшен тремя косо наложенными полосами. Поставив рядом два сосуда, мы заметим безусловные преимущества более древнего, он и строже, и изящнее. В новом сосуде использованы и цвет стекла, и фактура накладных деталей, а в целом он значительно уступает своему прозрачно-чистому двойнику. Не выдерживают сравнения с прозрачными и цветные (фиолетовые, бирюзовые) и остродонные кубки, и кубки, на поддоне. Может быть, именно результат такого сравнения прояснит нам причину малого количества древнерусской посуды из цветного стекла. Цветные детали: нити, змейки, как мы уже видели, маленькие декоративные ручки, налены в виде пуговок, цветной бортик по устью — можно встретить, но предпочтение постоянно отдается прозрачной неокрашенной посуде.

Итак, мы рассматриваем пока только те формы сосудов, которые можно назвать традиционными, хорошо известными на протяжении недолгой, но достаточно интересной истории древнерусского стеклоделия.

В последние полстолетия (перед татаро-монголами) появились совсем новые формы сосудов, близких аналогов которым нет в стекле сопредельных стран. Это кубки тех же в основном форм, но с иными стенками: вместо гладких стенок — желобчатые, рельефные. Желобки, частые внизу у гладкого донца, становятся крупнее и реже вверх и заканчиваются широкой гладкой полосой вокруг устья. Этот новый декоративный прием стал возможным благодаря введению технического новшества — дутья в форму, которая, будучи еще одночастной, обусловила рождение новых сосудов. Эти сосуды отличает чистота линий контура; округлые ребра делают линию мыткой, расходясь вверх, они подчеркивают контраст между маленьким донцем и широким устьем. Гладкая полоса завершает это художественное решение.

В первой половине XII века можно встретить такие стеклянные сосуды, в форме которых угадывается хорошо известный в глине прототип (стр. 352, II) — печной горшок. Сосуд такой новой для стекла формы интересен не столько сам по себе, сколько тем, что его появление констатирует освоение древнерусским стеклоделом сложной, разъемной формы. Только из разъемной формы можно извлечь сосуд, тулово которого шире устья. Этот же технологический принцип положен в основу изготовления сосудов, напоминающих глиняные кувшины, правда, на этот раз кувшины без ручек. Нужно заметить, что подобных сосудов совсем немного, видимо, в силу того, что сам технический принцип был еще совсем нов для мастеров.

В таком виде древнерусская посуда выступает на втором этапе развития, в конце которого можно уловить признаки следующего — дутья в сложную форму. Между тем данному третьему этапу не суждено было завершиться. Рассматриваемые формы не исчерпывают всего разнообразия древнерусской посуды. Можно встретить и такие сосуды, как на стр. 352, 12; они по существу своему мало отличаются от описанных подробнее.

Сравнение развитых форм с более ранними позволяет зримо ощутить изменения, которые претерпевают художественно-эстетические нормы, действующие по отношению к древнерусской стеклянной посуде. Формы самых древних сосудов, как мы ви-

дели, теснейшим образом связаны с производством. Через столетие, и это мы заметили тоже, стеклянная посуда стала менее зависима от техники изготовления. Скорее наоборот, мастер подчиняет технику и совершенствует ее в своих интересах. Эти интересы в свою очередь достаточно усложнились. Мастер осуществляет теперь не только сугубо утилитарную задачу, но ей присуще известное изящество и легкость, усилимые чрезвычайной тонкостью и прозрачностью стенок (стр. 352, 5, 8—10). Однако такая характеристика приложима лишь к меньшей части древнерусской посуды.

Наиболее известны другие сосуды (стр. 352, 1, 2, 5), именно они составляют основную массу бытовой посуды, той, которую можно было купить на рынке. Этот рыночный вариант отличается одним достоинством — он удобен, другие достоинства лучшей стеклянной посуды этого времени в нем найти трудно. Большая часть этих сосудов лишена четкости и чистоты линий контура, чаще можно встретить несимметричный, чуть кривобокий сосуд с небрежно отформованным дном.

И рядом — кубки (стр. 352, 3, 4), с большим вкусом украшенные накладными деталями. И самый декоративный сюжет — непрерывная спираль или змейка, и его композиция, и его расположение на теле сосуда связаны с формой. Например, змейки располагаются по наиболее выпуклой части сосуда, а спирали, более частые внизу, разбегаются вверх. Та же непрерывная спираль, но плотно собранная, фиксирует широко открытое устье.

