

ДРЕВНЕ-  
РУССКОЕ  
ИСКУССТВО

А К А Д Е М И Я   Н А У К   С С С Р

И Н С Т И Т У Т   И С Т О Р И И   И С К У С С Т В

М И Н И С Т Е Р С Т В А   К У Л Ъ Т У Р Ы   С С С Р

# ДРЕВНЕ- РУССКОЕ ИСКУССТВО

XV-начала XVI ВЕКОВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА

1963

**Редколлегия:**

**В. Н. ЛАЗАРОВ, О. И. ПОДОБЕДОВА, В. В. КОСТОЧКИН**

**Г**руппа по изучению древнерусского искусства начала систематически работать с конца 1959 года. За это время вокруг нее объединились многие специалисты в данной области науки, изучающие огромный период в истории русской культуры. Этот период охватывает примерно восемь веков. Между тем изучен он далеко не полно, хотя за последние сорок лет было сделано много новых открытий, не отделимых от успехов советской реставрационной науки.

Большинство памятников остается неизданными, методика работы, эстетические взгляды древнерусских мастеров только начинают привлекать к себе внимание и подвергаться пристальному анализу. В этих условиях первоочередной задачей науки о древнерусском искусстве является предварительная постановка общих вопросов, для решения которых необходимы достаточно весомые предпосылки в виде систематически подобранных фактов. Вот почему на данном этапе развития нашей науки было бы преждевременным создавать сборники тематического порядка. Здесь нужны более гибкие формы, которые не мешали бы сборанию материала по зернышкам, без жесткого объединения этого материала под знаком какой-либо одной ведущей темы. Поэтому мы и в дальнейшей нашей издательской практике будем ограничивать материал лишь хронологическими рамками. Таким образом, в настоящем сборнике основная группа статей посвящена искусству XV — первой половины XVI в. — периоду, наиболее примечательному как в истории русской государственности, так и в формировании русского изобразительного искусства.

## ДРЕВНЕРУССКИЕ ХУДОЖНИКИ И МЕТОДЫ ИХ РАБОТЫ

В. Н. ЛАЗАРЕВ

**С**ТАРЫЕ литературные источники и в первую очередь летописи сохранили немало сведений о росписях церквей, об их заказчиках, а порою и об исполнявших их мастерах. На основе этих сведений можно восстановить творческий процесс древнерусского живописца, занимавшего, как и все средневековые ремесленники, весьма скромное место на иерархической лестнице феодального общества.

Строителями храмов на Руси и заказчиками росписей были чаще всего князья и высшая церковная знать. Это явление особенно характерно для Киевского государства и для Владимиро-Суздальского княжества. На почве вольных русских городов — Новгорода и Пскова — рядом с князьями и архиепископами выступает новый социальный тип заказчика. Это посадники, богатые бояре, купеческие объединения, соседи по месту жительства («уличапе»), ремесленные корпорации. После возвышения Москвы к концу XIV века и усиления процесса централизации государства среди заказчиков все реже встречаются представители демократических кругов общества, зато вновь усиливается удельный вес высшей светской и церковной знати. Такое изменение социального лица заказчиков во многом объясняет нам более изысканный характер киевского, владими́ро-суздальского и московского искусства и более народный характер искусства Новгорода и Пскова.

Как и все средневековые художники, древнерусские живописцы принадлежали к ремесленной среде. Ремесленники всех специальностей объединялись в древней Руси одним общим названием — «ремесленник» («ремесльникъ», «ремьствникъ», «ремествяникъ») или «художник» («художьникъ»), «хитрец» («хытьрьць», «хитрьць», в смысле «искусник»). Но наиболее употребительным было слово «мастер», причем оно обозначало как самого простого ремесленника, так и архитектора, живописца и даже военного специалиста<sup>1</sup>. Имея в виду мастеров, занимавшихся живописью, русские летописцы прибегают и к более дифференцированным терминам («иконьникъ», «иконикъ», «образописьць», «писецъ», «живописьць»<sup>2</sup>). К сожалению, мы не знаем,

<sup>1</sup> Б. Рыбаков. Ремесло древней Руси. М., 1948, стр. 501.

<sup>2</sup> И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка. СПб., 1893—1912, т. I, стлб. 866, 1088; т. II, стлб. 539, 940 (изд. 2, М., 1958).

какие конкретные оттенки вкладывались в эти термины. Это тем более неясно, что на Руси художники, писавшие фрески, как правило, писали также иконы.

Ремесло живописца было окружено в древней Руси ореолом большого нравственного авторитета. Иконное дело почиталось «богочудным», а летописцы отзывались с неизменным уважением о выдающихся мастерах. Основной производственной ячейкой была мастерская, в которой вместе с возглавлявшим ее мастером (старейшиной, начальник<sup>3</sup>) работали его ученики и помощники (в летописи они названы «уноты», т. е. юные, молодые<sup>4</sup>). Деятельность такой мастерской была тесно связана с работой по «найму», иначе говоря, на заказ. Так как иконное дело требовало не только умения, но значительных затрат на краски, золото и серебро, то оно сравнительно высоко оплачивалось. Не случайно в рассказе Печерского патерика об Алимпии-иконописце особо отмечается, что он восхотел «хытрости иконнии» «не богатства ради»<sup>5</sup>. Когда в 1481 году известный московский живописец Дионисий написал для Успенского собора, вместе с тремя другими мастерами, иконы для иконостаса (деисус, праздники и пророки), то он получил за них огромную по тому времени сумму — сто рублей<sup>6</sup>.

Живописные мастерские, по-видимому, чаще всего находились при крупных княжеских дворах и монастырях (так называемое «вотчинное» ремесло, зависевшее от князей, бояр и высшей церковной знати)<sup>7</sup>. Но, несомненно, существовали в городах и свободные мастерские, работавшие по найму. Такая мастерская, погибшая во время пожара в 1240 году, была раскопана проф. М. К. Каргером на территории усадьбы Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве<sup>8</sup>. Здесь были найдены четырнадцать маленьких глиняных горшочков с остатками минеральных красок, почти полный набор железных инструментов по обработке дерева (топор, сверло, скобель, резец, кирка), отходы производства янтарных бус, бронзовая лампада и серебряная лунница от конской сбруи. Проживавший здесь мастер не ограничивался изготовлением икон, но ради дополнительного заработка занимался производством янтарных бус и чинкою металлических предметов.

Так как в древней Руси одни и те же мастера писали иконы и фрески, то возникает естественный вопрос, как протекал у них производственный процесс. При изготовлении икон мастерская и жилище ремесленника обыкновенно находились под одной кровлей. При выполнении заказа на монументальную роспись художники покидали свое жилище, а следовательно, и свою мастерскую. Они направлялись туда, где находилась предназначенная для росписи церковь. Это приводило к необходимости объединения нескольких мастеров в артель. Такие артели, или, как их

<sup>3</sup> См. М. П р и с е л к о в. Троицкая летопись, реконструкция текста. М.— Л., 1950, стр. 366, 367. Расписывание в 1344 году московскую церковь Михаила «русския писцы» так охарактеризованы летописцем: «вь нихъ же бе старейшины и начальници иконописцемъ Захария, Иосифъ, Николай и прочая дружина ихъ». Упоминаемый под 1345 годом «мастер Гонтанъ» назван летописцем «старейшиной иконошникомъ».

<sup>4</sup> Ипатьевская летопись под 1259 годом.— «Полное собрание русских летописей» (далее в сборнике — ПСРЛ), т. II. СПб., 1843, стр. 196. Здесь рассказывается о том, что князь Даниил Галицкий, собиравсь строить город Холм, начал созывать к себе ремесленников со всех окрестных земель и «идяху, день и во день, и уноты и мастере являчи бежаху изъ Татаръ».

<sup>5</sup> Д. А б р а м о в и ч. Киево-Печерский патерик. Київ, 1930, стр. 173.

<sup>6</sup> Львовская летопись под 1481 годом.— ПСРЛ, т. XX, 1-я половина. СПб., 1910, стр. 347.

<sup>7</sup> Ср. М. Т и х о м и р о в. Древнерусские города. М., 1948, стр. 127—128; Б. Р ы б а к о в.

Ремесло древней Руси, стр. 496—501. Упоминаемые в Троицкой летописи под 1344 годом греческие художники определены как «митрополичы писцы», а работавшие в том же году русские художники — как «русския писцы, князя великаго Семеновы Ивановича» (М. П р и с е л к о в. Троицкая летопись, стр. 366). В книгах второй половины XIV века нередко встречаются приписки с указанием об исполнении их «владычными робятами» и «владычными паробками» (Б. Р ы б а к о в. Ремесло древней Руси, стр. 688).

<sup>8</sup> М. К а р г е р. Древний Киев, т. I. М.— Л., 1958, стр. 310—316, 469, 473, 478, 479, табл.

называют летописцы, дружины, возглавлялись старейшиной, т. е. главным мастером<sup>9</sup>. Несомненно, что часть таких артелей была странствующей<sup>10</sup>. Перехода после окончания заказа с одного места на другое, дружина могла менять свой состав, пополняя его новыми мастерами. Поскольку на Руси не существовало цехов, постольку артели не подчинялись строгому уставу, и кооперирование осуществлялось в них на основе свободного стовора. Не исключена возможность, что такие артели странствующих мастеров при отсутствии монументальных заказов либо возвращались в те иконописные мастерские, из которых они выделились, либо, оседая на новом месте, организовывали новые мастерские, в которых место выполнения и продажи икон совпадали с местом жительства художников.

Было бы неверно думать, что художники древней Руси являлись исключительно лицами духовного звания. Из летописных свидетельств с несомненностью следует, что рядом с монахами живописью занимались и светские люди и что последние в колоссальном отношении преобладали. При этом монахи нередко работали бок о бок с мирянами, образуя одну дружину (так например, чернец Андрей Рублев сотрудничал в московском Благовещенском соборе с Феоданом Греком, а мирянин Дионисий подвизался в московском Успенском соборе вместе с попом Тимофеем<sup>11</sup>).

Еще не так давно большинство историков искусства полагало, что чуть ли не все ранние русские иконы и фрески были написаны заезжими византийскими мастерами. Эта в корне ошибочная точка зрения легко опровергается как документами до нас дошедшими, среди которых подавляющее число было выполнено русскими художниками, так и показаниями летописцев, упоминающих о работавших на Руси греческих мастерах лишь в пяти случаях, — и это на протяжении отрезка времени в пятьсот с лишком лет!

Самое раннее упоминание о приглашении на Русь византийских художников встречается в «Повести временных лет» под 989 годом. Когда великий князь Владимир задумал построить церковь Пресвятой богородицы (т. е. знаменитую Десятинную церковь), он «пославъ приведе мастера от Грекъ»<sup>12</sup>. Подлинность этого летописного свидетельства не вызывает сомнений. Бесспорно также и то, что в Софии Киевской между 1043 и 1067 годами работали не упоминаемые в летописи греческие мозаичисты и живописцы, сотрудничавшие с местными силами и возглавлявшие большую смешанную византийско-русскую мастерскую, тесно связанную с постройкой огромного митрополичьего храма. О деятельности греческих живописцев в Киевской Руси говорится и в более позднем источнике — Киево-Печерском патерике (середина XIII века). Здесь сообщается, что для отделки Великой Успенской церкви в Печерском монастыре пришли к игумену Николу из Константинополя «писци иконнии», и что они были похоронены в одном из притворов<sup>13</sup>. У этих живописцев учился киевский художник Алимий, который помогал им выкладывать мозаику в алтаре Успенской церкви<sup>14</sup>. Так как внутренняя отделка этой церкви начата была в 1083 году при четвертом печерском игумене Никоне, то обучение Алимия у греческих мастеров должно было найти себе место в 80-х годах XI века. Хотя достоверность многих из

<sup>9</sup> В Троицкой летописи под 1344 годом: «и прочая дружина ихъ», т. е. писцов (М. Приселков о в. Троицкая летопись, стр. 366); В Никоновской летописи под 1345 годом: «прочии ихъ ученици и дружина» (ПСРЛ, т. X, СПб., 1885, стр. 216); во Псковской летописи под 1420 годом: «Исконичи наша мастеров Федора и дружиноу его побивати церковь святаяа Троица свиндомъ новыми досками...» (Псковские летописи, вып. II, М., 1955, стр. 37), здесь идет речь о дружине строителей.

<sup>10</sup> Б. А. Рыбаков «Ремесло древней Руси», стр. 510 без достаточных оснований предпологает отсутствие в древней Руси бродячего ремесла.

<sup>11</sup> Троицкая летопись под 1405 годом. — М. Приселков. Троицкая летопись, стр. 459; Львовская летопись под 1481 годом. — ПСРЛ, т. XX, 1-я половина, стр. 347.

<sup>12</sup> Повесть временных лет, ч. I, М. — Л., 1950, стр. 83.

<sup>13</sup> Д. Абрамов и ч. Киево-Печерский патерик, стр. 9—11.

<sup>14</sup> Там же, стр. 172.



сообщаемых Патериком сведений была в недавнее время поставлена под знак вопроса<sup>15</sup>, не исключена все же возможность наличия в этом рассказе реального исторического ядра. Действительно, нет ничего невероятного в факте призвания для украшения мозаиками Успенской церкви греческих мастеров, использовавших в качестве помощника местного киевского художника Алимция. Это тем более правдоподобно, что в исполненных около этого же времени мозаиках Михайловской церкви участие греческих мастеров не вызывает сомнений.

Если до конца X и XI века приглашение греческих художников (особенно мозаичистов) и обучение у них было явлением довольно обычным, поскольку в это время русское монументальное искусство только начало складываться, то для XII века и последующих столетий факты приглашения византийских мастеров становятся все более редкими. В новгородских летописях упоминаются лишь три греческих художника: расписавший в 1196 году церковь «на воротех... святых Богородица» «Грьчнй Петровицъ»<sup>16</sup>, украсивший фресками в 1338 году церковь Входа в Иерусалим «Исаия Гречинъ» «съ друзъ»<sup>17</sup> (т. е. с товарищами), и Феофан Грек, выполнивший в 1378 году роспись церкви Спаса Преображения<sup>18</sup>. Греческие живописцы, о которых в летописях нет упоминания, подвизались в конце XII века и во Владимире, где они работали совместно с помогавшими им русскими живописцами в Дмитриевском соборе.

На своеобразные взаимоотношения заезжих греческих художников с русскими мастерами бросают яркий свет показания Троицкой и Никоновской летописей. В 1344 году митрополит Феогност (он был греком константинопольского происхождения) поручает греческим мастерам расписать свой придворный храм в Москве<sup>19</sup>. В следующем, т. е. в 1345 году, расписывается по заданию Анастасия, жены великого князя Симеона Ивановича, другая московская церковь — монастырский храм Спаса на Бору. Эту работу выполняет группа художников, руководимая Гоитаном, Семеном и Иваном. Их летописец определяет очень точно: «Русстии родомъ, а Гречестии ученици»<sup>20</sup>. Вряд ли можно сомневаться в том, что здесь летописец имеет в виду тех греческих мастеров, которых за год до того призвал митрополит Феогност.

Переехавший из Новгорода в Москву Феофан Грек также имел русских учеников. В 1395 году «Феофанъ иконникъ, Грьчнй философъ» расписывает кремлевскую церковь Рождества Богородицы вместе с Семеном Черным, причем им помогают «ученици ихъ»<sup>21</sup>. Четыре года спустя Феофан работает в Архангельском соборе в Московском Кремле опять-таки «со ученики своими»<sup>22</sup>. Наконец, в 1405 году он расписывает церковь Благовещения в том же Кремле, сотрудничая со старцем Прохором с Городца и чернецом Андреем Рублевым<sup>23</sup>. Эти свидетельства летописи лишний раз указывают на то, что формирование дружин для росписи церквей протекало в древней Руси на основе свободного сговора мастеров, кооперировавшихся друг с другом и обычно вступавших в дружину вместе со своими учениками.

Приведенные нами летописные сведения позволяют сделать несколько выводов

<sup>15</sup> Н. Ворониин. Политическая легенда в Киево-Печерском патерике. — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы», т. XI. М.—Л., 1955, стр. 96—102.

<sup>16</sup> I Новгородская летопись под 1196 годом. — ПСРЛ, т. III. СПб., 1841, стр. 23.

<sup>17</sup> Там же, стр. 78.

<sup>18</sup> III Новгородская летопись под 1378 годом. — Там же, стр. 231.

<sup>19</sup> Троицкая (М. Приселков. Троицкая летопись, стр. 366) и Никоновская (ПСРЛ, т. X, стр. 216) летописи под 1344 годом.

<sup>20</sup> Троицкая (М. Приселков. Троицкая летопись, стр. 367) и Никоновская (ПСРЛ, т. X, стр. 216) летописи под 1345 годом. В реконструированном М. Д. Приселковым тексте Троицкой летописи фигурирует один Гоитан.

<sup>21</sup> М. Приселков. Троицкая летопись, стр. 445.

<sup>22</sup> Там же, стр. 450.

<sup>23</sup> Там же, стр. 459.

касательно деятельности греческих живописцев на Руси: во-первых, эти живописцы приезжали довольно редко, во-вторых, они обычно сотрудничали с местными силами и, наконец, в-третьих, они почти всегда являлись учителями молодых русских художников, которых они брали себе в ученики. Была ли у них по последнему пункту договоренность с духовными и светскими властями, по чьей инициативе они приглашались на Русь, сказать трудно. Но не исключена возможность, что на Руси существовала примерно та же практика, что и в Венеции, где приказом прокураторов от 1258 года каждому греческому мозаичисту предписывалось иметь двух учеников, причем их запрещалось держать дома, и они были обязаны принимать участие в работах, проводимых в Сан Марко<sup>24</sup>.

Само собой разумеется, что поскольку монументальная и станковая живопись получили в древней Руси широкое распространение уже с XI века, постольку преобладали мастерские, составленные из местных сил. Последние имели возможность обучаться у заезжих византийских художников лишь в виде редких исключений, обычно же и учителя и ученики были русскими. Они и составляли те дружины, которые расписывали церкви в XI—XV веках.

Переходя к описанию метода работы мастеров монументальной живописи, следует прежде всего остановиться на вопросе о количестве входивших в состав артели художников. Сколько человек обычно трудилось над выполнением росписи церкви? Здесь все зависело от размера храма и от тех сроков, которые диктовал заказчик. Так, например, в Софии Киевской работало не менее восьми мозаичистов и большая дружина фрескистов, что легко объясняется огромной площадью храма<sup>25</sup>. В небольшой по размерам церкви Георгия в Старой Ладге (около 1167 года) легко опознаются две руки<sup>26</sup>, в соборе Рождества богородицы в Снеготорском монастыре под Псковом (1313 год) подвизалось не менее трех мастеров<sup>27</sup>, в выполнении росписи церкви Спаса на Нередице близ Новгорода (1199 год) участвовало минимум восемь живописцев, что было вызвано особыми причинами<sup>28</sup>. С завершением этой росписи, возникшей в течение месяца, очень торопились, так как пошатнулось положение строителя храма князя Ярослава Владимировича<sup>29</sup>.