Все эти декоративные приемы, как, впрочем, и основная стандартная рыночная форма, заимствованы из надежного византийского источника. Именно в византийском бытовом стекле подобные приемы орнаментации были широко применимы²¹. Оттуда же заимствован и другой декоративный принцип — контраст цветного декора и бесцветно-прозрачного фона. Однако с византийским оригиналом древнерусский сосуд сходен лишь в самом общем смысле, во многом отличаясь от него. В том отношении весьма примечателен колорит древнерусской посуды: желтоватый фон и ярко окрашенные детали из бирюзового стекла и едва окрашенные из фиолетового. Все это заменяло столь характерные для византийской посуды кобальтовые, темно-коричневые, черные детали на прозрачном стекле и белые — на синем, подменяло собой росписи золотом и эмалью.

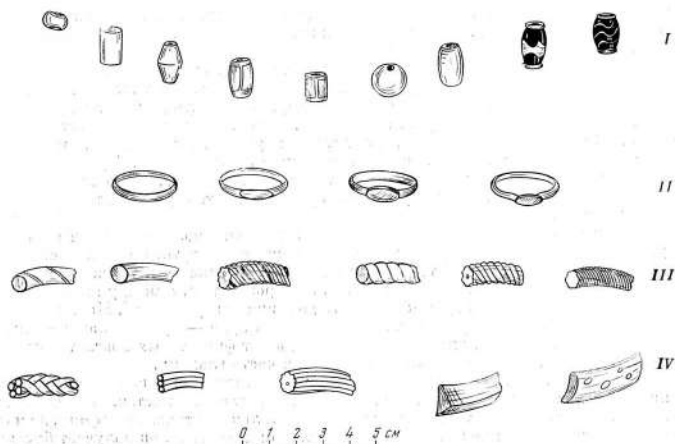
Присмотревшись внимательно, нетрудно заметить, что все эти отличия находятся в полном соответствии не только с возможностями древнерусского стеклодела, — они соответствуют его вкусам и вкусам тех, кто покупал эти сосуды, соответствую они и общему характеру изделий декоративного и прикладного искусства на Руси XI—XIII веков.

Как бы ни была интересна история древнерусской стеклянной посуды, тем не менее сосредоточить на ней все внимание — большая несправедливость по отношению к украшениям из стекла. Стеклянные бусы, перстни и, главным образом, браслеты составляли основную часть всего объема древнерусского стекольного производства. В изготовлении бус и перстней древнерусские мастера следовали в основном византийским образцам. Это касалось, правда, лишь формы: делали бусы зонные, цилиндрические, бочонкообразные или цилиндрические золоченые, бигралецидные. Однако на Руси можно встретить и бусы относительно новой формы — шарообразные или эллипсоидные (стр. 355).

Несмотря на очевидное использование форм стеклянных бус, привозимых из Византии, древнерусские бусы отличаются от них прежде всего иным колоритом. Среди византийских господствовали бусы синие (кобальтовые) и золоченые, древнерусские же — разноцветная россыпь желтых, фиолетовых, бирюзовых, зеленых, темных (от коричнево-оливковых до почти черных) и очень изредка — синих и золоченых²².

²¹ Gladus Davidson. The Corinth. V. XII. The minor objects. New Jersey, 1952, fig. 725.

²² Как и другие поделки, древнерусские бусы изготовлены из каллево-свинцово-кремнеземного стекла, а византийские — из так называемого античного, типа сода-извест-песок.



Стеклянные бусы, браслеты, перстни.

I — бусы; II — перстни; III, IV — браслеты

Одно время (середина XII — начало XIII века) были модны темные бусы, расписанные белыми или желтыми эмальями.

Однако ни бусы, ни перстни, ни тем более вставки в перстни и привески никогда не имели того огромного значения в женском уборе древней Руси, которое приобрели стеклянные браслеты. Городской женский наряд, начиная с середины XII века, нельзя себе представить без стеклянных браслетов. По народной традиции, идущей издавна, украшение, охватывающее руку у запястья, называется зарукавье, запястье, наручень, поручье²³. Вероятно, для ношения такого украшения не нужно укорачивать рукава. Браслеты, по несколько рядов, можно было надевать прямо на узкий манжет белой рубахи.

Разноцветные браслеты, по-разному скомбинированные, могли составить своеобразное и редко повторяющееся украшение. Стеклянные браслеты разных городов кажутся одинаковыми: всюду фиолетовые, синие, зеленые, бирюзовые, темные коричневые или совсем светлые желтые. И формы их одинаковые — гладкие или крученые. Однако, присмотревшись внимательнее, можно заметить, что среди крученых есть экземпляры тонкого частого кручения и редкого; браслеты гладкие и крученые могут быть перевиты цветной (желтой, красной, зеленой) нитью в одну или вдвое. Во всем этом многообразии есть строгая закономерность, которой подчиняются все браслеты, изготовленные в столбичных киевских браслетных мастерских.

Совершенно очевидно, что наиболее нарядны браслеты из цветного стекла, но они составляют все вместе лишь половину браслетов. Вторая половина — темные: оливковые, темно-коричневые, коричневые, темно-оливковые и почти черные. Эту особен-

²³ Владимир Даль. Толковый словарь, т. I. М., 1955, стр. 621—630.

ность можно объяснить, приняв во внимание технологию изготовления стекла, когда каждое отклонение от норм приводит к получению грязных и темных стеклянных масс.

Древнерусский мастер-браслетчик находит выход из такого положения, варьируя форму и перевитие. Гладких коричневых браслетов он оставляет только треть, небольшой части браслетов он придает редкую форму, — это витые, рубчатые, уплощенные треугольные или плоско-выпуклые в сечении. Все остальные темные браслеты — крученные. С точки зрения мастера, ни мелкое кручение, ни крупное, ни тем более витые в три-четыре жгута не следует перебивать перевитием. Тусклые и темные гладкие жгуты очень удачно оживляют цветное перевитие, равно как и браслеты среднего кручения. Плоско-выпуклые же браслеты мастер украшает мелкими желтыми точками.

Среди цветных браслетов главное место занимают фиолетовые (если коричневых чуть меньше половины, то фиолетовых чуть меньше четверти, а обоих вместе цветов около 70%). Фиолетовый цвет древнерусских браслетов может быть насыщенным, вишнево-красным, может быть, совсем бледным, едва розоватым, а между ними располагаются все оттенки цвета от густо-сиреневого до нежного верескового. Мастер понимает, что фиолетовый браслет красив и в самой простой форме — будь то гладкий или среднего кручения, поэтому, видимо, почти никогда нет фиолетовых браслетов сложных форм, а перевитием украшена лишь небольшая часть гладких.

Синие браслеты, в основном, крученные; относительно много плоско-выпуклых, украшенных точками. Делая такие вот браслеты, мастер, по всей вероятности, сознательно повторяет византийские не только соотношением форм, но и стремится к этому в цвете: не зная окиси кобальта как красителя, он получает близкий к кобальтовому цвет путем комбинации двух хорошо ему известных красителей (окиси меди и окиси марганца).

Бирюзовые браслеты встречаются так же часто, как синие и зеленые (доля каждого цвета в общем колорите около 10%). Бирюзовый цвет в древнерусских хрусталях изменяется от очень яркого, сочного, густого до цвета незабудок, сходство с которыми усиливает желтое перевитие, к которому мастера, однако, остаются равнодушными. Гораздо чаще перевиты зеленые браслеты, во всем остальном похожие на бирюзовые.

Совсем мало (не более 5% от общего числа) браслетов желтых, стекло которых тождественно стеклу сосудов. Чуть желтоватый браслет был бы едва заметен на светлом фоне, но мастер уверенно находит в арсенале своих средств те, которые превращают этот кажущийся бесспорным недостаток в достоинство. Почти все гладкие браслеты он перевивает широкой непрозрачной желтой полосой, а крученные закручивает посередине, да еще пропускает желтую ленточку внутрь, закрутив ее в спираль (ср. 355). В результате получается стеклянный браслет настолько изысканный, что рядом с ним можно ставить, на наш взгляд, только лучшие украшения филигранной работы. Такой браслет — совершенное произведение искусства.