В XIV—XV веках количество мастеров несколько увеличивается. В немалой степени это было обусловлено разрастанием иконостаса, иконы которого писались теми же, кто выполнял фрески. «В конце XIV — начале XV века, — замечает И. Э. Грабарь, — понятие «подписать церковь» означало не только расписать стены, но и написать иконы для иконостаса, ибо именно в это время иконостас приобретает все большее значение, становится декоративным центром храма, и его эволюция близится к завершению»<sup>30</sup>.

В свете сказанного становится понятным, почему на протяжении XIV—XV веков растет число мастеров, участвовавших в исполнении росписи. Если в небольших новгородских храмах XIV столетия продолжает работать два-три мастера (Волотово, Ковалево), то в Москве, где возводились более крупные по размерам церкви, их число быстро увеличивается. Так, московскую церковь Архангела Михаила расписывали в 1344 году Захария, Иосиф, Николай и члены их дружины<sup>31</sup>, а церковь Спаса в той же Москве украсили фресками год спустя Гоитан, Семен, Иван, их ученики и

<sup>24</sup> O. Demus. Die Mosaiken von San Marco in Venedig. Baden bei Wien, 1935, стр. 66.

<sup>25</sup> Ср. В. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, стр. 153.

<sup>26</sup> В. Лазарев. Фрески Старой Ладги. М., 1960, стр. 68—69.

<sup>27</sup> В. Лазарев. Снеготорские росписи. — «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 8. М., 1957, стр. 106.

<sup>28</sup> В. Мясоедов. Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925, стр. 16; М. Артамонов. Мастеря Нередицы. — «Новгородский исторический сборник», вып. 5. Новгород, 1939, стр. 46.

<sup>29</sup> Ю. Дмитриев. Заметки по технике русских стеновых росписей X—XII вв. (живопись и мозаика). — «Ежегодник Института истории искусств АН СССР за 1954 год». М., 1954, стр. 243.

<sup>30</sup> И. Грабарь. Феофан Грек. — «Казанский музейный вестник», 1922, № 1, стр. 8.

<sup>31</sup> М. Приседков. Троицкая летопись, стр. 366.

другие члены дружины<sup>32</sup>. Когда известный московский живописец Дионисий, по просьбе Иосифа Волоцкого, похотелся разукрасить в 1484 году церковь Успения в Иосифо-Волоколамском монастыре, то он привлек к сотрудничеству, помимо своих сыновей Феодосия и Владимира, старца Паисия и двух племянников Иосифа — Досифея и Вассиана<sup>33</sup>. Такому увеличению числа мастеров содействовало не только разрастание иконостаса, но также изменение характера самой росписи. На протяжении XV века резко возросло количество уменьшившихся в масштабе многофигурных сюжетов, что не только удлиняло, но и осложняло работу. Это привело к тому, что в XVII веке, с утратой больших, монументальных традиций, число исполнителей росписи доходило до нескольких десятков, и работа растягивалась на два года и более<sup>34</sup>.

Таким образом, мы видим, что дружины живописцев были в XI—XV веках сравнительно небольшими (от двух до шести мастеров, не считая учеников и помощников). В виде исключения это количество возрастало до восьми и более человек, что диктовалось особыми причинами (например, в Софии Киевской — огромной площадью постройки, в Нередице — пошатнувшимся положением заказчика). Наиболее распространенной была, по-видимому, такая форма сотрудничества, когда о совместной работе договаривались два-три мастера, обычно приводившие с собою своих помощников. После окончания заказа дружина либо распадалась, либо начинала в том же составе работать над новой росписью<sup>35</sup>.

Из-за холодного климата к расписыванию храма приступали на Руси лишь год спустя после окончания постройки<sup>36</sup>. Это делалось для того, чтобы дать хорошенько просохнуть стенам. Когда заказчики торопили с выполнением росписи, то они наталкивались на вполне правомерное сопротивление мастеров. Показателен тот совет, который живописцы дали новгородскому архиепископу Евфимию, настаивавшему на росписи только что выстроенных зданий (церкви Иоанна Богослова и трапезной в Вежицком монастыре): «но изъграфи, рекше писцы, възбраняху тому, глаголюще, яко еще лето или множае немощно есть писати, дождеже исъхънетъ»<sup>37</sup>.

Роспись церкви обычно начинали весной (не позже мая) и стремились завершить ее в течение одного сезона. Так как живописные работы могли производиться только в теплое время года, то в сентябре их, как правило, приостанавливали. В небольших церквях роспись чаще всего заканчивалась в один год. Но так бывало далеко не всегда. Например, роспись московской церкви Архангела Михаила художники не успели закончить в течение одного сезона, что летописец объясняет это, дав здесь же объяснение этому факту («и не дописаха ее (т. е. роспись — В. Л.) того лета... ради... мелкаго писма»)<sup>38</sup>. Когда в 1463 году в Новгороде не была завершена в один сезон роспись церкви Николая на Островке, то летописец объясняет это, по-видимому, рано наступившими холодами («неуспеша написать зимы ради»)<sup>39</sup>.

По сравнению с фреской мозаика была более традиционным искусством. Применяемые в ней технические приемы Киевская Русь взяла от византийцев, причем не

<sup>32</sup> М. Приселков. Троицкая летопись, стр. 367; ПСРЛ, т. X, стр. 216.

<sup>33</sup> С а в в а Черныя. Житие преподобного Иосифа, игумена Волоколамского. — «Чтения в Московском обществе любителей духовного просвещения», ч. П. М., 1865, приложения, стр. 23. Досифей сделан впоследствии епископом Крутицким, а Вассиан — епископом Коломенским.

<sup>34</sup> Ю. Д м и т р и е в. Заметки по технике русских стеновых росписей, стр. 245.

<sup>35</sup> Например, Андрей Рублев работал вместе с Даниилом Черным дважды (во владимирском Успенском соборе и в Троице-Сергиевом Троицком соборе) и один раз с Феоданом Греком и Прохором с Горюца (в московском Благовещенском соборе).

<sup>36</sup> Ср. Ю. Д м и т р и е в. Заметки по технике русских стеновых росписей, стр. 244.

<sup>37</sup> Повесть о Евфимии, архиепископе Новгородском. — «Памятники старинной русской литературы», изд. Г. Кумелевым-Безбородко, вып. IV. СПб., 1862, стр. 21.

<sup>38</sup> ПСРЛ, т. X, стр. 216.

<sup>39</sup> Летопись Авраамки под 1463 годом. — ПСРЛ, т. XVI. СПб., 1889, стр. 214; Ю. Д м и т р и е в. Заметки по технике русских стеновых росписей, стр. 244.

внесла в них ничего существенно нового. Над киевскими мозаиками, несомненно, трудились греческие мастера. Но как в соборе Софии, так и в церкви Архангела Михаила они привлекали к сотрудничеству местные силы, которые участвовали не только в выполнении мозаик, но и в изготовлении смальты. Последний факт установлен раскопками, произведенными советскими археологами на Подоле и на территории митрополичьего сада в Лавре<sup>40</sup>. На Подоле, в слое конца XI — начала XII века, были открыты остатки мастерской с глинобитными горнами и кусками стеклянных шлаков и смальты, а в митрополичьем саду, неподалеку от Успенского собора, в слое конца XI века, был раскопан горн с тиглями, горшками, большими кусками стекла и смальты, стеклянной пепой и т. д.; тут же были обнаружены кусочки свинца — основная составная часть смальты, и кусочки серы, кобальта и железа — ее красителей. Если при постройке Успенского собора (1073—1089) была заложена специальная стеклоделательная мастерская, производившая смальту на месте, то вряд ли порядок был иным при возведении Десятинной церкви (989—996) и Софийского собора (1037—1046). Здесь также смальта должна была изготавливаться на месте. А это являлось уже первым шагом к сближению греческих мастеров с киевскими «молодыми людьми», — без помощников они вряд ли могли обойтись.

В Софии Киевской работало не менее восьми мозаичистов, чьи руки могут быть легко опознаны. Эта византийская артель была укомплектована не только столичными, но и провинциальными мастерами, иначе трудно было бы объяснить стилистические различия между отдельными мозаиками<sup>41</sup>. Вероятно, именно мозаичисты и возглавлявший их мастер основали ту мастерскую, в которой греки работали бок о бок с русскими, и которая была в 40-х—50-х годах XI века главным рассадником искусства в Киеве. По завершении мозаик эта мастерская должна была перейти к выполнению фресок, что не могло не содействовать дальнейшему привлечению местных сил.

Как и в чисто византийских мозаиках, в мозаиках Киева грунт состоит из трех слоев. В Софийском соборе первый слой, нанесенный непосредственно на кладку стены, равен по толщине 15—20 мм, второй (средний) слой, обычно используемый под предварительный композиционный набросок, несколько толще (18—25 мм), третий (верхний) слой, с остатками фресковой росписи, уточнявшей мозаичисту цветовое решение, имеет толщину 20—23 мм. Общая толщина грунта приближается к 6 см (в церкви Архангела Михаила она несколько больше — 8—10 см)<sup>42</sup>. Слои грунта состоят из кварцевого песка, незначительного количества обломков горных пород и волокон соломы и половы. Так как кубики смальты выкладывались по сырому грунту, предварительно расписанному а fresco, то третий слой накладывался отдельными участками, в соответствии с дневной нормой работы мозаичиста. В мозаиках Михайловской церкви прослеживаются как вертикальные, так и горизонтальные борозды, в которых не без основания усматривают линии спайки двух смежных участков работы<sup>43</sup>. Однако, в мозаике такие швы было гораздо легче скрыть, чем в фреске, в силу чего их не всегда удается обнаружить.

В мозаиках Софии Киевской преобладают кубики прямоугольной формы, встречаются также кубики треугольной и овальной формы. Сама кладка выполнена легко и свободно, без лишнего педантизма, но и без излишней горопливости. Кубики смальты вдавливались в грунт под различными углами, чем достигалась свойственная одной только мозаике искристость поверхности. Большинство мозаичистов являлось

<sup>40</sup> В. Богусевич. Мастерские XI века по изготовлению стекла и смальты в Киеве. По материалам раскопок 1951 г.— «Краткие сообщения Института археологии АН Украинской ССР», вып. 3. Киев, 1954, стр. 14—20; М. Каргер. Древний Киев, стр. 410.

<sup>41</sup> Ср. В. Лазарев. Мозаики Софии Киевской, стр. 155.

<sup>42</sup> В. Лазарев. Мозаики Софии Киевской, стр. 139—140; Ю. Дмитриев. Заметки по технике русских стеновых росписей, стр. 277.

<sup>43</sup> Ю. Дмитриев. Заметки по технике русских стеновых росписей, стр. 277—278.

опытными мастерами, превосходно знавшими свое дело. Они хорошо чувствовали форму и умели выявлять ее с помощью тонко продуманных цветовых контрастов, что выступает особенно наглядно в трактовке лиц. Например, на 1 дц<sup>2</sup> в наборе лица архидиакона Лаврентия (нижний регистр асиды) уложено 400 кубиков. В раздельке одежда и фона количество кубиков на 1 дц<sup>2</sup> резко снижается: на одежде Богоматери-Оранты оно равно 123 кубикам, на золотом фоне конхи — 150 кубикам и т. д.<sup>44</sup> Как установила В. И. Левицкая, кубики мозаик Софийского собора по своим размерам значительно меньше кубиков мозаики церкви Архангела Михаила. Так, в квадратном дециметре набора лица апостола Иоанна из композиции «Еucharистия» в Софийском соборе насчитывается 440 кубиков, в то время как на такую же площадь набора лица того же апостола из аналогичной композиции в Михайловской церкви приходится лишь 246 кубиков (при одинаковом масштабе голов, равном 36 × 19 см)<sup>45</sup>.

Самой, конечно, сильной стороной киевских мозаик является их колорит. Он поражает своей цветовой насыщенностью, а также разнообразием и богатством красочных оттенков. Как показал детальный анализ мозаичной палитры Софийского собора, она состоит из 177 различных оттенков! Так, синий цвет имеет 21 оттенок, золото — 25, серебро — 9, зеленый цвет — 34, желтый — 23, красный — 19, коричневый — 25, фиолетовый — 6, серый — 8 и так далее<sup>46</sup>. Нетрудно понять, что подобное цветовое богатство мозаичной палитры можно было обрести лишь в результате высоко развитой техники производства смальт. Вот почему труд ремесленников, непосредственно изготовлявших смальту, ценился в средние века не ниже труда тех, кто выкладывал эту смальту на плоскости, т. е. мозаичистов. И самое примечательное в мозаиках Софии Киевской, что огромное обилие красочных оттенков никак не идет в ущерб красоте яркого цвета, а наоборот, обогащает цвет в силу особых свойств смальты, обладающей поблескивающей поверхностью. Палитра Софии Киевской — лишнее свидетельство того, насколько качество колорита мозаик обусловлено количеством тональных оттенков. И эта палитра ясно показывает, как тонко разбирались в неуловимых красочных оттенках средневековые мастера, для которых цвет всегда был одним из главных средств художественного выражения.

В отличие от Византии, где в стилистических рамках не практиковалось сочетание мозаики с фреской, в Киевской Руси эти два вида живописи мирно уживаются. По мере ослабления Киевского государства дорогостоящая мозаика стала вытесняться фреской, и в дальнейшем последняя получила полное господство.

Еще не так давно среди историков искусства шли споры о том, можно ли считать древнерусские стеновые росписи чистой фреской. Так, например, М. Макаренко<sup>47</sup> утверждал, что в Киевской Руси стены церковей расписывали по сухой штукатурке темперой — корпусной краской, разведенной на яйде или другом клеющем растворе. Л. Дурново<sup>48</sup> и Т. Гапоненко<sup>49</sup> занимали компромиссную точку зрения. По их мнению, стеновая живопись исполнялась как фреска, но заканчивалась уже по сухому грунту; при этом краски смешивались с гашеной известью консистенции густых сливок и накладывались на стену полупастозно<sup>50</sup>. В пользу того положения, что древнерусская стенопись была в основе своей чистой фреской, решительно выступил Ю. Н. Дмитриев<sup>51</sup>. После появления его статьи вряд ли можно сомневаться в пра-

<sup>44</sup> В. Левицкая. По поводу главы VIII книги А. В. Виннера «Материалы и техника мозаичной живописи». — «Византийский вестник», т. IX. М., 1956, стр. 263.

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> В. Лазарев. Мозаики Софии Киевской, стр. 143—151.

<sup>47</sup> М. Макаренко. Найданнина стенопись княжкої України. — «Україна. Науковий трьохмісячник», кн. 1—2. Київ, 1924, стр. 12.

<sup>48</sup> Л. Дурново. Техника древнерусской фрески. М., 1927.

<sup>49</sup> Т. Гапоненко. Монументальная живопись. М. — Л., 1931.

<sup>50</sup> См. там же, стр. 37.

<sup>51</sup> Ю. Дмитриев. Заметки по технике русских стеновых росписей, стр. 251—261. Ср. также: Н. Чернышев. Искусство фрески в древней Руси. М., 1954, стр. 51—55, 71—75.

вильности отстаиваемого им тезиса. И если даже допустить, что в отдельных случаях, при окончательной отделке фрески, прибегали к письму по сухой основе, то от этого стенопись не перестает быть фреской. На 90% она выполнялась по сырой известковой штукатурке, по мере своего просыхания отдававшей влагу в виде силикатной воды, которая проникала в краски и закрепляла их. Этим объясняется превосходная сохранность древнерусских стенописей, этим же во многом объясняется их лаконичный и обобщенный художественный язык, лишенный ненужных и мелочных прикрас.

При уточнении иконографического состава церковной росписи художники исходили из размера церкви, местоположения дверных и оконных проемов и пожеланий заказчика видеть изображенными те или иные сюжеты. Например, в Софии Киевской, где роспись образует стройную идейную систему, решающую роль играли советы лица, искусственного во всех тонкостях средневековой теологии и превосходно разбиравшегося в сложном языке символов (по-видимому, этим лицом был пресвитер Иларион, друг и советник великого князя Ярослава<sup>52</sup>). В киевском храме евангельский рассказ развертывается слева направо и, описывая полный круг, переходит из выше лежащего регистра в следующий, расположенный под ним. В новгородских и псковских церквях тщетно было бы искать столь же строгой хронологической последовательности рассказа, из чего можно сделать заключение о гораздо более свободном отношении к иконографической программе не только заказчиков росписей, но и их исполнителей.

В частности, в Нередице невольно создается такое впечатление, что работавшая здесь артель живописцев заведомо отказалась от тщательно продуманного плана, а договорилась лишь о совокупности евангельских сюжетов и об их примерном распределении на стенах и сводах здания. При этом артель не проявляла особого интереса к тому, чтобы рассказ развертывался в исторической последовательности, и чтобы посетитель церкви мог его «читать», двигаясь в одном определенном направлении (как в Софии Киевской). Такую же свободу в размещении евангельских сцен мы находим в светогорской росписи и несколько меньшую, хотя и достаточно ощутимую, в мирожской<sup>53</sup>. Все это говорит об ослаблении византийского ригоризма и о нарастании «коврового» начала во фресковой живописи, которая сплошь покрывает стены от пола до замка свода.

После того как мастера договаривались с заказчиком об иконографическом составе росписи, они приступали к ее выполнению.

Обычно церковную роспись начинали с верхних частей здания и с алтарей, а затем переходили к работе в центральной и западной частях храма. Что такая практика была общепринятой, подтверждает рассказ о том, как роспись церкви Георгия в Любимли была прервана из-за смерти строителя храма князя Владимира Васильковича: «иначь же быше писати ю и списа все три олтаре, и шия вся съписана бысть, но не скончана, зяйде бо ѿ болезнь...»<sup>54</sup>.

Сила древнерусских живописцев заключалась в том, что они не мыслили себе фреску в отрыве от архитектуры. В их глазах фреска была неотделима от стеной плоскости; разрабатывая систему росписи, они неизменно исходили от архитектурных членений здания<sup>55</sup>. Располагая изображения на стенах в виде размещенных друг над другом фризов, художники должны были прежде всего рассчитать количество этих фризов и то число евангельских сцен, которое, учитывая иконографический состав росписи в целом, эти регистры должны были в себя включать. Украшения парусов, купола и барабана не вызвали аналогичных трудностей, так как здесь фигурировали наиболее традиционные сюжеты, композиционный строй которых был

<sup>52</sup> Ср. В. Лазарев. Мозаики Софии Киевской, стр. 58.

<sup>53</sup> Ср. В. Лазарев. Фрески Старой Ладого, стр. 54—58.

<sup>54</sup> Ипатьевская летопись под 1288 годом.— ИСРЛ, т. II, стр. 223.

<sup>55</sup> Ср. Ю. Дмитриев. Заметки по технике русских стенописей, стр. 262.

хорошо приспособлен для отведенных им мест («Вознесение» либо Пантократор в куполе, фигуры пророков либо апостолов в простенках барабана, изображения евангелистов на парусах). Довольно просто решался вопрос и о росписи арок и сводов, так как они легко делились пополам на два равных отрезка. Следовательно, самые большие трудности возникали при компоновке фресок на стенах, особенно принимая во внимание наличие оконных и дверных проемов. С последними живописцам пришлось считаться как с объективно существующими данными, запроектированными зодчими. Но в отдельных случаях размещение окон могло согласовываться архитектором со старейшиной будущей дружины живописцев. Так, например, в церкви Георгия в Старой Ладоге в диаконике, где написана монументальная композиция «Чудо Георгия о змие», отсутствует нижнее окно, имеющееся в жертвеннике. Это доказывает, что данной композиции заказчик придавал особое значение, и что уже в процессе постройки церкви она была здесь предусмотрена<sup>56</sup>.

В отличие от мозаики, грунт которой состоял из трех слоев, фреска писалась по двухслойному грунту (или левкасу, как его называли на Руси<sup>57</sup>). Нижний слой, накладывавшийся прямо на стену, служил основой, и толщина его доходила до двух, порою даже до трех сантиметров, верхний имел в толщину всего несколько миллиметров. По материалу оба слоя были однородными, однако, верхний отличался большей тщательностью изготовления и состоял из более тонко растертых или измельченных частиц. Среди использовавшихся древнерусскими живописцами известковых грунтов различаются два вида: известь с примесью источенного кирпича и известь с песком и органическими наполнителями (мелко иссеченный лен, пенька, солома; порою попадаете также уголь). Грунт с толченым кирпичом, имеющий нежный розоватый либо желтый оттенок, встречается лишь во фресках XI—XII веков и притом редко (Николо-Дворецкий собор, церковь Климента в Старой Ладоге). Позднее он совсем вышел из употребления. По своему составу и внешнему виду этот грунт сходен с современными ему строительными растворами, называемыми «цемянкой». Примесь кирпичного порошка в известковом растворе сообщала последнему особую прочность и увеличивала его сопротивляемость действию воды.

Грунт с органическим наполнителем получил гораздо более широкое распространение. Для придания ему крепости в него иногда добавляли хлебный отвар, чем объясняется нахождение в грунтах XI—XII веков хлебных зерен<sup>58</sup>. Введение в известковый раствор органических веществ усиливало сцепляемость отдельных частиц грунта, делало его более пористым и затягивало процесс его высыхания. Для обоих видов грунта характерно то, что по своему материалу и способу приготовления они были очень близки к тем растворам, которые применялись при сооружении зданий. Тем самым весь производственный процесс, начиная от постройки здания и кончая его украшением фресковой росписью, приобретал глубокую внутреннюю логику и единство.

Известно, что в итальянской классической фреске на первом слое грунта (*arriccio*) делался тщательный рисунок будущей композиции, сначала намеченный углем, а потом доработанный охрой и красной краской. Такие предварительные рисунки, дошедшие до нас в довольно большом количестве, называются *sinopie*<sup>59</sup>. Впервые

<sup>56</sup> В. Лазарев. Фрески Старой Ладоги, стр. 32.

<sup>57</sup> В. Шавинский. Очерки по истории техники живописи и технологии красок в древней Руси. М.—Л., 1935, стр. 66—86; Ю. Дмитриев. Заметки по технике русских стеновых росписей, стр. 245—249; Н. Чернышев. Искусство фрески, стр. 15—21, 52—53, 71—73.

<sup>58</sup> В. Шавинский. Очерки по истории техники живописи, стр. 69.

<sup>59</sup> См. R. Oertel. Wandmalerei und Zeichnung in Italien. — «Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz», т. V, 1940, стр. 277—302; Mostra di affreschi staccati. Firenze, 1957, табл. X, XIV; U. Procacci. La tecnica degli antichi affreschi e il loro distacco e restauro. Firenze, 1958, табл. II, IV, VI, XVI; U. Procacci. Sinopie e affreschi. Milano, 1961; L. Tintori and M. Meiss. The Painting of the Life of St. Francis in Assisi. New York, 1962.

они стали систематически применяться, по-видимому, Каваллини, что было вызвано необходимостью более тщательной подготовки к самой фреске, которая начала развиваться с конца XIII века в направлении реализма и в которой объемная форма нуждалась в тщательной светотеневой моделировке<sup>60</sup>. При этом новом подходе к живописи процесс писания самой фрески становился гораздо более длительным и трудоемким, в силу чего фреска нуждалась в тщательно отработанном композиционном костяке. Имея такой рисунок на первом слое грунта, художник приступал затем к накладыванию второго слоя. Этот второй слой (*intonaco*) должен был сохранять влажность, пока по нему писали. Поэтому его наносили сравнительно небольшими участками, в соответствии с дневной нормой работы живописца. Такая практика, естественно, приводила к тому, что фреска всегда сохраняла следы соединительных швов.

В итальянской реалистической фреске, с ее насыщенностью объемными формами, сложными перспективными построениями и конкретностью характеристик подготовительный рисунок на первом слое был абсолютно необходим, иначе было бы невозможно выдержать в сжатые сроки, пока *intonaco* оставалось сырым, даже небольшой участок фрески (известно, например, что Мазаччо писал «Изгнание из рая» в капелле Бранкаччи четыре дня<sup>61</sup>, а Микельанджело потратил на выполнение одной фигуры Дельфийской сивиллы семь дней<sup>62</sup>). Эта практика использования тщательного подготовительного рисунка на первом слое грунта была заимствована итальянцами из византийской мозаики, в которой подобные рисунки обычно делались на втором слое (грунт византийской мозаики является, как известно, трехслойным<sup>63</sup>).

Совсем иным был метод писания древнерусской фрески. Здесь грунт также был двухслойным, но на первом слое не делалось никаких подготовительных набросков. На нем с помощью шнуров размечались лишь основные вертикальные и горизонтальные линии отдельных регистров с целью уточнения их места на стене. Вся работа по созданию фрески велась на втором слое, который, как и в итальянской стенописи, наносился отдельными участками и на котором можно было писать, пока он оставался сырым. Рисунок полностью выполнялся на втором слое и притом в весьма сжатые сроки, поскольку сырой грунт наносился гораздо большими участками, чем в итальянской фреске<sup>64</sup>. Перед живописцем стояла задача заглянуть в течение дня поверхность второго слоя, наметить вертикальные и горизонтальные линии обрамления, набросать кистью предварительный эскиз изображения и завершить его *a fresco*, пока не высох грунт. Все это требовало набитой руки, верного и точного глазомера и обобщенной трактовки формы. Здесь сама методика письма заставляла прибегать к лаконичному художественному языку и пользоваться традиционными, веками отстоявшимися приемами, обеспечивавшими быструю и спорую работу.

Обычно живописец стремился за день выполнить всю композицию, чтобы подвести шов к обрамлению, где он был наименее заметен (это ясно видно на примере таких синеогрских фресок, как «Преполовение» и «Состание св. Духа»<sup>65</sup>). Порой эти композиции были довольно большими по размеру, и тогда приходилось особенно экономить время. Ю. Н. Дмитриев установил, что композиция «Крещение» на южной стене церкви Спаса-Преображения на Переднице была написана на одном участке

<sup>60</sup> Cp. R. Oerte. *Wandmalerei und Zeichnung in Italien*, стр. 281.

<sup>61</sup> U. Proccacci. *La tecnica degli antichi affreschi*, стр. 26—27, табл. IX.

<sup>62</sup> B. Biagetti. *Indagini sul procedimento disegnativo di Michelangiolo*, in *Michelangiolo Buonarroti nel IV centenario del «Giudizio universale» (1541—1941)*. Firenze, 1942, стр. 201, табл. IX.

<sup>63</sup> R. Oerte. *Wandmalerei und Zeichnung in Italien*, стр. 221, 273—276. Этель ошибается, утверждая, что в мозаике подготовительный рисунок делался на первом слое грунта. Он выполнялся на втором слое.

<sup>64</sup> Это в первую очередь объясняется отсутствием в древнерусской фреске тщательной светотеневой моделировки, которая отнимала у живописцев особенно много времени.

<sup>65</sup> Н. Чернышев. *Искусство фрески*, стр. 52.



грунта, размер которого немногим превышал 9 м<sup>2</sup>. Другая, несколько меньшая композиция «Рождество Христово» также была исполнена на одном участке грунта, размером 6,5 м<sup>2</sup>. Изображения святителей в верхнем регистре главной апсиды сделали два мастера: один из них расписал южную сторону апсиды, другой — северную. Грунт был нанесен по началу только для девяти средних фигур; из них первый мастер написал четыре, а мастер, работающий на северной стороне, — пять. Общая площадь участка равна приблизительно 14 м<sup>2</sup>, при высоте фигур около 1,5 м. Размер данной работы был заранее определен мастерами, и длина участка заранее рассчитана: границы его были отмерены и очерчены хорошо заметной графьей, т. е. пропарапанной по сырой штукатурке чертой. После завершения девяти фигур святителей, с каждой стороны верхнего регистра оставалось еще по две фигуры, которые были написаны отдельно. Эти ценные наблюдения Ю. Н. Дмитриева<sup>66</sup> показывают, что норма денной (или в крайнем случае двухдневной) работы была в древнерусской фреске гораздо большей, чем в итальянской. Она равнялась 6—9 м<sup>2</sup> фресковой росписи. Эти выводы подтверждает и наблюдение над фреской с изображением «Чуда Георгия о змие» в церкви Георгия в Старой Ладобе. Данная композиция, размером около 5 м<sup>2</sup>, написана на одном участке грунта<sup>67</sup>.

Если учесть, что на этом же втором слое делался предварительный эскиз всей композиции, который выполнялся жидкой краской (желтой, коричневой или зеленой) с помощью беглых, быстрых линий и мазков, то нетрудно понять, сколь организованно должен был протекать весь процесс работы. К этому следует добавить, что эскиз обычно намечал лишь расположение главных частей композиции и самых существенных деталей (как, например, черт лица, направления складок одежды и тому подобное). Очень часто художники отклонялись от эскиза, изменяли его в частностях и корректировали то, что их не удовлетворяло. Чтобы основные линии эскиза служили бы лучшим ориентиром, их иногда проводили в виде углубленной во влажный грунт черты (графья). Такие графьи помогали живописцу писать фреску уже после покрытия поверхности первым красочным слоем. Но к графье древнерусские живописцы прибегали сравнительно редко, пользуясь ею, как правило, лишь для обозначения круга нимба<sup>68</sup>.

После того, как мастер набрасывал эскиз, он приступал к выполнению самой фрески<sup>69</sup>. Сперва он покрывал пространство, отведенное для нимба и головы, охрой, а затем, поверх охры, накладывал серовато-зеленый тон (последний оставался в дальнейшем нетронутым в местах полутеней). По этому основному тону писались обычно в два приема более светлые, выгуклые части. Их выполняли сначала светло-желтой краской, положенной либо отдельными пятнами, либо широкими мазками, а затем известковыми белками, почти полностью прикрывавшими первое высветление. Рисунок глаз, носа и т. п. делался также в два приема — сначала красно-коричневой краской, а затем темно-зеленой, почти черной. Той же красно-коричневой краской обозначались тени по краю лица, по низу щек, около бороды. Аналогичным образом писались и одежды; белые ткани имели основной зеленый тон, по нему прокладывались в два приема широкие полосы пробелов, оставлявшие неприкрытым основной тон для полутеней, более же глубокие тени выполнялись красной краской.

С незначительными видоизменениями этот метод письма применялся и в росписях XIV—XV веков<sup>70</sup>. Для него были характерны, что художник строил форму

<sup>66</sup> Ю. Дмитриев. Заметки по технике русских стеновых росписей, стр. 252—256.

<sup>67</sup> Там же, стр. 253.

<sup>68</sup> Там же, стр. 264. В ферапонтовской росписи графья применялась более широко. См. Н. Чернышев. Искусство фрески, стр. 73.

<sup>69</sup> Для дальнейшего изложения ср. Ю. Дмитриев. Заметки по технике русских стеновых росписей, стр. 266—270.

<sup>70</sup> Н. Чернышев. Искусство фрески, стр. 53—54, 74—75.

весьма последовательно и экономно. Отправляясь от плоскости, он постепенно усиливал высветления, доводя последние до чистого белого цвета. Во фресках XIV—XV веков меняется лишь фактура, но не принцип построения формы, который остается прежним. Зато наиболее высветленные места, образовывавшие в росписях XII века орнаментальные плетения, трактуются теперь по-иному — более свободно и живописно. Они выполняются с помощью сочных мазков и быстрых отметок (движек), утративших характер отвлеченных линий.

Теперь можно считать доказанным, что древнерусские фрески пользовались, в основном природными (так называемыми «земляными») красками<sup>71</sup>. Например, Дниписий, расписавший собор Рождества богородицы в Ферапонтовом монастыре, употребил для изготовления красок гальку, которую собирали по берегам местных речек и Бородавского озера<sup>72</sup>. Наиболее распространенной краской была охра различных оттенков, далее умбра, киноварь (природная или искусственная), глауконит (празелень), ярь-медянка, горная синь, зелень (с хромом и окисью железа). К великому сожалению, подавляющее большинство древнерусских росписей утратило свой первоначальный цвет. Прикрывавшая их долгое время штукатурка либо известковая побелка отрицательно отозвалась на верхнем красочном слое (отсюда утрата зрачков, почернение румянца на щеках и т. д.). После расчистки колористическая гамма фресок начинала, как правило, блекнуть. Для средневековой живописи это повсеместное явление, с которым очень трудно бороться. Поэтому следует всегда помнить о том, что краски древнерусской фрески были в свое время иными, чем они предстают теперь нашему взору. Они были более яркими, более свежими, более интенсивными. Особенно это относится к синему цвету фонов. В подавляющем большинстве случаев лазурь сходит вместе с удаляемой реставраторами записью, и тогда фон принимает темно-индиговый оттенок<sup>73</sup>. Все это нельзя упускать из виду при изучении росписей XI—XV веков.

Остается осветить еще один немаловажный момент в деятельности древнерусских живописцев. Это вопрос о тех образцах, которые они имели перед глазами в процессе работы над фреской. И здесь старые литературные источники предоставляют в наше распоряжение интереснейший материал.

Что древнерусские живописцы, как и их собратья в Византии и средневековой Европе<sup>74</sup>, широко прибегали к образцам (на Западе такой образец назывался *exemplum*), это не подлежит никакому сомнению. Так, например, юный князь Владимир (будущий Мономах) после чудесного исцеления от болезни решил воздвигнуть в Ростове церковь, подобную церкви Успения в киевском Печерском монастыре. Для этого киевский храм был тщательно замерен и на пергаменте была сделана зарисовка системы его росписи, уточнявшая местоположение отдельных композиций из праздничного цикла («и писма на хартии написавъ, идежде кмиждо праздникъ в коемъ месте написанъ естъ»)<sup>75</sup>. Обрисованная здесь практика была, конечно, не единичной, и есть все основания полагать, что ни одна роспись не выполнялась без использования каких-либо образцов. Об этом же свидетельствует написанное около 1415 года послание Кириллу Тверскому, приписываемое Елифанию Премудрому. Автор послания, описывая способ работы прославленного Феофана Грека, заостряет внимание на том, что Феофан, в отличие от русских живописцев, не глядел на образцы, а все брал из головы: «Когда он все это набрасывал или писал, никто не видел, чтобы он

<sup>71</sup> См. П. Лукьянов. История химических промыслов и химической промышленности России до конца XIX века, т. IV. М., 1955, стр. 65—74; е г о ж е. Краски древней Руси. — «Природа», 1956, № 11, стр. 77—81.

<sup>72</sup> Н. Чернышев. Искусство фрески, стр. 75—82.

<sup>73</sup> Там же, стр. 55—57, 75, 82. Древняя лазурь не держится на сырой штукатурке без добавочного закрепителя. В качестве такового использовался пшеничный клей.

<sup>74</sup> R. O e r t e l. Wandmalerei und Zeichnung in Italien, стр. 223, 231, 239.

<sup>75</sup> Д. Абрамович. Киево-Печерский патерик, стр. 12.

когда-либо взирал на образцы, как [это] делают некоторые наши иконописцы, которые в недоумении постоянно [в них] всматриваются, глядя туда и сюда, и не столько пишут красками, сколько всматриваются в образцы. Он же, казалось, руками пишет роспись, а сам беспрестанно ходит, беседует с приходящими и умом обдумывает высокое и мудрое...»<sup>76</sup>.

Как выглядели древнерусские образцы XI—XV веков, мы не знаем, поскольку они не сохранились. Позднейшие «подлинники» (т. е. собрания прорисей) — датируются XVI—XVII веками, и они освещают уже новый этап развития, когда образец играл несоизмеримо большую роль и когда он начал оказывать крайне отрицательное воздействие на художника, толкая его порою на путь механического копирования. В интересующий нас период отношение к образцу было иное — гораздо более свободное и творческое. Образец служил в первую очередь ориентиром для иконографии изображаемого сюжета, он помогал живописцу строить композицию и уточнял местоположение отдельных фигур. Что же касается детальной разработки сюжета и его художественного воплощения, то здесь у мастера был большой выбор. Это доказывают все древнерусские росписи, в которых поражает разнообразие решений, хотя система остается той же самой.

По-видимому, древнерусские образцы были очень близки к тому, что представляют из себя датруемые XIII веком Книга образцов из Вольфенбюттеля<sup>77</sup> и Альбом Вийара де Оннекур<sup>78</sup>. Это должны были быть контурные рисунки, фиксировавшие композиционные схемы различных библейских сцен и мотивы движения отдельных фигур (например, евангелистов, апостолов, пророков), а также воспроизводившие какие-либо примечательные детали. Такие рисунки обычно свисали как тетради. Но они могли выполняться и на пергаментных свитках, вроде интереснейшего свитка середины XIII века из Верчелли, на котором с помощью тщательно выполненного перового рисунка изображена роспись из церкви Сан Эузебио<sup>79</sup>. В приписке, облеченной в стихотворную форму, указывается, что этот рисунок сделан как *exemplum* для будущего поновления живописи. Фрески, украшавшие северную и южную стены центрального корабля, переданы рисовальщиком на плоскости пергамента в виде двух параллельных полос, в пределах которых размещены идущие в ряд сцены, обращенные друг к другу верхними срезами обрамлений. В связи с этим пергаментным *rotulus* из Верчелли нельзя не вспомнить одно место из Печерского патерика. Здесь повествуется о том, как после смерти византийских мастеров, украсивших Успенскую церковь Печерского монастыря мозаикой, остались в ризнице на хранении «свиты ихъ... и книги ихъ»<sup>80</sup>. Обычно слово «свиты» ошибочно толковалось как часть одежды<sup>81</sup>. На самом же деле тут идет речь о пергаментных свитках, которые использовались как образцы при выполнении мозаик. Упоминаемые здесь же «книги» представляли собой либо лицевые рукописи, миниатюры которых служили образцами, либо сшитые в тетради рисунки, имевшие такое же назначение. Свидетельство Печерского патерика дает основание полагать, что в древней Руси, как и на современном ей Западе, образцы оформлялись и в форме свитков, и в форме кодексов. Но, вероятно, чаще всего они имели вид тетрадки, состоявшей из сшитых вместе контурных рисунков.

В романской живописи, при переносе небольшого по размерам *exemplum* на сте-

<sup>76</sup> И. Грабарь. Феофан Грек, стр. 5. Я даю этот отрывок в моем переводе. — В. Л. Н. Hahnloser. Das Musterbuch von Wolfenbüttel. — «Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfält. Kunst». Wien, 1929.