Заметим сразу, что стеклянные браслеты были не только произведениями прикладного искусства, но и предметами широкой рыночной торговли. Лучшая, наиболее красочная часть этого товара оседает, естественно, в Киеве и в каких-то других городах, тесно с ним связанных. Все остальное, что не нашло сбыта в ближайшей округе, вывозится в другие города, но лишь в самом начале. Буквально через одно-два десятилетия особенности местного спроса начинают активно влиять на привоз. В результате в цветовой гамме браслетов Минска и Новогрудка преобладают редкие в других местах синие; а в Рязани — фиолетовые и бирюзовые; бирюзовые и желтые в Городец-на-Волге; зеленые, желтые совсем темные в Новогрудке, Полоцке, Смоленске, где, кроме того, чуть позже на одно-два десятилетия, чем в Киеве, были организованы собственные браслетные производства.

В этом перечне трудно пока что уловить какие-то закономерности, и, к сожалению, 356 нет оснований сравнивать колористическую гамму браслетов с местным колоритом

вышивок (стеклянный браслет, надетый поверх манжета, мог с успехом заменять вышивку, повторяя ее, соперничая с нею).

В городах стеклянные браслеты практически вытеснили бусы. Возможно, действовали какие-то ограничения, исключавшие сочетание разных стеклянных украшений в одном уборе. Этим предположением можно было бы объяснить то уменьшение числа бус и перстней, которым сопровождалась история производства стеклянных браслетов в городах; в этой же связи, по-видимому, можно понять довольно частые находки бус в деревенских курганах XII—XIII веков.

К сожалению, в истории древнерусского стекла есть такой же трагический рубеж, как и в истории некоторых других художественных ремесел, — 1240 год, далее которого их история не прослеживается. С этого момента исчезает из быта и стеклянная посуда, и перстни, и бусы, и почти все браслеты. Производство браслетов, существовавшее в Новгороде, Полоцке и Смоленске, сохранялось, правда, далее, на протяжении целого столетия. Однако на его базе нигде не сложилось нового производственного центра: сказалась узкая специализация в древнерусском стеклоделии, когда производство дутых изделий (посуды, оконного стекла) было отделено от производства браслетов и других украшений, изготавливавшихся путем вытягивания, навивки, кручения, виття.

Вряд ли правомерно не пытаться искать в стеклоделии нового времени каких-то примет, идущих из древней Руси. Разыскивать же эти приметы нужно не в практике парских стекольных заводов, а в гутном стеклоделии на Украине XV—XVI веков. Судьбы древнерусского стеклоделия в целом — особая тема, достойная специального рассмотрения.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Н. А. Демниа. Отражение поэтической образности в древнерусской живописи

| | |
|---|-------|
| «Богоматерь Одигитрия». Икона из Успенского собора Московского Кремля. XI — начало XII века | 8 |
| Георгий-воин. Оборот иконы «Богоматерь Одигитрия». Икона из Успенского собора Московского Кремля. XI — начало XII века | 9 |
| Деталь иконы «Георгий-воин» из Успенского собора Московского Кремля (вклейка) | 10—11 |
| Деталь иконы «Георгий-воин» из Успенского собора Московского Кремля | 11 |
| Деталь иконы «Георгий-воин» из Успенского собора Московского Кремля | 12 |
| Деталь иконы «Георгий-воин» из Успенского собора Московского Кремля | 13 |
| Архангел. Мозаика в куполе Софии Киевской. Деталь. 1037—1051 годы | 16 |
| Архангел Гавриил. Деталь композиции «Благовещение». Мозаика Софии Киевской. 1037—1051 годы | 18 |
| Неизвестный святой с серьгой. Фреска Софии Киевской. Деталь. 1037—1051 годы | 19 |
| «Апостол Петр». Икона из монастыря на Синае. VI—VII века | 20 |
| Мученик Николай. Один из медальонов с изображением севастьянских мучеников. Мозаика Софии Киевской. 1037—1051 годы | 21 |
| Схема композиционного построения иконы «Георгий-воин» из Успенского собора Московского Кремля (исполнена Г. В. Поповым) | 22 |
| Изображение юноши. Рисунок на штукатурке Георгиевского придела Софии Киевской. XI век (вклейка) | 22—23 |

А. И. Комеч. Роль княжеского заказа в построении Софийского собора в Киеве

| | |
|---|----|
| Церковь монастыря Липса в Константинополе. План | 52 |
| Церковь монастыря Липса в Константинополе. План на уровне хор | 53 |
| Северная церковь монастыря Липса в Константинополе. Реконструкция Миго. | 54 |
| София Киевская. Хоры | 56 |
| София Киевская. Тройная аркада на хорах | 57 |
| София Киевская. Разрез по крайнему северному нефу | 58 |
| София Киевская. Частичная аксонометрия | 58 |
| София Киевская. План (по К. Н. Афанасьеву) | 59 |
| София Киевская. Реконструкция. Макет | 60 |
| София Киевская. Перспективный рисунок. Реконструкция | 61 |

**Н. И. Кресальний. Новые исследования северо-западной башни
Софии Киевской**

| | |
|--|----|
| Фрагмент древних ступеней в проеме западного портала с остатками мозаик на подступенках | 69 |
| Деталь примыкания подступенка четырнадцатой ступени к круглому столпу башни | 69 |
| Фрагмент предпортальной площадки и древних ступеней с отпечатком мозаик на подступенках | 70 |
| Образовавшийся зазор (щель) между конструктивной кладкой четырнадцатой ступени и пятой мозаичного подступенка | 70 |
| Фрагмент древнего свода одного из лестничных маршей северо-западной башни | 72 |
| Открытый в процессе раскопок верхний марш древней лестницы северо-западной башни (вид с первой лестничной площадки) | 73 |
| Дополнительная ступень верхнего марша лестницы, сложенная в XVII—XVIII веках из кирпича на известково-песчаном растворе | 74 |
| Деталь покрытия первой лестничной площадки керамическими поливными плитами, обнаруженными под дополнительной ступенькой XVII—XVIII веков | 74 |
| Деталь примыкания восточной стены северо-западной башни к западному торцу внутренней северной галереи в уровне хоров | 75 |
| Западный портал башни. Вид изнутри до начала работ по раскрытию его от позднейших закладок | 76 |
| Западный портал башни. Вид изнутри после раскрытия его от позднейших закладок | 77 |
| Западный портал башни. Вид снаружи после раскрытия его от позднейших закладок | 78 |

**П. П. Толочко, Ю. С. Асеев. Новый памятник архитектуры древнего
Киева**

| | |
|--|----|
| План местонахождения остатков древнерусского храма | 82 |
| Профиль северо-восточной стены котлована (под стеной храма) | 82 |
| Нижняя часть храма | 83 |
| Южная часть храма в обмерной аксонометрии | 83 |
| Юго-восточная часть южной стены храма | 84 |
| Фрагмент «вавилоня» из храма на Нестеровском пер. (натуральная величина) | 86 |

**Н. В. Холостенко. Ильинская церковь в Чернигове по исследованиям
1964—1965 годов**

| | |
|--|----|
| Ильинская церковь в Чернигове | 89 |
| План Ильинской церкви и прилегающих к ней пещер | 90 |
| Древний проем входа в пещеры | 91 |
| Древний вход в пещеры. Схематическое изображение закладок | 92 |
| Древний ход в церковь. Вид из пещер | 93 |
| Зондаж в месте южного портала | 94 |
| Плифы со знаками | 94 |
| Ильинская церковь в Чернигове. Схема плана по данным 1964 года | 95 |
| Ильинская церковь в Чернигове. Разрез | 96 |
| Пещеры, примыкающие к Ильинской церкви в Чернигове | 97 |
| Граффити на стенах пещер в Чернигове | 98 |
| Приложение | 98 |

М. А. Плещковский. Русский глебо-борисовские энколпионы

| | |
|---|-----|
| Лицевая и оборотная стороны энколпиона. ГИМ | 107 |
| Амулет-амевики с изображением Бориса и Глеба на лицевой стороне. XII век. ГИМ | 108 |
| Мученик, держащий венец в виде церкви. Мозаика Софии Киевской. XI век | 110 |

| | |
|---|-----|
| Мученик, держащий венец в виде церкви. Мозаика Софии Киевской XI век | 111 |
| Энкалпцион из Костромских курганов. ГЭ | 112 |
| Энкалпционы рельефные и рельефно-черневые. ГРМ | 114 |
| Рельефный энкалпцион «живописного» подтипа. ГИМ | 115 |
| Рельефный энкалпцион «скульптурного» подтипа. ГИМ | 116 |
| Рельефный энкалпцион «скульптурного» подтипа (первичная отливка). ГРМ | 117 |