<sup>77</sup> Н. Hahnloser. Villard de Honnecourt. Wien, 1935.

<sup>78</sup> C. Cipolla. La pergamena rappresentante le antiche pitture della Basilica di S. Eusebio in Vercelli. — «Miscelanea di storia italiana», ser. III, vol. VI. Torino, 1901, стр. I сл.; A. B r i z i o. Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Vercelli, Roma, 1935, стр. 107—108.

<sup>80</sup> Д. А б р а м о в и ч. Киево-Печерский патерик, стр. 11.

<sup>81</sup> И. С р е з н е в с к и й. Материалы для словаря древнерусского языка, т. III, табл. 275.

ну, живописцы охотно прибегали к вспомогательным геометрическим линиям, носимым на второй слой грунта перед тем, как мастер приступал к писанию самой фрески<sup>82</sup>. Следы таких линий были обнаружены в росписях бенедиктинского монастыря Ноннберг в Зальцбурге, церкви Сент Савэн в Пуату и в ряде других романских росписей XII века. Эти линии образуют либо острый треугольник, либо круги, выполненные циркулем. На основе таких геометрических линий и конструировалась на плоскости человеческая фигура. Вполне естественно, что эта практика толкала живописца на путь абстракции, поскольку органическая форма как бы вписывалась в геометрическую схему.

В древнерусских росписях подобные методы не применялись. Во всяком случае, до настоящего времени не удалось обнаружить на фресках следы таких линий. Этим отчасти объясняется менее абстрактный, более непринужденный и свободный образный строй древнерусского живописца. В его искусстве элементы абстракции органически сочетались с живым чувством реальности, и его творения неизменно подкупают нас свежестью и полнокровностью. И если в созданных им образах мы не найдем психологической тонкости и рафинированности, свойственных произведениям греческих художников, зато им присуща внутренняя сила и непосредственность выражения, которые тщетно было бы искать в гораздо более строгом и каноничном византийском искусстве.

Внимательно изучая древнерусские росписи, без труда убеждаешься в том, что они говорят на своем собственном языке. И язык этот настолько совершенен, что он полностью сохраняет силу своего эмоционального воздействия и в наши дни.

---

<sup>82</sup> См. K. Swoboda. Geometrische Vorzeichnungen romanischer Wandgemälde. — «Alte und neue Kunst, wiener kunstwissenschaftliche Blätter», 1953, Ht. 3, стр. 81—100.

## НЕКОТОРЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ КОМПОЗИЦИИ ИКОН РУБЛЕВА И ЕГО ШКОЛЫ

А. А. ТИЦ

«Я утверждаю, что в каждом искусстве и науке имеются некие природные начала, задачи и приемы, тщательно установив и усвоив себе которые, всякий прекраснейшим образом осуществит свой замысел».

Альберти, 1435 год

**З**АМЕЧАТЕЛЬНЫЕ произведения древнерусской живописи давно стали предметом глубокого и всестороннего изучения. Многие проникновенные страницы посвящены работам древнерусских мастеров в трудах И. ГрablyаЭ, В. Н. Лазарева, М. В. Алпатова, Н. А. Деминой, Г. К. Жидкова, Н. Е. Мневой, Ю. Н. Дмитриева и других советских искусствоведов. Главное внимание все эти исследователи уделяли раскрытию идейного мира древнерусского живописца, характеристике его изобразительного языка, уточнению хронологии памятников и их принадлежности к той или иной школе. Вопрос о методах композиционного построения станковых произведений древнерусской живописи специальному анализу подвергался мало. Композиция, что вполне правомерно, рассматривалась в неразрывной связи с другими художественными проблемами древнерусской живописи. Однако принципы композиции, выработанные в русской живописи, представляют большой интерес. Их изучение позволяет в какой-то мере раскрыть секреты профессионального мастерства и в известной степени вскрывает их национальное своеобразие.

История древнерусской живописи знает несколько периодов блестящего творческого взлета, среди которых эпоха конца XIV — начала XV века, неразрывно связанная с именем Андрея Рублева, занимает особое место.

Глубокая человечность образов, созданных Рублевым, специфика его колористического дарования, мастерство композиции и по сей день приковывают взоры к произведениям этого выдающегося художника. Несмотря на обилие книг и исследований, раскрывающих различные стороны творчества мастера, до сих пор атрибуция многих его произведений остается спорной.

Изучение индивидуальных композиционных приемов может, в совокупности со всеми другими специфическими чертами живописи, помочь выявить работы одного и того же мастера или его школы.

Естественно возникает вопрос — можно ли говорить о сознательном применении древнерусскими мастерами определенных композиционных приемов, или законченность произведения всякий раз является результатом индивидуального художественного дарования живописца?

Мы вправе утверждать, что испокон веков художники в своей работе руководствовались известными правилами, в том числе и в определении пропорций и композиции. Ведь «всякое познание есть чувственное измерение», — говорит Ф. Энгельс.

Пропорции человеческой фигуры привлекали внимание художников еще в «детские» годы изобразительного искусства. Знаменитый «Канон» Поликлета (V век до н. э.), так же, как и пропорциональная система построения человеческого тела в Египте эпохи Птолемея (IV—I века до н. э.), — лишь немногие свидетельства, устоявшие перед временем и дошедшие до нас. Проблема идеальных соотношений между частями человеческого тела интересовала и Витрувия (I век до н. э.), и Вийара де Оннекура (XIII век), и Альберти (1404—1472), и Леонардо да Винчи (1452—1519), и Альбрехта Дюрера (1471—1528), и многих других замечательных мастеров и мыслителей.

Русским зодчим и иконописцам также были знакомы приемы художественного пропорционирования. Описывая создание в 1073 году Печерской церкви, летописец отмечает пропорциональность ее построения и указывает, что модулем фактически служил «поясъ златый», — о нем он говорит, что «се мера и основание»<sup>2</sup>

В специальной грамоте 1669 года «тишайшего и благочестивейшего» царя Алексея Михайловича об иконописании несколько раз отмечается необходимость знания изуграфами определенных правил с тем, чтобы «святы иконы» писались «лепо честно с достойным украшением *искусным размером зирности*» (курсив наш. — А. Т.)<sup>3</sup>. Характерно, что в грамоте от 1668 года «трех патриархов» (александрийского — Пансия, антиохийского — Макария и московского — Иоасафа), послужившей основой для указа 1669 года царя Алексея Михайловича, при рассуждении об искусстве живописи (иконописании) делаются ссылки на античных и византийских авторов: Плиния, Пирра, Аристотеля, Полигнота, Феофраста и др.<sup>4</sup>

Надо полагать, что эстетические доктрины Аристотеля (384—322 годы до н. э.), определяющие главные свойства красоты наличием порядка, симметрии<sup>5</sup> и масштабности размеров, в каких-то преломленных формах были восприняты и иконописцами Руси, как и другие эстетические трактаты древнего мира.

Непосредственный анализ древнерусской иконописи подтверждает использование изуграфами заранее установленных соотношений и определенных приемов композиции, которые вытекали из общей системы пропорционирования, получившей распространение в древней Руси.

Для выявления композиционных принципов, применявшихся русскими иконописцами, очень важно воскресить их методы работы, так как любая реальная пропорциональная система формируется на основе практических требований.

Конкретные задачи выбора размеров иконы, построения человеческой фигуры, решения композиции обуславливали приемы пропорционирования. Эти приемы не были абстрактными схемами, а служили одним из средств в общем комплексе профессиональных секретов и навыков средневекового живописца. Только в процессе развития эти практические методы достижения художественной соразмерности, абстрагированные от реального мира, приобретали самостоятельную каноническую форму.

Ряд «указов об иконном писании» позволяет воссоздать подготовительные этапы работы изуграфа XVII века: «Преже иконы выклейти дскоу, да поволочи ветошью

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 14, стр. 355.

<sup>2</sup> Д. Абрамович. Киево-Печерский патерик. Київ, 1930, стр. 3.

<sup>3</sup> П. Пекарский. Материалы для истории иконописания в России. — «Известия имп. Археологического общества», т. V, вып. V. СПб., 1864, стлб. 326 и 327.

<sup>4</sup> Там же, стлб. 321.

<sup>5</sup> Под словом «симметрия» греческими писателями понималась соразмерность форм и частей художественного произведения.

тонкою, да погладити каменем», затем на подготовленное основание наносился тонкий слой «левкасу», после этого можно было «изграфити околные черты», т. е. сделать рамку, или сразу «знаменати головенкою»<sup>6</sup>.

Анализ пропорций икон показывает, что «околные черты» проводились по известным правилам с соблюдением традиционных соотношений сторон. Следовательно, живописцы должны были уметь выполнять определенные геометрические построения и делать измерительные операции.

Необходимость знания геометрии для живописца подтверждается многими древними манускриптами. Характерны в этом отношении и мысли современника Рублева — Альберти, который в своем произведении «Три книги о живописи» пишет: «Мне любу изречение древнего и славнейшего живописца Памфила... что ни один живописец не может хорошо писать, не зная хорошо геометрии»<sup>7</sup>.

Почти во всех проанализированных иконах (XIV — XV века) пропорции сторон, очерченных рамкой плоскости картины, представляют отношения простых чисел в пределах десяти. Чаще всего встречаются соотношения ширины к высоте равные 3 : 4 (примерно 30%) и 4 : 5 (тоже примерно 30%), затем следуют 2 : 3; 5 : 7 и 5 : 6 (по 11—13%)<sup>8</sup>. Для икон с изображением одной фигуры во весь рост наиболее характерны пропорции 2 : 5 и 1 : 3.

Широкое употребление прямоугольников с отношением сторон, составляющим 3 : 4 или 4 : 5, бесспорно связано со знанием древнерусскими иконониками свойств «священного треугольника» (3 : 4 : 5), позволяющего просто и точно получать прямой угол.

Иконописцы при разметке больших икон должны были пользоваться шнуром. Они, как и по сей день плотники, вероятно, натягивали покрытый слоем сажи шнур и отбивали им прямые линии. Употреблялась «вервь» и для проведения окружностей, заменяя при больших размерах рисунка «кружалом» — циркуль.

Все упомянутые соотношения сторон рамки, ограничивавшей иконописное изображение, легко строятся с помощью квадрата и засечек его диагональю, полудиagonalью, а также половиною, третью или четвертью его стороны (стр. 25).

Широкое использование свойств квадрата и его производных в древнерусской системе измерений в архитектуре установлено рядом исследований<sup>9</sup>. Употребление мастерами древней Руси геометрических построений в строительстве подтверждено находками во время реставрационных работ отверстий от колышков на всех исследованных памятниках Новгорода XVI — XVII веков<sup>10</sup>. Колышки выполняли функции центров, из которых очерчивалась криволинейная форма покрытия.

В связи с этим разметка рамки для иконописцев не представляла, видимо, особого труда, почему в указе об иконном писании и предлагается «изграфити околные черты», т. е. сразу зафиксировать их положение «графьей» (острым инстру-

<sup>6</sup> П. Симо ни. К истории обихода живописца, переплетчика и икононого писца при книжном и иконном строении.— «Памятники древней письменности и искусства», CLXI. СПб., 1906, стр. 117 и 118.

<sup>7</sup> Л. А ль б е р т и. Десять книг о зодчестве, т. II. М., 1937, стр. 57.

<sup>8</sup> Были проверены пропорции 55 икон XIV—XV веков (не считая чинowych, со стоящими фигурами) и только у двух (3,6%) не установлены кратные отношения сторон рамок, ограничивающих изображение.

<sup>9</sup> К. А ф а н а с ь е в. Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. М., 1961; К. А ф а н а с ь е в. Про пропорциональность памятники древнерусской архитектуры XI—XII ст.— «Архитектурные памятники», Киев, 1950, стр. 49—54; Б. Р ы б а к о в. Русские системы мер длины XI—XV веков.— «Советская этнография», № 1, 1949, стр. 79—91; Б. Р ы б а к о в. Архитектурная математика древнерусских зодчих.— «Советская археология», № 1, 1957, стр. 83—112; А. Т ы ц. О методах пропорционирования в русском гражданском зодчестве XVII в.— «Научные доклады высшей школы», серия «Исторические науки», № 3. М., 1958, стр. 3—20.

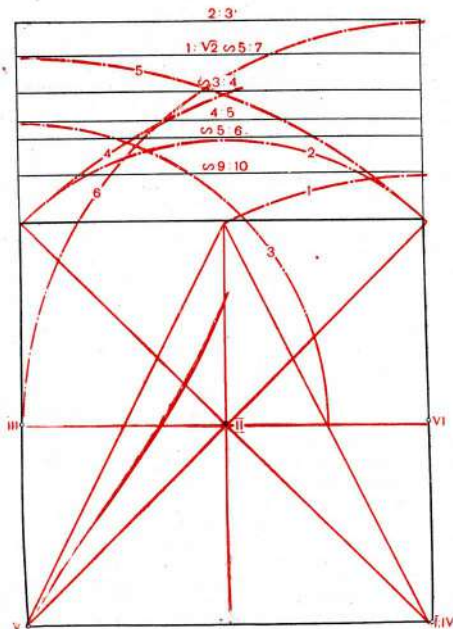
<sup>10</sup> Г. Ш т е н д е р. Разметка архитектурных форм древними зодчими.— «Памятники культуры», вып. 1. М., 1959, стр. 69.

ментом для прочерчивания, продавливания линий). Выполнять же рисунок и соответственно создавать композицию, т. е. «знаменати»<sup>11</sup>, следовало углем, который легко стирался и позволял осуществлять целый ряд подготовительных операций: разбить картину на части, определить оси, центры и т. д. Когда «знаменание» было окончено, композиция иконы установлена и основные контуры фигур нанесены, надо было «по углу чернилом кистью прохаживати»<sup>12</sup>. Таким образом фиксировался окончательный вариант принятого изображения, а все непужие теперь линии, связанные с построением композиции и уточнением рисунка, удалялись.

Процесс «знаменания» требовал от иконописца основательного знания иконографических сюжетов и определенных композиционных приемов их построения.

Каноническая преемственность отдельных религиозных сюжетов и иконографических типов прослеживается на протяжении всего развития русской иконописи. Несомненно, что иконографы древней Руси, как и их западноевропейские собратья по ремеслу<sup>13</sup>, пользовались «образцами» не только передававшими традиционный облик отдельных святых, но содержащими и примеры многофигурных композиций.

Немалую роль в иконографии, очевидно, играли и древнейшие миниатюры, сохранившиеся в ряде случаев традиции эллинистического искусства. Р. Эртель считает, что основным источником распространения иконографических сюжетов в эпоху раннего средневековья были миниатюры. Переписанные книги с перерисованными миниатюрами, по его мнению, путешествовали по всей Европе. Он приводит характерный пример с повторением основных черт композиционного построения сцены «Побегние камнями Стефана» в рельефе южного портала транспта собора Парижской



Пропорциональные построения прямоугольника на основе квадрата, характерные для русской иконописи XIV—XV веков.

<sup>11</sup> «Знаменание» — знак, указание, изображение и др. Ср. И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка, т. I. М., 1958, стлб. 987.

<sup>12</sup> П. Симонович. К истории обихода иконописца, стр. 118.

<sup>13</sup> В. Лазарев. О методе работы в Рублевской мастерской. — «Доклады и сообщения филологического факультета МГУ». М., 1946, стр. 60.



богоматери (1260—1270), в английском манускрипте конца XIII века и на фреске Бернардо Дадди в церкви Санта Кроче во Флоренции (1330)<sup>14</sup>.

Картина распространения отдельных новых деталей и изображений красочно описана в известном письме Кириллу Тверскому, приписываемом исследователями Епифанию Премудрому (конец XIV — начало XV века): «Он (Феофан Грек.— А. Т.) смело взял кисть и лист и быстро написал подобное церкви изображение согласно образу существующей церкви в Цареграде (Софии Константинопольской.— А. Т.) и дал мне. К этому листу явился интерес и у других московских иконописцев, многие переписывали друг у друга, соревнуясь друг перед другом и друг от друга заимствуя. После же всех и мне, как живописцу, пришлось написать то же четырежды...»<sup>15</sup>

Пособием для иконописцев служили и толковые «подлинники» с описанием внешнего вида святых. Точное время их появления пока трудно установить. Подобный «справочник иконописца» имеется в рукописи Троице-Сергиева монастыря середины XV века<sup>16</sup>, в которой, кроме указаний, как изготовлять краски, чернила, способов позолоты и других рецептов, приложен текст «иконописного подлинника». Его известный автор, безусловно, на основании более древних источников<sup>17</sup>, дает достаточно подробную характеристику «святому синклиту». Например, апостол Петр обрисован очень ярко и образно, как бы скупыми, но точными мазками краски: «Быше видением бел надчермен, оуспешен, власы коудряв, очи накровны, главою и брадоу сед, воусы густы, нос долгъ, вежди възрядне, телом скудъ»<sup>18</sup>.

На основании этого описания можно было воссоздать облик апостола, но как его изобразить? Стоящим, сидящим, какие придать пропорции фигуре, какую выбрать композицию — на это иконографическое описание ответа не давало. В позднейшем иконописном подлиннике чернеца Никодима Антониева Сийского монастыря, составленном во второй половине XVII века, приложены многочисленные образцы и «переводы» отдельных изображений святых и икон, в том числе и снятых «з гречекаго писма...»<sup>19</sup> Встречаются среди этого собрания иконных образцов также западно-европейские и отечественные гравюры.

Распространение «лицевых иконописных подлинников» и превращение их в трафарет характерно для XVII века; до этого, видимо, иконописцы пользовались, в основном, миниатюрами и «прорисьями», а в отдельных случаях, возможно, зарисовками. Эталоном «честного письма» служили также сами древние иконы и копии с них.

Наличие иконы, использовавшейся в качестве образца, не освобождало изуграфа от необходимости уменьшения или увеличения изображения. Только в редких случаях он мог использовать для другой иконы непосредственно копию рисунка, не меняя размеров. Именно поэтому каждый художник (а не ремесленник копист), должен был определить наиболее характерные черты композиции образца, иначе ему было бы трудно творчески их переосмыслить в своем собственном произведении.

Повторение одного и того же рисунка в разных масштабах способствовало выработке определенных практических приемов, облегчавших и ускорявших работу. Несомненно, что среди этих рабочих приемов большую роль играл столь обычный способ, как разбивка «образца» и плоскости картины на одинаковое количество клеток, упрощавших повторение основных элементов рисунка. Подтверждением этого

<sup>14</sup> R. Oertel. Wandmalerei und Zeichnung in Italien.— «Mitteilungen des Kunsthistorischen in Florenz», т. V, 1940, стр. 223, 229, 230.

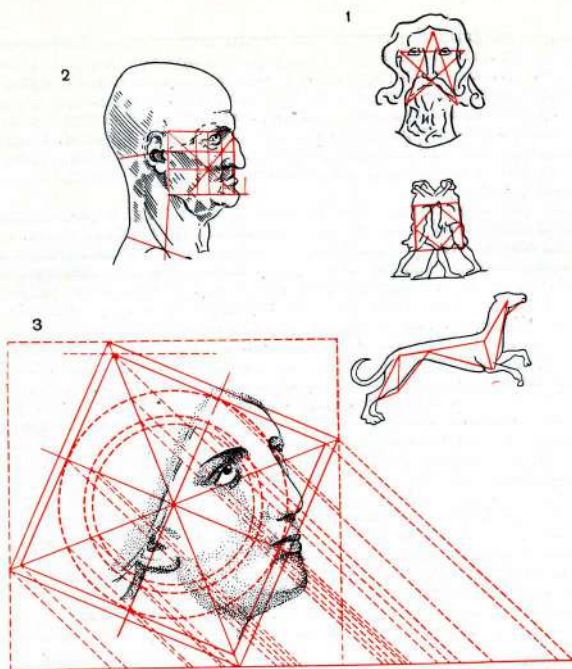
<sup>15</sup> «Письмо Епифания к другу своему Кириллу». — «Мастера искусства об искусстве», т. IV. М.— Л., 1937, стр. 16.

<sup>16</sup> П. С и м о н и. К истории обихода иконописца, стр. 5—17, табл. I—V.

<sup>17</sup> Там же. Объяснительные примечания, стр. 4 и сл.

<sup>18</sup> Там же, стр. 7.

<sup>19</sup> Там же, стр. 172.



Рисунки художников с геометрическими схемами композиционного построения:

1 — Вийера де Оннекура (XIII век); 2 — Леонардо да Винчи (1453—1519); 3 — Александра Иванова (ок. 1834)

могут служить следы мелкой квадратной сетки, хорошо видимые на деталях миниатюр из кодекса Пророков в Ватиканской библиотеке (XIII век)<sup>20</sup>. Надо полагать, что мастер прежде всего стремился найти и перенести основу композиционного построения — расположение главного лица в центре картинной плоскости, вписывание фигур в треугольник или круг и т. д.

Следовательно, «процесс знаменания» икон в большинстве случаев был связан с повторением в другом масштабе каких-то исходных принципов композиции. Это могло выполняться на основе вспомогательной сетки<sup>21</sup> (при соблюдении одинаковых пропорций рамок, ограничивающих изображение) или путем вписывания основных деталей изображения в какие-то упрощенные геометрические фигуры. Прекрасной

<sup>20</sup> В. Лазарев. История византийской живописи, т. II, М., 1948, табл. 261а.

<sup>21</sup> Л. Альберти в трактате о живописи (1435 год) рекомендует при рисовании использовать прозрачную «лазусу», разделенную более толстыми нитями на определенное число «параллелей». Соответственно разделив картину на то же число параллелей, «ты каждую часть разместитишь с полной точностью» (Л. Альберти. Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 43).

иллюстрацией обобщенного восприятия формы и ее композиционных особенностей служат рисунки мастера XIII века Вийара де Оннекура (*стр.* 27). Альбом Вийара де Оннекура<sup>22</sup>, согласно последним исследованиям, «можно назвать цеховой книгой, в которой суммировался опыт нескольких мастеров»<sup>23</sup>. Это увеличивает для истории ценность графических документов альбома, запечатлевших определенные принципы художественного мировоззрения эпохи, близкой времени Рублева. Позднее, в эскизах Леонардо да Винчи, Альбрехта Дюрера и других художников, снова встречаются наброски человеческого тела и животных, вписанные в обобщающие формы геометрических фигур.

О достаточно широком знакомстве русских иконопиков с разновидностями геометрических композиций говорят описи рукописей XVI—XVII веков. Составители этих описей обычно отмечали даже характер выполнения орнаментальных заставок, которые очень высоко ценились в то время. Характеристика «заставиц» включала, как правило, и общие черты композиции орнамента. В описи часто указывалось, что «заставица на красках одна крестчата» или «кружчатая», встречаются заставки «клетчатые» и «клинчатые»<sup>24</sup>. Таким образом, основные приемы композиции: крестообразная, клетчатая, кругообразная и треугольная были понятны широкому кругу лиц в древней Руси, даже непосредственно не связанным с искусством. Тем более они были известны и понятны иконописцам, лучшие из которых славились именно умением «знаменати», т. е. выполнять рисунок всей композиции и давать указания.

Очень показательно в этом отношении деление иконописцев, имевшее место на Руси во второй половине XVII века, на «чины» в соответствии с их профессиональным умением. Шесть категорий «иконописателей», предложенные в грамоте от 1668 года трех патриархов и подтвержденные указом царя Алексея Михайловича в 1669 году, были заимствованы из книг Григория Богослова (ок. 329—ок. 389). Патриарх Константинопольский, один из основоположников догматики христианской церкви, Григорий Богослов считал, что «суть первый знаменатель живописатель»<sup>25</sup>. В царской грамоте 1669 года первыми по мастерству считаются «знаменатели изящнии иконописатели», вторыми — «знаменители и совершеннии живописатели», а третьими — «с готовых знаменований тщательное образование творящи»<sup>26</sup>.

Следовательно, именно умение нанести контуры будущей иконы, т. е. создать композицию, а также умение руководить отличало мастера от посредственного иконописца.

Столь большое значение, которое придавалось «знаменанию», начиная с IV века, заставляет более углубленно исследовать этот элемент творческой работы иконописца. Несомненно, что умение «знаменати» заключалось не только в умении перерисовывать определенный иконографический образец, — это, надо полагать, могли выполнять иконописцы даже пятого «чина» — «пишущий, но изряднейших придержаний». Видимо, «знаменители» владели профессиональными секретами и знали определенные законы композиционного построения и пропорционирования, что позволяло им успешно руководить всей работой.

Даже при беглом обзоре икон одинаковой тематики бросаются в глаза некоторые общие композиционные черты. Поясные одиночные фигуры часто вписываются в треугольник — см. новгородскую икону конца XIV — начала XV века с изображением

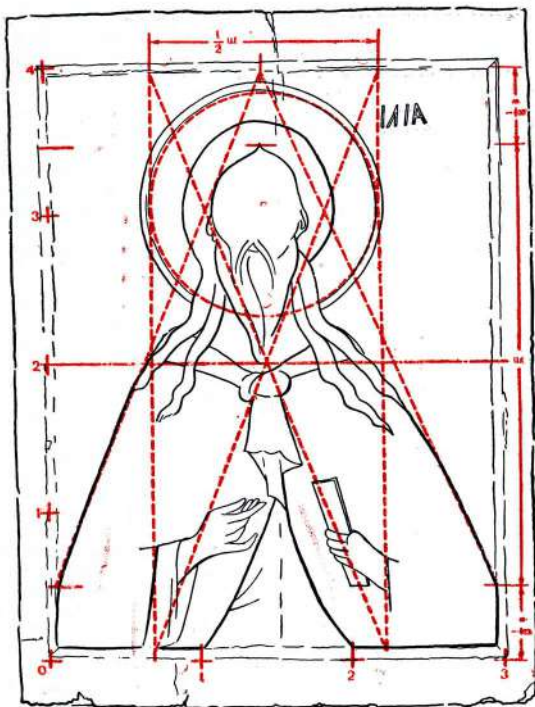
<sup>22</sup> Н. Hahnloser. Villard de Honnecourt. Wien, 1935.

<sup>23</sup> В. Зубов. К вопросу о роли чертежей в строительной практике западноевропейского средневековья. — «Труды Института естествознания и техники», т. 7. М., 1956, стр. 236.

<sup>24</sup> П. Симоны. Старинный трактат о письме заставок. — «Сборник статей в честь акад. А. И. Соболевского». Л., 1928, стр. 82.

<sup>25</sup> П. Пекарский. Материалы для истории иконописания в России, столб. 325.

<sup>26</sup> Там же, столб. 327 и 328.



Пророк Илья, Новгородская икона конца XIV — начала XV века.

пророка Илья<sup>27</sup>, (стр. 29). Рисунок богоматери с младенцем, как правило, построен на системе наклонных линий и треугольников — как в иконе «Донской богоматери» (80-е годы XIV века)<sup>28</sup>. В иконографическом сюжете «Тайная вечеря» фигуры нередко располагаются по кругу (см. стр. 44 и 45) — иконы из иконостасов Благовещенского собора в Москве (1405) и Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (1425—1427). Основные элементы в многофигурных композициях обычно вписываются в квадрат — иконы «Вознесение» и «Крещение» (1405) Благовещенского собора в Москве (стр. 41, 42, 46 и 47) или икона последней четверти XV века — «Положение во гроб»<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Гос. Третьяковская галерея.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Там же.

Трудно считать случайностью следующие геометрические закономерности композиции упомянутой выше новгородской иконы пророка Ильи. Отношение сторон ограничивающих рамку точно равно 3 : 4. Центр окружности нимба расположен на вертикальной оси, на расстоянии трех четвертей высоты. Радиус окружности равен четверти ширины иконной рамки. Диагонали прямоугольника, построенного в средней части иконы с шириною, равной диаметру нимба, т. е. половине основания ограничивающей рамки, определяют местоположение треугольной бороды, рук и завязки плаща. Внешние контуры величественной фигуры пророка вписываются в треугольник с вершиной посредине верхней границы рамки и основанием на нижней грани центрального квадрата со стороной, равной ширине рамки. Незначительный сдвиг головы фигуры с вертикальной оси симметрии лишает композицию излишней сухости и придает то своеобразие облику пророка Ильи, которое отличает произведение талантливых художников даже в условиях жестких требований точного воспроизведения иконографического образца.

Естественно, что в одиночном пояском изображении художника прежде всего интересовали местоположение и размеры головы. Вообще лик прилегал основное внимание иконописцев. В одном из наставлений «как писати стенное письмо» прямо говорится, — «а преже ниши лица, а ризы доверьшивая после»<sup>30</sup>. Поэтому можно смело полагать, что первым делом иконописец проводил оси симметрии и определял центр для нимба, в который затем вписывал голову. В процессе работы, изучая прославленные образцы, иконографы устанавливали определенные взаимозависимости между размерами иконы и нимба, которые обеспечивали наиболее убедительные пропорции всей фигуры.

Характерно, что диаметр нимба, равный половине ширины рамки, встречается и в других иконах — в новгородской иконе Параскевы-Пятницы первой половины XV века<sup>31</sup> (стр. 31), или иконе Николая 1676 года, работы Федора Зубова<sup>32</sup>. Размер нимба определял и местоположение остальных важных деталей изображения. В прямоугольнике с шириною, равной диаметру нимба, вписывались руки с аксессуарами; касательные к нимбу, проведенные из нижних углов иконы, часто определяли внешний контур фигуры. Размер круга, в который вписывалась голова, связан с нимбом зависимостью (обычной для Руси), в основе которой лежит система квадратов. Диаметр внутреннего круга равен стороне вписанного в нимб квадрата. Применение этих вспомогательных построений в иконе Параскевы-Пятницы прослеживается как в определении местоположения центра для нимба, так и в соотношениях наружного и внутреннего диаметра круглых клейм.

Такое пропорциональное построение, связанное непосредственно с самим процессом рисования, с определением основных габаритов изображения, могло выполняться как от руки, так и с помощью «правил» и «кружала».

Сознательное применение вспомогательных геометрических построений во время «знаменания» подтверждается согласованными с пропорциями рамки размерами нимба, точным расположением нимба по оси и правильной циркульной формой окружности.

Некоторые свет проливают также на хранившиеся в тайне секреты художественного мастерства и письменные источники. В «Учении о заставничном письме», составленном в 1669 году «горада Арзамаса Николаевского девича монастыря дьяконом Ильею Федоровым»<sup>33</sup>, несомненно, по более древним рукописям или со слов старых мастеров, достаточно подробно описывается процесс выполнения художественных

<sup>30</sup> П. С и м о н и. К истории обихода книгописца, стр. 139.

<sup>31</sup> Гос. Третьяковская галерея.

<sup>32</sup> В музее «Коломенское». Воспроизведение см. в кн.: «История русского искусства», т. IV. М., 1959, стр. 396.

<sup>33</sup> П. С и м о н и. Старинный трактат о письме заставок, стр. 81.



Параскева-Пятница. Новгородская икона первой половины XV века.

заставок. «Преже, очертивъ по правилу, размерить кружаломъ место, где быти золоту»<sup>34</sup>. Указание «размерить кружаломъ», очевидно, подразумевало определенное геометрическое построение с помощью циркуля, которое было известно мастерам и позволяло им добиться пропорциональной согласованности частей узора. Слово «размеръ» у древнерусских людей означало: взаимные отношения, соответствие частей. («Размеренье» — соразмерное распределение<sup>35</sup>). Когда требовалось провести просто окружность, то дьякон Илья Федоров, формулировал иначе: «по кружалу очертивъ поле». Циркуль употреблялся и для построения геометрической основы композиции узора: «А по золоту знаменити узоръ белидомъ, размеривъ кружаломъ»<sup>36</sup>. Это подтверждается и анализом построения заставок.

<sup>34</sup> П. Симои. Старинный трактат о письме заставок, стр. 85.

<sup>35</sup> А. Старчевский. Словарь древнего славянского языка. СПб., 1899, стр. 720; В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, т. IV. М., 1956, стр. 38.

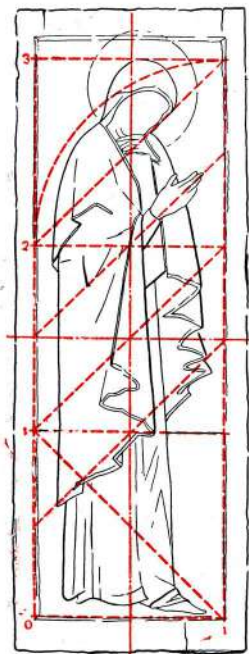
<sup>36</sup> П. Симои. Старинный трактат о письме заставок, стр. 86.

Если заставка имела большие размеры, то в «Учении» рекомендуется проверить геометрическим путем правильность построения прямоугольника и соответственно его пропорции: «А великую заставицу размерити ей на-крест и вдоль и поперег»<sup>37</sup>, т. е. провести диагонали и добиться, чтобы их длина была одинаковой.

Вряд ли приемы «размеренья» икон принципиально отличались от рекомендуемых в «Учении заставничного письма». Проведенный анализ композиционного построения икон подтверждает, что иконописцы пользовались различными геометрическими приемами для установления пропорциональности и необходимой художественной взаимосвязи отдельных элементов произведения. Наиболее наглядно это иллюстрируют приемы композиции однофигурных икон деисусного чина. Иконографические образы святых деисусного чина были особенно строго канонизированы: «для каждого образа... существовали стандартные прорисы, и мастера принуждены были следовать им довольно точно», — отмечает В. Н. Лазарев<sup>38</sup>.

Кроме того, безусловно, существовали известные относительно широкому кругу художников общие принципы композиционного построения стоящей фигуры. Выше уже говорилось о том, что пропорции человеческого тела всегда являлись предметом изучения художников и определенные соотношения его частей были известны с глубокой древности.

В русской иконописи XIV—XV веков в иконах деисусного чина наблюдается характерное трехчастное построение фигуры, при котором верхние части колен находятся на высоте одной трети, а локти на высоте двух третей. Такое трехчастное деление фигуры имело, по всей очевидности, очень глубокие корни, так как оно характерно и для композиций Феофана Грека, и для сербской иконы с изображением богородицы конца XIV века<sup>39</sup>, и для пропорциональных построений, излагаемых Альберти. Прекрасно знавший античную литературу, энциклопедически образованный, этот мастер раннего Возрождения писал в 1435 году: «Сначала, там где я должен сделать рисунок, я черчу четырехугольник с прямыми углами такого размера, какого я хочу (это полностью соответствует положению иконного писания) — «изографию окольные черты». — А. Т.)... и здесь же я определяю рост человека, нужный мне для моей картины, и делю рост этого человека на три части, каждую из которой я для себя принимаю пропорциональной той мере, которая называется локтем»<sup>40</sup> (т. е. прорисовываются определенные вспомогательные построения, связанные со «знаменанием»).



<sup>37</sup> П. Симони. Старинный трактат о письме заставок, стр. 86.

<sup>38</sup> «Андрей Рублев и его школа». — «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 174.

<sup>39</sup> В. Лазарев. XIV век. — «История русского искусства», т. III, стр. 99 и 100. Икона хранится в Гос. Третьяковской галерее.

<sup>40</sup> Л. Альберти. Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 36.

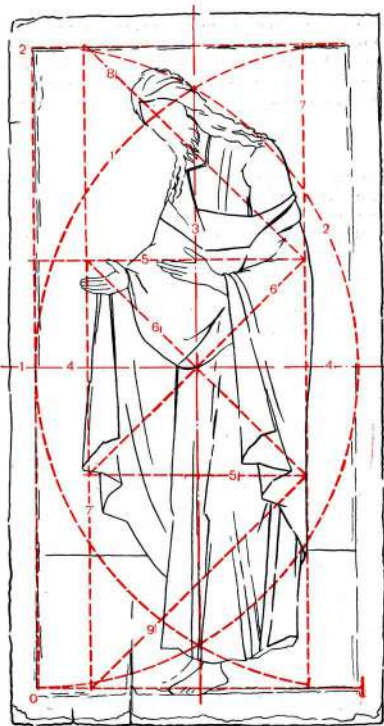
Совершенно очевидно, что сербский художник, написавший икону богоматери (стр. 32), придерживался примерно той же последовательности работы, которую рекомендовал несколькими десятилетиями позже прославленный теоретик Возрождения.

Величественная в своем спокойствии фигура богоматери имеет трехчастное построение. Первое деление отмечено местоположением верха колена, горизонтальной складкой и линией земли, второе — положением руки и локтя. Преднамеренность именно такого пропорционального деления подтверждается тем, что ширина иконной рамки точно равняется принятой единице измерения фигуры по высоте. Таким образом, вся фигура вписывается в три квадрата. Очень показательным и то, что темная плоскость земли имеет совершенно правильную форму квадрата. Это в сочетании с симметричностью постановки фигуры усиливает статичность всей композиции.

Еще более мастерски скомпонована фигура Иоанна Предтечи, созданная в 1405 году Феофаном Греком для иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле.

Геометрическая схема композиции этой иконы настолько ясна и логична, что легко поддается «восстановлению». Знаменитый «гречин» принимает редкие для русской иконописи пропорции плоскости картины — два квадрата. Процесс построения фигуры может быть представлен примерно так: проведи две полуокружности с центрами посередине длинных сторон рамок, художник получал возможность построить вертикальную ось симметрии (стр. 33). Места пересечения полуокружностей позволили наметить положение склоненной головы и подола одежды. Соединив центры, Феофан мог наметить горизонтальную ось симметрии. Пересечение осей явилось как бы центром тяжести всей фигуры. Затем, очевидно, были построены три квадрата со стороной равной трети высоты рамки.

После этой предварительной разметки можно было приступать к прорисовке общего контура фигуры. Наклон головы и положение плеча определялось диагональю верхнего квадрата или, скорее, вписанной четвертью круга. Соответственно ноги обрисовывались по дуге, проведенной в нижнем квадрате. В верхних углах среднего квадрата размещались руки, а в нижних, для создания устойчивого равно-



Феофан Грек. Иоанн Предтеча. Икона из деисусного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. 1405 год.



весия — складки плаща. Через точки пересечения вертикальных граней нижнего квадрата с полукругностями была проведена граница позыма. Характерно, что голову Феофан Грек смещает с оси симметрии очень незначительно, а ноги оставляет на оси. Обращает на себя внимание и значительное число вертикально идущих линий, придающих всей фигуре особую статичность и монументальность.