В. А. П л у г и н. Фрагмент росписи южной галереи Успенского собора во Владимире

| | |
|--|---------|
| Фрагмент фрески южной галереи Успенского собора во Владимире (вклейка) | 130—131 |
|--|---------|

В. В. Ф и л а т о в. Художественно-технические особенности росписи Дмитриевского собора во Владимире

| | |
|---|---------|
| Апостолы Павел, Матфей, Марк и сон ангелов. Западная половина северного склона большого свода (вклейка) | 142—143 |
| Сон ангелов. Средняя часть южного склона большого свода | 145 |
| Апостолы Лука, Иоанн, Петр и сон ангелов. Западная половина южного склона большого свода (вклейка) | 146—147 |
| Схема разметки композиций склонов большого свода | 148 |
| Схема пропорциональной разметки полуфигур ангелов и фигур апостолов | 149 |
| Апостолы Павел и Матфей. Северный склон большого свода | 152 |
| Апостолы Марк и Симон. Северный склон большого свода | 153 |
| Богородица в раю. Восточная часть южного склона малого свода | 155 |
| Апостол Петр, ведущий праведных в рай. Западная часть северного склона малого свода | 156 |
| Праотец Иаков из композиции «Лоно Авраамово». Срединная южного склона малого свода | 159 |

Г. К. В а г н е р. Древние черты во владимиро-суздальской скульптуре XIII века как элементы нового стиля

| | |
|--|---------|
| Три отрока в пещи огненной. Рельеф в музее Стамбула | 164 |
| Данная во рву львином. Рельеф в музее Стамбула | 165 |
| «Благовещение». Миниатюра Хлудовской греческой псалтири (прорись) | 166 |
| «Вознесение». Миниатюра Евангелия Рабулы (прорись) | 167 |
| «Денсус». Стенная роспись. Капнадокия (прорись) | 168 |
| «Вознесение». Мозаика кафедрального собора в Равенне (прорись) | 169 |
| Алтарная стенка Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. Реконструкция | 171 |
| Алтарная стенка. Капнадокия | 172 |
| Фрагменты алтарной росписи из церкви св. Георгия в Старой Ладоге (схема) | 173 |
| Скульптура западного притвора Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском. Реконструкция | 178 |
| Кушольная роспись собора Сан Марко в Венеции | 179 |
| Христос. Фрагмент композиции «Распятие» из Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском (вклейка) | 186—187 |
| Фрагмент композиции «Распятие» из Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском | 189 |
| Голова воина на капище колонны из Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском | 191 |
| Голова девушки из Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском | 192 |
| Апостол Петр. Оборот новгородской иконы «Знамение». XII век | 194 |
| Апостол Петр из Георгиевского собора в г. Юрьеве-Польском | 195 |

Г. В. Попов. Из истории древнейшего памятника города Дмитрова

| | |
|--|---------|
| «Дмитрий Солунский». Начало XIII века. ГТГ (еклейка) | 202—203 |
| Орнаментация трона на иконе «Дмитрий Солунский» | 204 |
| Предполагаемый родовый знак Всеволода III Большое Гнездо | 204 |
| Архитектурный орнамент в византийской живописи | 204 |
| Орнамент в древнерусской иконописи | 205 |
| Ангел. Первая треть XVI века. Деталь иконы «Дмитрий Солунский» | 212 |
| Фрагмент серебряного орнамента второй половины XVI века на иконе «Дмитрий Солунский» | 214 |

А. В. Рындина. Суздальский змеевик

| | |
|--|-----|
| Суздальский змеевик. XII век. «Семь спящих отроков эфесских». ГИМ | 218 |
| Суздальский змеевик. XII век. «Змеинное гнездо». ГИМ | 218 |
| Неизвестные святые на консолях лапидария из Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. 1230—1234 годы | 225 |
| Каменная икона с изображением Дмитрия Солунского XIII—XIV века. ГИМ | 226 |
| Оборотная сторона иконы «Дмитрий Солунский». Никола и «Семь спящих отроков эфесских» | 226 |
| Каменная икона с «Семью отроками эфесскими». XIV век. ГИМ | 227 |
| Каменная икона с изображением Николы, Богоматери и Христа. XIV век. ГИМ | 228 |
| Оборот иконы с изображением трех святых. XIV век. ГИМ | 228 |