В выборе композиции и пропорционального строя иконописец не был так связан, как в трактовке самого религиозного сюжета и характеристике отдельных святых. Здесь он мог проявить себя гораздо свободнее.

Средневековые теологи стояли на страже прежде всего иконографического содержания религиозной живописи и боролись за то, чтобы гораздые иконники и их ученики писали сь древних образцовъ, а от самосмышления бы своими догадками божества не описывали<sup>41</sup>. Так гласит одно из постановлений Стоглавого собора, определенного в 1551 году требования церкви к иконописанию.

Русские изюграфы оценили композиционное мастерство Феофана Грека. Однако русская иконописная школа обладала определенными национальными традициями, в том числе в области пропорционирования и композиционных принципов. Древнерусские мастера, используя отдельные приемы геометрического построения византийской иконописи, шли своими, вполне оригинальными путями.

Творчество Рублева не только овеяно заслуженной славой, но также окутано покровом неизвестности. История не оставила документально подтвержденных произведений этого непревзойденного мастера. Усилиями советских искусствоведов, и прежде всего трудами И. Э. Грабаря, был открыт для человечества подлинный Рублев<sup>42</sup>.

Исполнение фресок и иконостаса для древнего Успенского собора в бывшем «стольном граде» Владимире имело немалое значение в политике Москвы в период сложения единого централизованного Русского государства. Выполнение великокняжеского заказа было поручено в 1408 году Андрею Рублеву и его другу — Даниилу Черному.

В грандиозных (трехметровых) фигурах деисусного чина Успенского собора во Владимире, писавшихся Рублевым почти сразу после окончания работ в Благовещенском соборе, ощущается некоторое влияние величавых образов Феофана. Однако мастер, используя отдельные композиционные принципы феофановского чина, резко меняет пропорции икон и придает фигурам более жизненные и грациозные позы.

Сохраняя традиционный принцип деления фигуры на три части, Рублев сокращает расстояние между рамкой полей и изображением, в силу чего образы приобретают большую стройность.

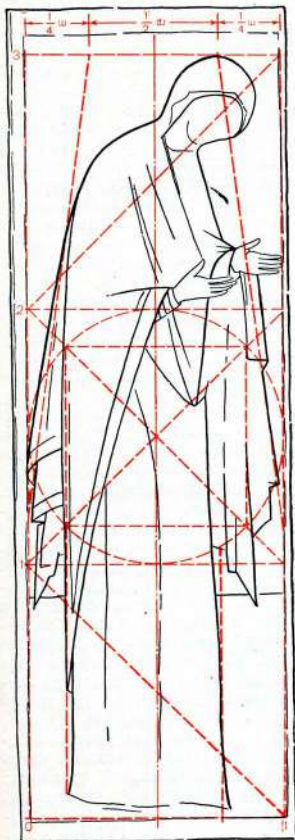
Пропорции иконных досок деисусного чина Успенского собора повторяют соотношения фигуры и также вписываются в три квадрата, а не в два, как у Феофана Грека. Ширина рамки, ограничивающей изображение, равна одной трети высоты фигуры, т. е. стороне меньшего квадрата.

Для композиции фигур, приписываемых кисти Рублева, характерна особая гармоничность пропорционального построения, основанная не столько на симметрии, сколько на принципе художественного равновесия.

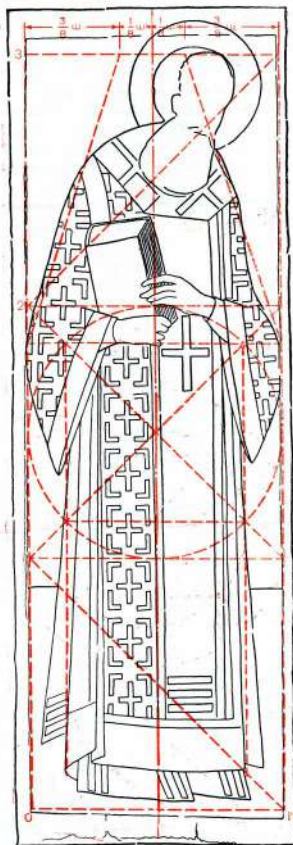
Очень показательны сопоставление упомянутой выше иконы богоматери работы сербского художника с аналогичным образом Успенского собора. Облик богоматери

<sup>41</sup> «Стоглав». Казань, 1862, стр. 210.

<sup>42</sup> И. Г р а б а р ь. Андрей Рублев. — «Вопросы реставрации», вып. 1. М., 1926, стр. 7—112.



Андрей Рублев, Богоматерь. Икона из деисусного чина иконостаса Успенского собора во Владимире. 1408 год.



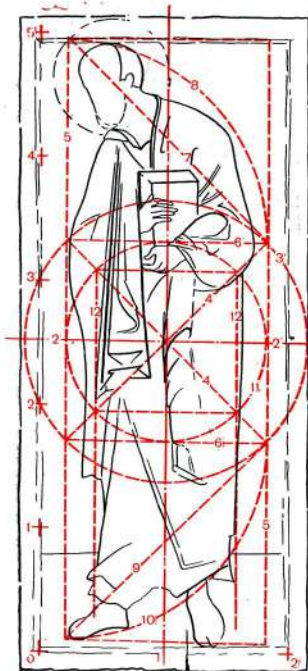
Даниил Черный (?). Григорий Богослов. Икона из деисусного чина иконостаса Успенского собора во Владимире. 1408 год.

Рублева (стр. 35) более женственен, лиричен. Этому способствует смещение головы и рук с оси симметрии, а также смело обрисованные, наклонные линии плаща, лишающие фигуру безжизненной неподвижности. Большая непринужденность позы не препятствует мастеру использовать геометрические закономерности в композиции иконы. Наклон головы и торса подчинен диагонали верхнего квадрата. Левая, почти вертикальная линия края одежды, ограничивающая низ фигуры, проходит по грани квадрата, вписанного в круг с диаметром, равным ширине рамки. Правая линия начинается на одной четверти ширины рамки. Характерное для Рублева ромбическое очертание всей фигуры получено благодаря тому, что наклонные линии плаща вписаны в трапецию с нижним основанием, равным ширине рамки или стороне основного квадрата, и верхним — равным половине этой величины. Контур головы

обрисован по окружности, диаметр которой составляет примерно одну девятую часть высоты фигуры. Размер головы от подбородка до темени немногим менее одной восьмой высоты, что соответствует пропорциям человеческого тела, рекомендуемым еще Витрувием<sup>45</sup>.

Особенно характерна для Рублева композиция иконы Иоанна Предтечи. Она тоже вписывается в три квадрата со стороной, равной ширине рамки; голова и верхняя часть спины, как и у Феофана, расположены по направлению диагонали квадрата. Но, несмотря на эту схожесть композиционного построения, облик фигуры совершенно иной. Отсутствуют вертикальные линии и, наоборот, преобладают криволинейные, обтекаемые очертания, придающие особую мягкость и человечность всему образу.

Единство композиционных приемов в творчестве Рублева и его «содруга» — Даниила Черного, наглядно показывает красивая по колориту икона «Григорий Богослов» (стр. 35) из иконостаса Успенского собора во Владимире. Сугубо плоскостная трактовка формы, геометризм очертаний с налетом архаизма, а также и другие черты позволяют отнести это произведение к кругу Даниила. Однако композиция иконы Григория Богослова построена по той же схеме, что и «Богоматерь» Рублева. Фигура вписана в три квадрата; ширина нижней прямоугольной части фигуры равна стороне вписанного в окружность квадрата; верхняя часть ограничена сторонами правильной трапеции; очертание головы выполнено по окружности, диаметр которой составляет девятую часть высоты. Это, видимо, общее для Рублева и Даниила Черного принципы «знаменания» чинового икон, хотя в деталях композиции проявляется совершенно различное художественное миропо-



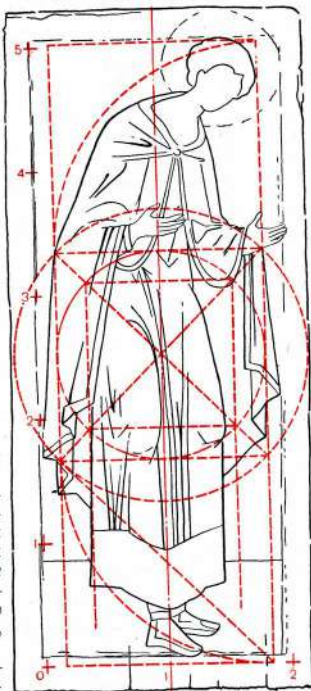
Андрей Рублев. Апостол Павел. Икона из деисусного чина иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. 1425—1427 годы.

<sup>45</sup> Витрувий. Десять книг об архитектуре, т. I. М., 1936, стр. 65.

нимание мастеров. В иконе Григория Богослова доминирует прямая линия; симметрия выдержана очень строго; ось симметрии иконы проходит точно по середине фигуры, что подчеркнуто прямой линией омофора и рядом параллельных полос; орнаментальный рисунок, даже на складках рукавов, расчерчен совершенно правильно. Показательно, что орнамент построен по принципу квадратов, усиливающих геометризм композиции. Незначительное отклонение головы Григория Богослова вправо компенсируется сдвигом книги влево, чем восстанавливается как бы случайно нарушенное равновесие.

В композициях представленных в рост фигур, выполнившихся Рублевым в поздний период его творчества, закономерность пропорционального построения прослеживается с еще большей наглядностью. В иконостасе Троицкого собора (1425—1427) Троице-Сергиева монастыря самому художнику обычно приписывается только две чиновых иконы — апостол Павел и архангел Гавриил<sup>44</sup>. Наличие крыльев у архангелов несколько меняет пропорции икон и соответственно приемы их композиционного построения. Это построение, сохраняя некоторые общие черты для стоящих фигур, например, трехчастное деление, обладает новыми пропорциональными закономерностями. Для сравнительного анализа более наглядным будет разбор иконы апостола Павла (стр. 37). Соотношения сторон ограничивающей изображение рамки в троицком иконостасе оказывается 2 : 5, а не 1 : 3, как в успенском.

Изменение этих пропорций приходится связывать с общей композицией иконостасов, зависевшей от архитектуры зданий. В остальном пропорциональное построение фигуры вполне аналогично образу богородицы Успенского собора во Владимире. Однако в геометрическом построении пропорциональной схемы имеется примечательная деталь, которая встречается и в других иконах троицкого иконостаса, вышедших из школы Рублева. Сторона квадрата, вписанного в круг с диаметром, равным ширине доски, равна одной трети высоты фигуры. Таким образом, иконописец простым геометрическим построением мог установить основные соотношения стоящей фигуры по вертикали и горизонтали для любой заданной ширины иконы. Вся фигура по-прежнему вкомпоновывается в три квадрата, расположенных по вертикали; диагональ верхнего квадрата определяет общую линию наклона торса и головы, а нижняя намечает положение ноги, выдвинутой вперед для создания устойчивости. Ширина фигуры может



Дмитрий Солунский. Икона из деисусного чина иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. 1425—1427 годы.

<sup>44</sup> В. Д а з а р е в. Андрей Рублев и его школа, стр. 175.

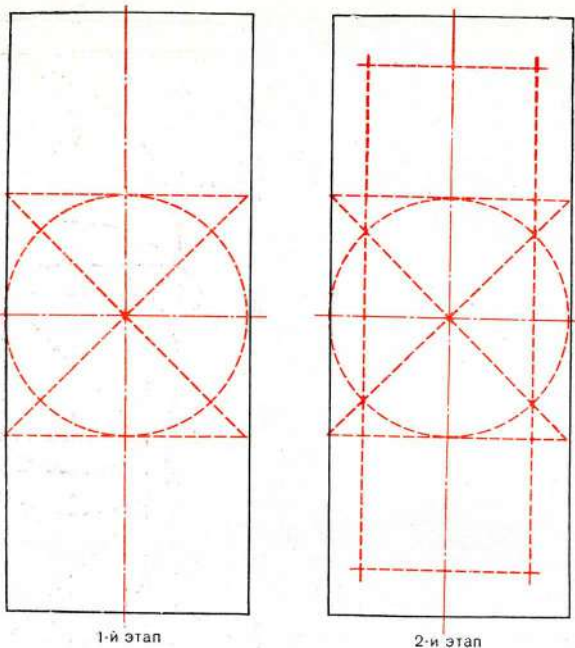
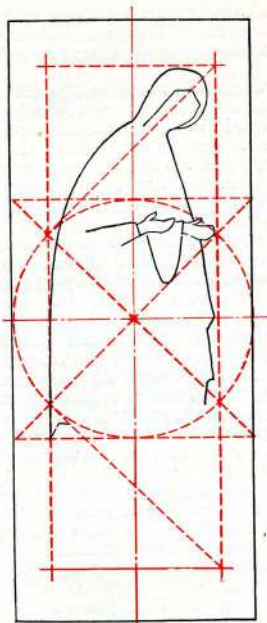


Схема «знаменания» чиновых икон, характерная для школы Рублева

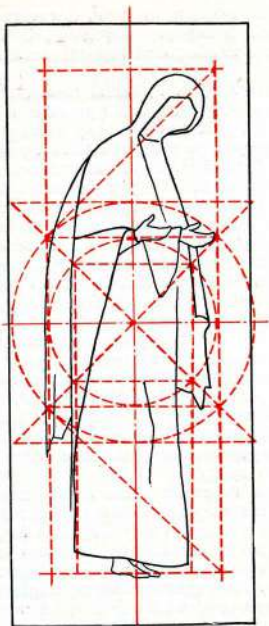
быть получена путем вписывания квадрата в меньший круг. Создается стройная система пропорционирования, основанная на принципе вписанных квадратов и органично связанная с пропорциями храма, которые устанавливались аналогичным же методом.

Постановка фигуры, положение рук и даже характер складок одежды Дмитрия Солунского на иконе собора Троице-Сергиева монастыря во многом близки феофановскому Иоанну Предтече (стр. 37, см. также стр. 33). Однако, несмотря на несомненное влияние работы византийского мастера, это произведение как по своей гуманистической трактовке юного святого и манере живописи, так и по композиционному строю несомненно принадлежит школе Рублева. А возможно, что «знаменителем» этой иконы был сам великий мастер, по рисунку которого писали его ученики и помощники, — настолько близка геометрическая основа ее композиции построению иконы апостола Павла.

38 Модулем для построения фигуры служила сторона квадрата, вписанного в окружность с диаметром, равным ширине иконной доски.



3-й этап



4-й этап

Схема «знаменания» чиновых икон, характерная для школы Рублева (продолжение).

Видимо, процесс «знаменания» шел в такой последовательности (ср. 38—39): первым делом разбивались две оси симметрии; затем из центра их пересечения проводилась окружность с диаметром в ширину доски и в нее вписывался квадрат, сторона этого квадрата определяла все основные пропорции фигуры; затем вверху и внизу строилось еще по квадрату, в результате чего получали прямоугольник, в который вкомпоновывалась фигура; для определения ширины нижней части фигуры, очевидно, вписывался еще один квадрат. Отношение сторон ограничивающей икону рамки, принималось часто равным 2 : 5.

Такое же построение и пропорции рамки (2 : 5) имеет икона Иоанна Предтечи, которая совершенно справедливо связывается со школой Рублева <sup>45</sup>.

Наиболее выдающиеся работы Рублева, отмеченные летописями, выполнялись при участии других известных иконописцев, что затрудняет определение индивиду-

<sup>45</sup> В. Лазарев. Андрей Рублев и его школа, стр. 175 и 178.

дуального почерка мастера. Исследованиями специалистов в области древнерусской живописи, в первую очередь И. Э. Грабаря и В. Н. Лазарева, выявлены иконы, которые с наибольшей вероятностью могут считаться произведениями Андрея Рублева<sup>46</sup>.

Работа Андрея Рублева, совместно со знаменитым Феофаном Греком и старцем Прохором с Горюдца, над фресками и иконостасом Благовещенского собора в Московском Кремле в 1405 году засвидетельствована летописными известиями.

В литературе высказывалось предположение, что старец Прохор был учителем Андрея Рублева<sup>47</sup>. Одним из доводов в пользу этого мнения служило сходство ряда икон иконостаса Благовещенского собора с иконами Успенского собора во Владимире и Троицкого в Троице-Сергиевом монастыре, которые, бесспорно, выполнялись на основании одних и тех же «переводов».

Несомненная взаимосвязь композиционных принципов Прохора с Горюдца и Андрея Рублева устанавливается сравнением композиции иконы «Вознесения» Благовещенского собора с «Вознесением» из иконостаса Успенского собора. Первая икона с достаточной степенью достоверности приписывается прославленному старцу Прохору<sup>48</sup>, а вторая его предполагаемому ученику — Рублеву<sup>49</sup>.

Старец Прохор строит композицию по принципу трехчастного членения плоскости картины как по горизонтали, так и по вертикали (стр. 41). В средних полосах, образующих крест, сосредоточены главные персонажи изображенной сцены. Пропорции икононого поля Прохор получает путем засечки полудиагональю квадрата. Затем поле картины, очевидно, было разделено в горизонтальном, а также вертикальном направлении на три части и проведена сетка. Сетка, возможно, помогала точнее перенести изображение с более древнего иконописного «перевода» на заготовленную доску.

Вторая горизонтальная линия снизу, не считая рамки, определила положение голов ангелов и задних фигур. Горизонтальная ось симметрии иконы зафиксировала низ голов передних фигур. Группа из Христа в круге и двух ангелов построена по треугольнику, основанием которого служит линия, ограничивающая сверху фигуры, а вершина размещена посредине верхней рамки. Диаметр круга с сидящим Христом равен одной четверти стороны квадрата.

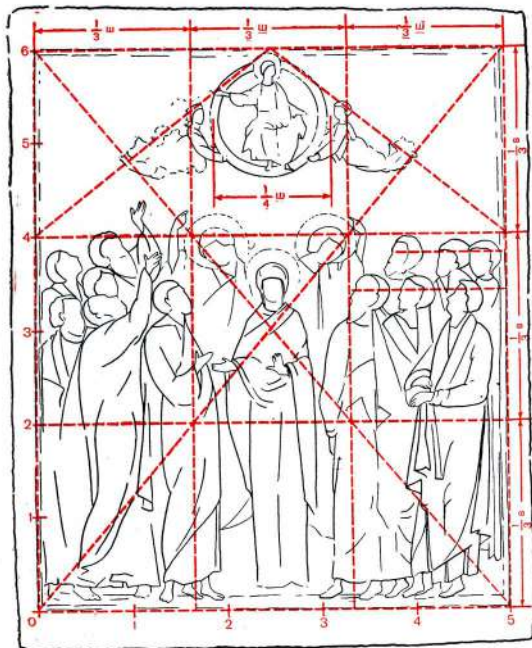
«Вознесение», написанное тремя годами позднее для Успенского собора во Владимире, обнаруживает большую тонкость, можно сказать, артистичность композиционного построения при сохранении той же схемы (стр. 42). Пропорции иконописного изображения приняты стройнее, с отношением сторон 3 : 4. Плоскость икононой доски расчленена сеткой на девять равных прямоугольников. В центральном прямоугольнике, в месте пересечения диагоналей, помещен лик богоматери. Головы ангелов и святых, как и у Прохора, размещены между горизонтальной осью симметрии и второй линией сетки. Однако они не образуют прямолинейные ряды, как это имеет место у Прохора (особенно в левой части), а скомпонованы в единую группу, очерченную плавной овальной линией. Характерен и криволинейный абрис летящих ангелов с Христом. Его форма является дугой полукруглости с радиусом, равным половине основания иконы. Более закономерен и размер круга с фигурой Христа. Его диаметр составляет одну треть основания, благодаря чему круг лучше включается в трехчастную сетку. Все это свидетельствует, во-первых, о несомненной преемственности композиционного метода Прохора и, во-вторых, о его дальней-

<sup>46</sup> И. Г р а б а р ь. Андрей Рублев; В. Л а з а р е в. Андрей Рублев и его школа, а также другие работы.