В. Л. Янин. Еще раз об атрибуции шлема Ярослава Всеволодовича

| | |
|--|-----|
| Шлем Ярослава Всеволодовича | 237 |
| Композиция подвешенного шлема Ярослава Всеволодовича | 238 |
| Печати с изображениями святых Феодора и Георгия, Иакова и Иоанна Богослова, Агафонина и Иоанна Богослова | 242 |

Г. С. Батхель. Новые данные о фресках церкви Благовещения на Мачине близ Новгорода

| | |
|--|---------|
| Схема алтарной росписи церкви Благовещения в Аркажах. 1189 год | 246 |
| Неизвестный святитель. Роспись центральной апсиды церкви Благовещения в Аркажах. 1189 год | 247 |
| Петр Александрийский (?). Роспись центральной апсиды церкви Благовещения в Аркажах. 1189 год (еклейка) | 252—253 |
| Власий (?). Роспись центральной апсиды церкви Благовещения в Аркажах. 1189 год | 250 |

Г. И. Вздорнов. Лобковский Пролог и другие памятники письменности и живописи Великого Новгорода

| | |
|--|---------|
| Лобковский Пролог. Послесловие писца. ГИМ, Хлуд. 187, л. 148 об. | 256 |
| Лобковский Пролог. Заставка. ГИМ, Хлуд. 187, л. 1 | 263 |
| «Спас Нерукотворный». Икона из Успенского собора Московского Кремля. ГТГ (еклейка) | 264—265 |
| «Поклонение кресту». Оборотная сторона иконы «Спас Нерукотворный» из Успенского собора Московского Кремля. ГТГ (еклейка) | 266—267 |

О. В. Зоннова. «Богоматерь Умиление» XII века из Успенского собора Московского Кремля

| | |
|--|---------|
| «Богоматерь Умиление». XII век. Музеи Московского Кремля (еклейка) | 272—273 |
| Лики Богоматери и младенца. Деталь иконы «Богоматерь Умиление». | 275 |
| Жена Иова. Фреска Николо-Дворищенского собора в Новгороде. XII век | 276 |

| | |
|---|-----|
| Голова архангела Гавриила. Деталь иконы «Устюжское Благовещение». ГТГ | 278 |
| Схема орнамента плата на иконе «Богоматерь Умиление». XII век. Музей Московского Кремля | 280 |

О. С. Попова. Галицко-волинские миниатюры раннего XIII века

| | |
|--|-----|
| Евангелист Лука. Миниатюра галицко-волинского Евангелия-апракос. Начало XIII века. ГТГ | 238 |
| Голова евангелиста Луки. Деталь миниатюры галицко-волинского Евангелия-апракос | 289 |
| Евангелист Матфей. Миниатюра галицко-волинского Евангелия-апракос. Начало XIII века. ГТГ | 290 |
| Голова евангелиста Матфея. Деталь миниатюры галицко-волинского Евангелия-апракос | 291 |
| Евангелист Иоанн. Миниатюра галицко-волинского Евангелия-апракос. Начало XIII века. ГТГ | 294 |
| Голова евангелиста Иоанна. Деталь миниатюры галицко-волинского Евангелия-апракос | 295 |
| Евангелист Марк. Миниатюра галицко-волинского Евангелия-апракос. Начало XIII века. ГТГ | 300 |
| Голова евангелиста Марка. Деталь миниатюры галицко-волинского Евангелия-апракос | 301 |

А. И. Рогов. Ченстоховская икона Богоматери как памятник византийско-русско-польских отношений

| | |
|---|---------|
| Ченстоховская икона Богоматери. Ясногорский монастырь в г. Ченстохове. Польша | 318 |
| Голова Богоматери. Деталь Ченстоховской иконы (эклейка) | 318—319 |

М. Х. Алешковский. Начальные этапы строительства Псковского крома

| | |
|--|-----|
| План Псковского крома (схема реконструкции) | 327 |
| Общий вид Смердьего захоба с севера | 328 |
| Башня Кутекова, 1400 год. Вид с севера до реставрации | 329 |
| Башня Кутекова, 1400 год. Вид внутри башни до реставрации | 329 |
| Планы первого и второго ярусов башни Кутекова 1400 года с примыкающими крепостными стенами — западной, 1400 год (с юга), восточной, 1452 год (с востока) и «низкой» (с севера), 1500 год | 330 |
| Мстиславская башня. XV век | 332 |
| План Средней башни 1417 и 1419 годов с примыкающей стеной персей 1419 года | 334 |
| Выступ кладки 1417 года Средней башни из-под кладки 1419 года | 335 |

Ю. Л. Шапова. Художественное стекло древней Руси

| | |
|--|-----|
| Стекланная посуда XI века | 351 |
| Стекланная посуда XII—XIII веков | 352 |
| Стекланные бусы, браслеты, перстни | 355 |

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----|
| От редакции | 5 |
| Н. А. Демипа. Отражение поэтической образности в древнерусской живописи (на примере иконы «Георгий-воин», XI—XII веков) | 7 |
| С. С. Аверипцев. К усилению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской | 25 |
| А. И. Комеч. Роль княжеского заказа в построении Софийского собора в Киеве | 50 |
| Н. И. Кресальний. Новые исследования северо-западной башни Софии Киевской | 65 |
| П. П. Толочко, Ю. С. Асеев. Новый памятник архитектуры древнего Киева | 80 |
| Н. В. Холостенко. Ильинская церковь в Чернигове по исследованиям 1964—1965 годов | 88 |
| М. Х. Алешковский. Русские глебо-борисовские зиклонны 1072—1150 годов | 104 |
| В. А. Плугин. Фрагмент росписи южной галереи Успенского собора во Владимире | 126 |
| В. В. Филатов. Художественно-технологические особенности росписи Дмитриевского собора во Владимире | 141 |
| Г. К. Вагнер. Древние черты во владимиро-суздальской скульптуре XIII века как элементы нового стиля | 162 |
| Г. В. Попов. Из истории древнейшего памятника города Дмитрова | 198 |
| А. В. Рындина. Суздальский змеевик | 217 |
| В. Л. Янин. Еще раз об атрибуции шлема Ярослава Всеволодовича | 235 |
| Г. С. Батхель. Новые данные о фресках церкви церкви Благовещения на Мячине близ Новгорода | 245 |
| Г. И. Вздорнов. Лобковский Пролог и другие памятники письменности и живописи Великого Новгорода | 255 |
| О. В. Золотова. «Богоматерь Умиление» XII века из Успенского собора Московского Кремля | 270 |
| О. С. Попова. Галицко-волыньские миниатюры раннего XIII века (к вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства) | 283 |
| А. И. Рогов. Ченстоховская икона Богоматери как памятник византийско-русско-польских связей | 316 |
| М. Х. Алешковский. Начальные этапы каменного строительства Псковского крома (в связи с вопросом о русских каменных крепостях домонгольского периода) | 322 |
| Ю. Л. Щапова. Художественное стекло древней Руси | 349 |
| Список иллюстраций | 358 |

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО

Художественная культура
Домонгольской Руси

Утверждено к печати
Институтом истории искусства
Министерства культуры СССР

Редактор издательства Ф. И. Гримберг

Художник Н. А. Седейников

Технический редактор Р. М. Денисова

Сдано в набор 3/1 1971 г. Подписано к печати 4/VIII 1971 г.

Формат 84×109/16. Бумага № 1. Усл. печ. л. 40,74.

Уч.-изд. л. 34,3. Тираж 12500 экз. Тип. зак. 1960

Т-13027. Цена 3 р. 60 к.

Издательство «Наука»

Москва, К-62, Подосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука».

Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

| стр. | строка | издано | должно быть |
|------|--------------------|------------------------|------------------------|
| 16 | 5 сл. | песны | жены |
| 39 | 21 сл. | патриотических | патристических |
| 217 | 15 сл. | МНОСЛАВЛНЕСЬ | МНОСЛАВЛНЕСЬ |
| 217 | 18 сл. | ГЬОРГНЕ О | ГЬОРГНЕО |
| 227 | 18 сл. | ЖНВОТЬНЕС | ЖНВОТЬНЕС |
| 212 | 22 сл. | Михаил | Сихаил |
| 292 | в подписи под рис. | (I, II, III) (IV), (V) | (I, III, V) (II), (IV) |
| 303 | 12 сл. | Вабери | Вабери |
| | 18 сл. | таб. IV | таб. LIV |

Диснируское искусство. Художественная культура домонгольской Руси.