<sup>47</sup> В. Л а з а р е в. Андрей Рублев и его школа, стр. 112, 114.

<sup>48</sup> Там же, стр. 127—128.

<sup>49</sup> Там же, стр. 142.



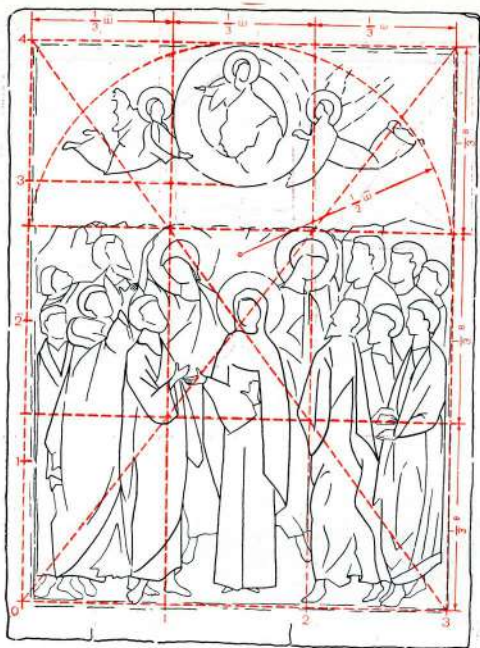
Проход с Городца (?). «Вознесение». Икона праздничного ряда  
иконостаsa Благовещенского собора Московского Кремля.  
1405 год.

шем творческом совершенствовании. Рублев стремится, где возможно, прямолинейность геометрического построения, некоторую его жесткость, заменить более мягкими криволинейными очертаниями, не нарушая общей закономерности композиции.

Иконографическая схема «Вознесения» школы Рублева используется и несколько позднее мастерами, близкими к Дионисию. Великоленинская икона «Вознесения» второй четверти XV века<sup>50</sup> с изящными, подчеркнуто стройными фигурами, построена по той же схеме (стр. 43). Снова крестообразное трехчастное членение определяет местоположение голов и основных фигур. Диаметр круга, в котором заключена фигура Христа, равен трети основания. Фигуры летящих ангелов и круг с сиянием

<sup>50</sup> Гос. Третьяковская галерея.



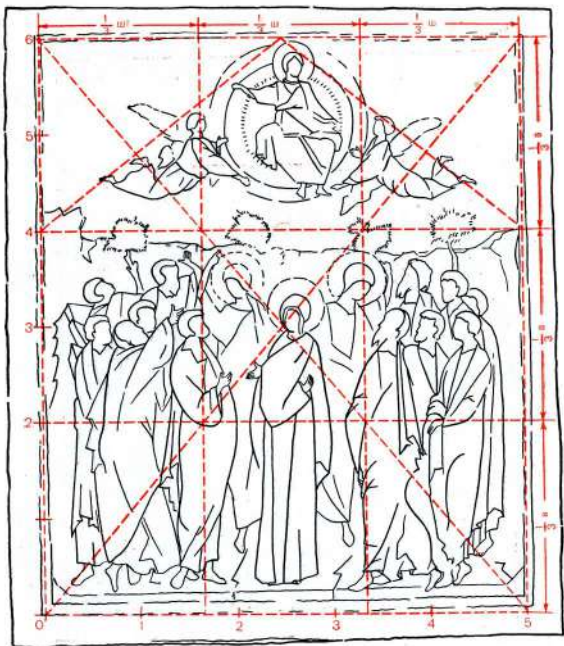


Андрей Рублев (?). «Вознесение». Икона праздничного ряда иконостаса Успенского собора во Владимире, 1408 год.

по-прежнему образуют треугольную композицию, головы же святых справа расположены по овалу. Несмотря на это, композиция не имеет цельности и музыкальной гармонии произведения Рублева. Прямоугольник, в который заключены контуры всех голов, заужен. Изменен масштаб фигур. Введены деревья, расположенные на двух третях высоты иконы, которые отвлекают внимание, вносят элемент беспокойства.

Анализ композиции других однотипных икон еще более подтверждает преемственность некоторых методов старца Прохора, унаследованных Рублевым, а также свидетельствует о единстве иконописной школы с определенными правилами «знаменания», к которой принадлежали мастера, выполнявшие эти произведения.

Особенно близка Рублеву своим композиционным построением «Тайная вечеря» Благовещенского собора (стр. 44), считающаяся произведением старца Прохора<sup>21</sup>.

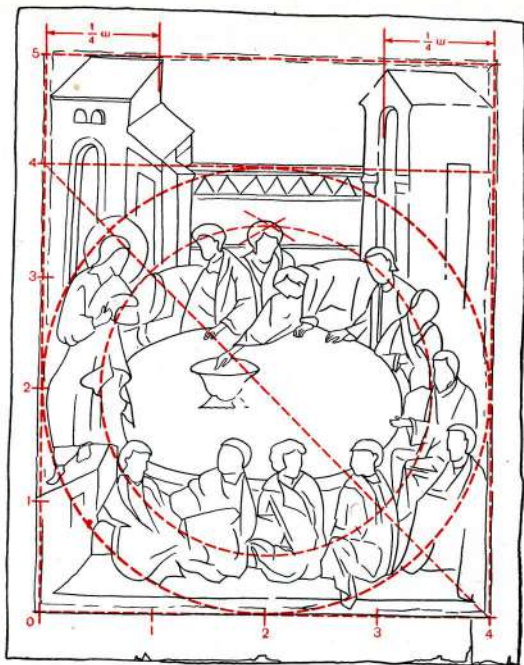


«Вознесение». Икона второй четверти XV века.

В основе ее композиции лежит квадрат с вписанной в него окружностью. Верхняя сторона квадрата ограничена горизонтальной линией архитектурного сооружения. Фигуры Христа и учеников расположены по овалу и хорошо вкомпонованы в круг. Средняя часть иконной доски выделена вертикальными линиями зданий. Голова Христа и рука Иуды расположены на диагонали квадрата. Пересечение засечек основанием квадрата с осью симметрии определяет местоположение головы центральной фигуры апостола.

Изуграфу, написавшему «Тайную вечерю» для Троице-Сергиева монастыря (стр. 45), несомненно, были хорошо известны принципы композиционного построения «Вечери» Благовещенского собора.

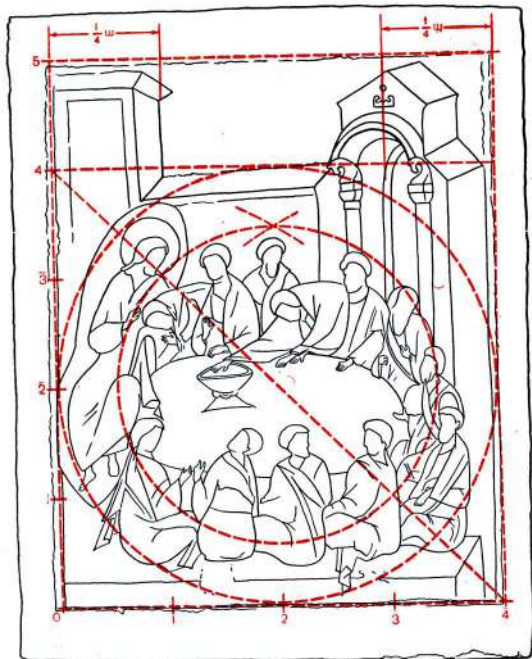
Через 20 лет возникает совершенно идентичная композиция, — это мог сделать скорее всего художник, работавший вместе с Прохором, или один из его учеников, представитель той же иконописной школы. Пропорции изображения, ограниченного рамкой, такие же, как и на иконе Благовещенского собора, — 4 : 5. Верх каменной ограды снова точно совпадает с верхней стороной квадрата. Все фигуры еще более



«Тайная вечеря». Икона праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. 1405 год.

последовательно вписываются в окружности, проведенные из центра, который образован пересечением диагоналей квадрата. На одной диагонали размещены лик Христа и рука Иуды, тело которого вытянулось параллельно другой диагонали.

Особенно обращает на себя внимание точное совпадение на обеих иконах вертикальных линий архитектурных сооружений, которое не может являться случайностью. Крайняя грань левой башнеобразной постройки прочерчена на расстоянии одной четверти стороны квадрата, а в правом сооружении на этом же расстоянии проходит вертикальная грань дверного проема и конек кровли. Это тем более показательно, что детали архитектурного фона сильно отличаются друг от друга. Именно этот момент, наравне с другими чертами живописи, заставляет считать исполнителями этих икон различных художников, но близко связанных единством стилистических и композиционных приемов. Возможно, это «содруг» Андрея Рублева — Даниил Черный. «Сопостник» Рублева, много лет работавший с ним, Даниил не мог не быть знаком с композиционными приемами старца Прохора.



«Тайная вечеря». Икона праздничного ряда иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. 1425—1427 годы.

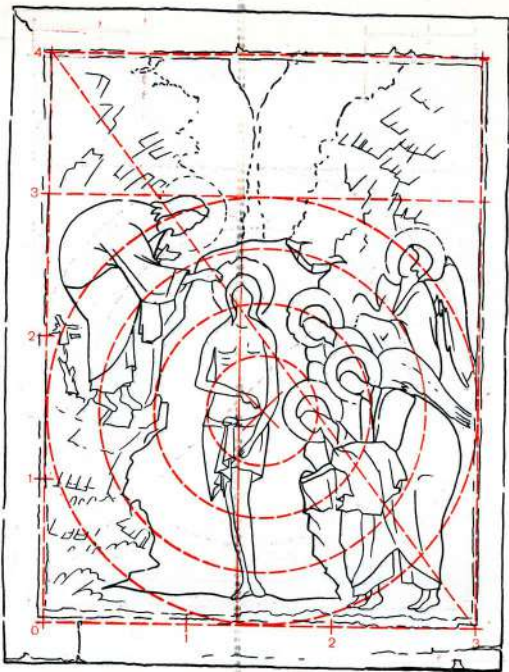
В. Н. Лазарев считает, что «Автор „Тайной вечери“ несомненно был многоопытным и незаурядным мастером», и добавляет: «Если бы мы имели больше данных, то было бы крайне соблазнительно отождествить его с Даниилом, тем более, что типы его апостолов несколько напоминают Иакова и Исаака из сцены „Лето Авраамово“ во владимирском Успенском соборе»<sup>52</sup>. Тожественность композиции троице-сергиевской «Тайной вечери» иконе Прохора является еще одним доводом в пользу авторства иконника Даниила.

Не менее показательно сопоставление очень похожих друг на друга одноименных икон: «Крещения» Благовещенского собора в Московском кремле и Троицкого собора в Троице-Сергиевом монастыре. Обычно обе иконы приписываются прославленной рублевской кисти<sup>53</sup>.

Мягкость, лиричность сцены Крещения в «праздниках» иконостаса Благовещенского собора во многом связана с мастерством композиционного решения Рублева.

<sup>52</sup> В. Лазарев. Андрей Рублев и его школа, стр. 166.

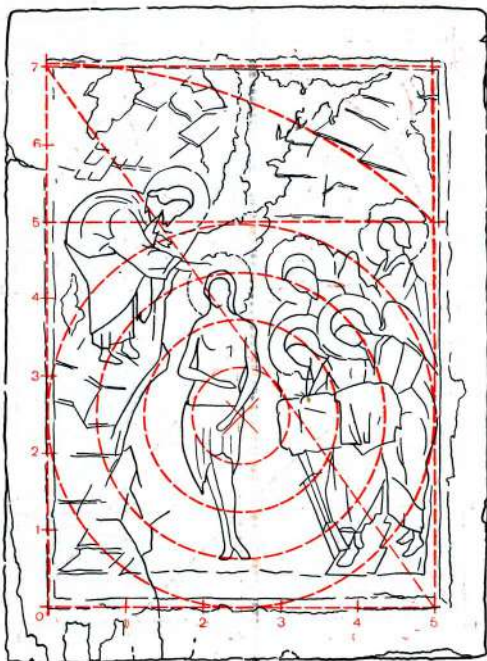
<sup>53</sup> Там же, стр. 129 и 162.



Андрей Рублев (?). «Крещение». Икона праздничного ряда  
иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля.  
1405 год.

Снова квадрат служит основой, — в него вписана вся группа фигур (стр. 46). Пересечение его диагоналей создает внутренний центр композиции. Описанные из этого центра окружности радиусом в  $\frac{1}{8}$ ,  $\frac{2}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$  и  $\frac{4}{8}$  стороны квадрата определяют местоположение голов и наиболее характерные точки фигур и фона. Головы Иоанна Крестителя, Христа и ниже всех склонившегося ангела находятся на одной диагонали. Фигура Христа смвинута с оси симметрии, а Креститель помещен на пригорке. При расположении фигур достигается художественное равновесие композиции.

Иконе Благовещенского собора очень близко, по психологической характеристике, цветовой гамме и деталям рисунка «Крещение» Троицкого собора (стр. 47), что с несомненностью свидетельствует о принадлежности этой вещи иконописной мастерской Рублева. Однако, вероятно, ее скорее выполнял один из последователей гениального мастера. В композиции иконы нет той художественной законченности, внутренней цельности, которая достигается системой окружностей в «Крещении» Рублева. Головы Крестителя и крайнего заднего ангела выходят за пределы круга, вписанного в квадрат. Оказывается за пределами квадрата и часть фигуры Иоанна



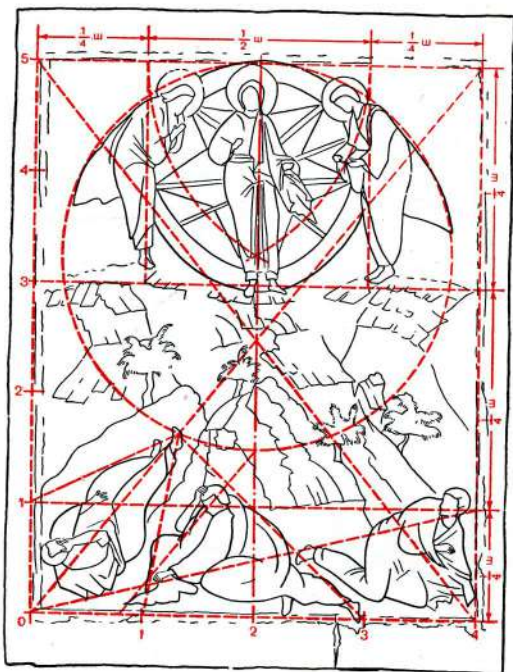
Школа Рублева. «Крещение». Икона праздничного ряда  
иконостаsa Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря.  
1425—1427 годы.

Крестителя. К тому же и размеры самой фигуры значительно меньше и плохо уравновешивают группу ангелов. Общие пропорции иконописного изображения ( $1:\sqrt{2}$ ) также отличаются от рублевских ( $3:4$  или  $4:5$ ).

Среди ранних произведений Андрея Рублева особенно выделяется изумительная по колориту икона праздничного ряда Благовещенского собора — «Преображение». Ее композиционное построение развивает традиционный иконографический сюжет, от которого Рублев почти не отступает (стр. 48). Так же, как и автор фрески «Преображение» в церкви Спаса на Ковалево (1380)<sup>54</sup> или иконописец одноименной иконы конца XIV — начала XV века из Переяславля-Залесского<sup>55</sup>, Андрей Рублев помещает в верхней части иконы фигуру Христа в круг, а в нижней — поверженных трех апостолов.

<sup>54</sup> Воспроизведение см. в кн.: «История русского искусства», т. II, М., 1954, стр. 197.

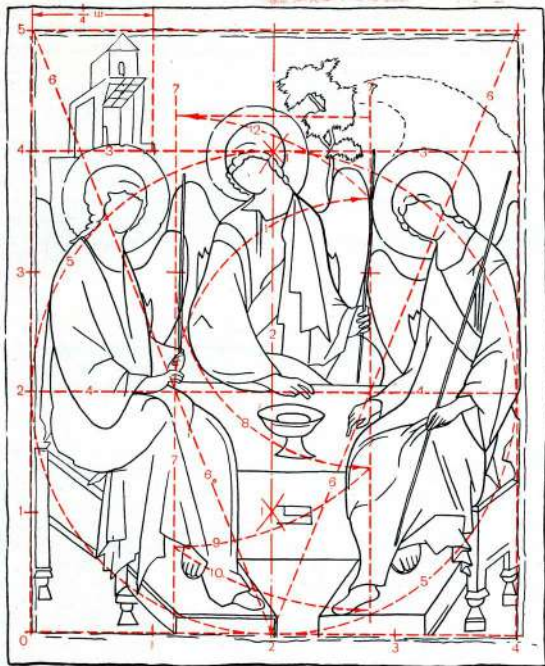
<sup>55</sup> Гос. Третьяковская галерея. Воспроизведение см. в кн.: «История русского искусства», т. II, стр. 94 (вклейка).



Андрей Рублев (?). «Преображение». Икона праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. 1405 год.

Композиция рублевского «Преображения», несмотря на общие иконографические черты, немало отличается от более ранних произведений своей цельностью и продуманностью. Вместо традиционной разобщенности всех фигур, Рублев объединяет их в две группы, резко противопоставленные друг другу, — единая, слитная группа Христа с пророками и беспокойная, «разбросанная» группа апостолов. Соответственно и композиция их различна. Христос с пророками мягко вписывается в полуокружность, а фигуры апостолов очерчиваются острыми динамическими линиями треугольников.

Геометрической основой композиции служит квадрат со стороной, равной основанию иконной доски. Верхняя половина квадрата включает фигуры Христа, Ильи и Моисея, нижняя сторона квадрата определяет местоположение Иоанна, Иакова и Петра. Диаметр круга, описанного вокруг фигуры Христа, равен половине основания иконы. Пересечение засечек стороны меньшего квадрата с осью симметрии определило центр для окружности, охватывающей склоненные фигуры пророков.



Андрей Рублев. «Троица».

Талант замечательного живописца проявляется в умении мастерски объединить фигуры, вписав их в невидимую линию круга. Характерно и выделение средней части картины, что имеет место и в «Троице».

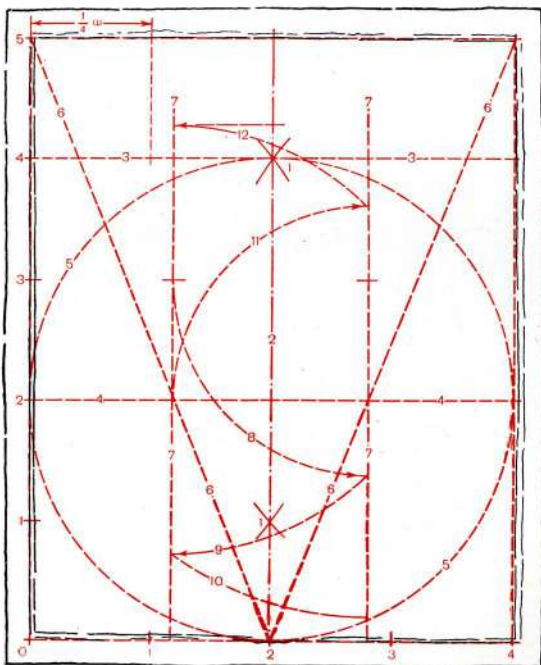
Естественно, что наибольший интерес для выявления композиционных приемов Рублева, представляет анализ прославленной «Троицы» — самого проникновенного произведения художника. В нем особенно ярко выкристаллизовались индивидуальные черты рублевского творчества.

Плавность и музыкальность линий иконы в немалой степени определяется внутренней закономерностью геометрической основы композиции. Возьмем на себя смелость попытаться реконструировать процесс «знаменания» гениального произведения (стр. 50). Художник останавливается на любимых им соотношениях иконной плоскости (4 : 5), полных спокойствия и величавости. Возможно, затем, путем пересечения полуокружностей, построенных на боковых гранях иконного изображения, с радиусом, равным половине их высоты, намечается вертикальная ось симметрии. Места пересечения зафиксированы положением головы среднего ангела, сдвинутой



с оси симметрии влево, и выемкой в столе, смещенной соответственно с оси вправо. Следующим этапом, надо полагать, явилось построение традиционного квадрата, со стороной, равной основанию. Квадрат определил поле, занятое фигурами, и отделил место для фона, а пересечение его диагоналей наметило центр композиции. Он используется и в качестве идейного центра — чуть правее и ниже, на общей оси с выемкой в столе Рублев помещает символ таинства причащения — евхаристическую чашу.

Вписав в квадрат круг, художник подчиняет ему наружные контуры крайних фигур, склонившихся к центру, и мастерски вкомпоновывает в линию окружности прямолинейные формы сидений. Положение голов крайних ангелов на окружности, местоположение кистей рук и общее очертание их внутреннего контура были уточнены в результате построения треугольника. Вершина этого треугольника находится посредине нижней стороны, ограничивающей рамку, а основанием служит ее верхняя сторона.



Пересечения сторон треугольника с горизонтальной осью, проведенной через центр круга, помогли определить положение посохов левого и среднего ангелов. Таким образом, была выделена средняя часть иконы, что характерно для ряда композиций Рублева.

Принцип разграничения фигур и принцип их объединения диалектически сосуществуют вместе и придают ту неповторимость рублевской «Троице», которая поражает людей в течение столетий.

Горизонтальные линии стола, подножия, наклон головы среднего ангела и другие, определяющие композиционный строй линии, могут быть найдены путем засечек диагональю квадрата и производных прямоугольников. Этот квадрат был построен на горизонтальной оси и вписан в промежуток между посохами, определившими среднюю часть иконы.

Некоторые другие второстепенные закономерности видны на геометрической схеме построения (стр. 50).

Обращает на себя внимание еще такая деталь — архитектурное сооружение размещено в «Троице» снова, как и в «Тайной вечере», в пределах левого верхнего квадрата сетки.

«Троица» Рублева вызвала не мало подражаний, но даже прославленный изумруд Симон Ушаков, повторивший в своей иконе 1671 года многие черты рублевской композиции,<sup>56</sup> не смог добиться той внутренней гармонии, которая присуща произведению великого мастера.

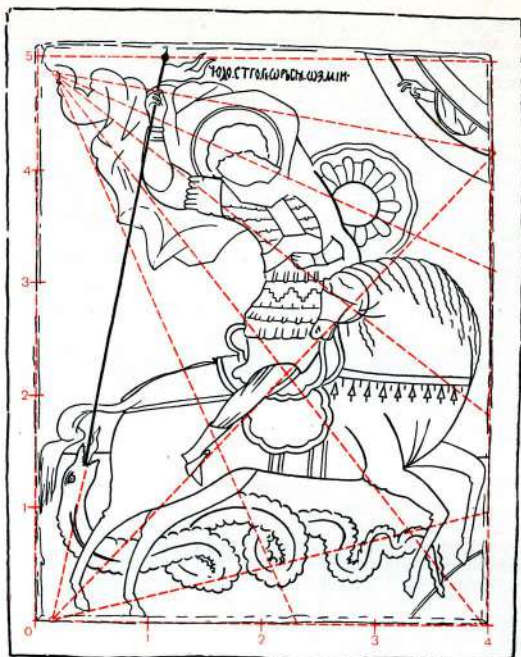
Анализ композиционного построения ряда известных иконописных произведений Андрея Рублева, а также сопоставление их с работами других мастеров, позволяют сделать некоторые обобщения.

Прежде всего, можно думать, что русские иконописцы, безусловно, применяли определенные геометрические построения, которые помогали им устанавливать пропорциональные соотношения между составными элементами изображения и добиваться его композиционной целостности. Это не было абстрактным эстетским пропорционированием. Геометрическое построение являлось своеобразным рабочим методом средневекового художника. В силу этого «знаменание» занимало одно из ответственных мест в творчестве иконописцев, что подтверждается и старыми письменными источниками. Иконошники, познавшие тайны композиционного построения и умевшие нанести контуры будущего произведения, придав им художественную законченность, считались лучшими мастерами: «перви суть знаменители взияции иконописателей»<sup>57</sup>.

«Знаменание» требовало знания прикладной геометрии и целого ряда практических приемов «хитрости иконного писания». Многие композиционные приемы, видимо, имеют огромную давность, и истоки их следует искать еще в античном искусстве. Однако в конце XIV — начале XV века русская иконописная школа уже обладала своими национальными методами пропорционирования, распространенными как в живописи, так и в архитектуре. Методы эти были тесно связаны со всей древнерусской системой измерения и базировались на свойствах квадрата и его производных. Так, пропорции икон легко могут быть построены на основе квадрата путем циркульных засечек. Характерно, что подавляющее число русских икон, исключая чиновые, имеют соотношение сторон, не превышающее 2 : 3, а большинство еще более «приземисто». Отношение «золотого сечения» вообще не встречается, также

<sup>56</sup> Гос. Русский музей. Воспроизведение см. в кн.: «История русского искусства», т. IV, стр. 382.

<sup>57</sup> П. Пекарский. Материалы для истории иконописания в России, табл. 327.



Георгий Победоносец. Новгородская икона первой половины XV века.

чрезвычайно редки композиции, заключенные в лежащий прямоугольник, что характерно для западноевропейской живописи.

Геометрические построения, связанные с разбивкой прямоугольной рамки и с установлением осей симметрии, неизбежно накладывали отпечаток и на композицию. Квадрат часто служил исходным этапом в этих рабочих построениях, а в дальнейшем определял местоположение отдельных элементов изображения.

Квадрат занимает большое место и в самой композиции икон. Для русской иконописи XIV—XV веков характерно вписывание в многофигурных сценах группы людей в квадрат. Квадрат служит основой и при построении единичной стоящей фигуры, а также используется для вспомогательных построений.

Отличительная черта композиционного искусства русских изобразителей — умение найти геометрическое построение, соответствующее содержанию произведения. Композиция способствует более полному раскрытию идейного замысла.

Симметричность, система параллельных линий, наблюдаемые в композициях икон Бориса и Глеба, хорошо отражают определенное равенство — общность этих

святых. Наоборот, динамические композиции, построенные на пучках расходящихся линий, характерны для трактовки «разящего» Георгия Победоносца, как на новгородской иконе первой половины XV века (стр. 52). Можно привести и другие примеры.

Развитие геометрических принципов композиции в иконописании конца XIV — начала XV веков во многом определяет своеобразие живописи этого периода, с ее особой чистотой линии и silуэтным характером фигур.

Естественно встает вопрос, какие индивидуальные черты композиционного построения присущи Рублеву, превосходившему всех, согласно словам жития Сергия Радонежского «въ премудрости зельне»<sup>58</sup>.

Композиционное мастерство Рублева необычайно многогранно, для каждого сюжета он умел найти особую, наиболее соответствующую его содержанию композицию. Поэтому последняя никогда не была для него самоцелью, а служила средством для достижения максимальной художественной цельности и эмоциональной выразительности. Композиция, наравне с другими элементами, составляла одну из неотъемлемых частей его живописи, неповторимой по своему совершенству и законченности.

И все же у нас есть возможность выделить особо любимые художником композиционные приемы. К ним, в первую очередь, достигалось путем вписывания их в круг или сектор; создание художественно уравновешенной композиции с преобладанием мягких плавных линий, в которой отсутствуют ярко выраженные оси симметрии; широкое использование в пропорциональных построениях квадрата и его производных; выделение композиционными и колористическими средствами средней части изображения как по вертикали, так иногда и по горизонтали (в этом поле оптимальной видимости мастер любил размещать головы основных действующих лиц). Наличие определенной системы пропорционирования в произведениях Рублева объединяет разные элементы произведения в единое целое и отражает процесс «знаменания» — последовательность геометрического построения и его внутреннюю взаимосвязь (стр. 38, 49).

Проведенный нами графический анализ во многом подтверждает выводы профессора М. В. Алпатова, полученные в результате чисто визуальных исследований: «Искусство Рублева проникнуто стремлением эстетику чувства слить с эстетикой чисел, красоту свободно люющего ритма — с красотой правильного геометрического тела, это составляет основу его метода»<sup>59</sup>. Данная сторона творчества гениального художника мало привлекала внимание исследователей. В то же время раскрытие профессиональных методов русских иконописцев имеет огромное значение для изучения теории искусства древней Руси.

<sup>58</sup> Житие Сергия Радонежского. Список XVI века в Гос. библиотеке СССР им. В. И. Ленина. Ф. 310, № 370, л. 151.

<sup>59</sup> М. Алпатов. Андрей Рублев. М., 1959, стр. 33.

# О ПРОПОРЦИЯХ В МОСКОВСКОМ ЗОДЧЕСТВЕ ЭПОХИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

Г. К. ВАГНЕР

**В**РЕМЯ, в которое жил и творил Андрей Рублев, характеризуется в московском искусстве особенным интересом к разработке принципов композиции. Не говоря уже о самом Рублеве — величайшем мастере композиции, — вопросы силуэтного, ритмического и пропорционального построения художественного образа занимали лучших художников эпохи. Конечно, ни о каких специфически теоретических подходах к этим вопросам в то время не могло быть и речи, они решались на практике, но особый интерес к этим вопросам весьма знаменателен. Он дал о себе знать в творчестве как живописцев, так и зодчих. Можно даже утверждать, что именно в это время искусство живописца наиболее приблизилось к искусству зодчего и наоборот. Лучшее всего этот синтез выражен в искусстве Андрея Рублева, который особенно тонко чувствовал архитектуру и, вероятно, сам пробовал свои силы в зодчестве, о чем позволяет думать собор Андроникова монастыря<sup>1</sup>.

Было бы неправильным считать, что композиционное творчество зодчих ограничивалось только областью культовых сооружений. Повседневной его сферой было и «текущее» гражданское строительство как деревянное, так и каменное. Здесь вырабатывались представления о наиболее целесообразных и красивых отношениях ширины, длины и высоты сооружения в зависимости от его назначения и природного окружения. Но вопросы композиции приобретали особую важность, когда создавалось сооружение широкого общественно-политического значения. Такими «программными» сооружениями, в силу специфики феодальной эпохи и феодальной культуры, были в первую очередь памятники монументального культового зодчества — городские, княжеские, нередко и монастырские соборы, если последние связывались с крупными событиями или выдающимися деятелями эпохи.

Среди архитектурных памятников Москвы и Подмосковья рубежа XIV — XV веков тесную группу составляют два собора в Звенигороде — Успенский «на Городке» (около 1399) и Рождественский в Саввино-Сторожевском монастыре (около 1405), Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры (1423—1424) и Спасский собор Андрони-

54 <sup>1</sup> П. Максимов. Собор Спасо-Андроникова монастыря в Москве. — «Архитектурные памятники Москвы XV—XVII вв.», М., 1947, стр. 32.

кова монастыря (между 1410 и 1427), не совсем точно называемые памятниками «раннемосковского» зодчества<sup>2</sup>. В росписи всех четырех соборов принимал участие Андрей Рублев.

Композиция названных памятников давно интересует исследователей. В литературе уже были отмечены и изучены такие ее свойства, как центричность, пирамидальность, а также исследованы специфические архитектурные приемы, благодаря которым достигались эти качества: сдвиг столбов и барабана главы к востоку, применение ступенчатых сводов, диагональных кровельных «закомар», оптических поправ и т. д.<sup>3</sup> Освещены также — и это особенно важно — национальные истоки интересующей нас пирамидальной композиции<sup>4</sup>, и, в частности, ступенчато-повышенных сводов, блестящим примером чему может служить Пятницкая церковь Чернигова (конец XII века)<sup>5</sup>.

Менее изучены вопросы пропорций и масштабности памятников эпохи Рублева, без чего затрудняется дальнейшее исследование их композиции.

Н. Н. Ворониным не раз указывалось на то, что по сравнению с домонгольскими сооружениями ярусно-башенного типа московская редакция этой национальной темы отличается большим спокойствием и сдержанностью<sup>6</sup>. Отмечалась также особая стройность и даже строгость пропорций Успенского собора «на Городке» в Звенигороде<sup>7</sup>, по сравнению с которыми пропорции соборов Саввино-Сторожковского монастыря и Троице-Сергиевой лавры кажутся приземистыми. Несомненно, все это особенно обуславливалось не только работой различных артелей мастеров<sup>8</sup>, но и различием архитектурных замыслов. Вместе с тем, несмотря на это различие, мы не можем отрицать известной общности в архитектурном строе интересующих нас памятников, что, по-видимому, должно быть объяснено какими-то общими закономерностями, лежащими в их основе. Благодаря этому мы и отличаем московскую архитектуру эпохи Рублева даже при невозможности точной датировки памятников.

<sup>2</sup> В статье М. А. Ильина «Из истории московской архитектуры времени Андрея Рублева» («Вопросы истории», 1960, № 12, стр. 89—98). Успенский собор передатирован временем после 1417 года, а Рождественский отнесен к 1423—1425 годам (см. также статью М. А. Ильина «К датировке звенигородского чина» в настоящем сборнике). Поскольку, однако, Успенский собор стилистически тесно примыкает к церкви Рождества богородицы в Московском Кремле (1393), а Рождественский собор не имеет никаких намеков на те плановые новшества (сильный сдвиг столбов к востоку, центризм), которыми поражает Троицкий собор, то мы придерживаемся старых датировок. В пользу их говорит и то, что Юрий Звенигородский должен был развить строительную деятельность не в связи с духовной грамотой Василия Дмитриевича 1417 года, будто бы пошатнувшей положение Юрия как наследника, а, несомненно, в связи с грамотой Дмитрия Донского 1389 года, в которой впервые была нарушена старая система наследования «по отчеству» (см. подробнее: С. М. Солovieв. История России с древнейших времен, кн. II, М., 1960, стр. 307).

<sup>3</sup> Н. Брунов. К вопросу о раннемосковском зодчестве.— «Труды секции археологии Института археологии и искусствоведения РАНИОН», IV, М., 1928, стр. 93—106; П. Максимова. К характеристике памятников московского зодчества XIII—XV вв.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 12, М., 1949, стр. 209—216; Б. Огнев. Успенский собор в Звенигороде «на Городке». — «Материалы и исследования по археологии СССР», № 44, М., 1955, стр. 20—58; В. Балдин. Архитектура Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры.— «Архитектурное наследство», сб. 6, М., 1956, стр. 27 и сл.; Б. Огнев. Некоторые проблемы раннемосковского зодчества.— «Архитектурное наследство», сб. 12, М., 1960, стр. 45—62.

<sup>4</sup> Н. Воронин. У истоков русского национального зодчества.— «Ежегодник Института истории искусств АН СССР за 1952 год», М., 1952, стр. 257—316.

<sup>5</sup> П. Барановский. Собор Пятницкого монастыря в Чернигове.— «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР», М.—Л., 1948, стр. 13—34.

<sup>6</sup> Н. Воронин. К характеристике архитектурных памятников Колодны времени Дмитрия Донского.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 12, М.—Л., 1949, стр. 235. См. также другие работы Н. Н. Воронина.

<sup>7</sup> Б. Огнев. Успенский собор в Звенигороде, стр. 57.

<sup>8</sup> Б. Огнев. Некоторые проблемы раннемосковского зодчества, стр. 50.

Изучение архитектурных закономерностей в московском зодчестве эпохи Рублева только начинается. Следует выделить вышеуказанную работу В. Балдина о Троицком соборе лавры, в которой рассматриваются и вопросы пропорций. Очень важные материалы получены при раскрытии и реставрации Спасского собора Андроникова монастыря, подробно сослаться на которые мы пока не можем. Однако в силу исключительной важности данного памятника для нашей темы имеет смысл привлечь для анализа, хотя бы с оговорками, ранее опубликованные проекты его реконструкции, в частности проект Б. А. Огнева<sup>9</sup>, кстати сказать, довольно близкий к проекту архитектора Л. А. Давида, по которому осуществлена реставрация Спасского собора.

Кроме большой сложности проблемы пропорций в целом, к этому присоединяется необходимость точных обмеров и крупномасштабных чертежей, иначе трудно дать исчерпывающий ответ хотя бы на главные вопросы. В моем распоряжении не было таких материалов, поэтому в предлагаемой работе вопрос ставится в самой общей и лишь предварительной форме.

После изучения К. Н. Афанасьевым методов построения планов и высотных частей памятников русского домонгольского зодчества<sup>10</sup> ни у кого не вызывает сомнения, что выработанными в эту пору приемами зодчие продолжали пользоваться и много позднее. По-прежнему главным инструментом оставался мерный шнур, которым зодчие пользовались как линейкой и как циркулем.

Если планы московских памятников эпохи Рублева сравнить с планами домонгольских четырехстолпных храмов, то можно прийти к заключению, что основной технический принцип их построения остался тот же. За исходную величину брался подкупольный квадрат, ширина боковых нефов за редкими исключениями определялась окружностью, очерченной из угла квадрата, с радиусом, равным половине диагонали квадрата. Изменение можно видеть только в сдвиге столбов к востоку с «отрывом» их от осей внешних членений. Однако этот сдвиг применялся не во всех памятниках. Сдвиг столбов к востоку позволял ставить барабан главы строго по центру всей массы храма, включая апсиды. Этим достигалась более цельная пирамидальность силуэта. Но для определения высотности силуэта постройки, а так же для ее масштабного строя это не имело значения. В соборе Андроникова монастыря, например, нет сдвига столбов к востоку, между тем его пирамидальная композиция несомненно стройнее, нежели композиция Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры.

Обращаясь к вопросам высотного построения композиции мы сталкиваемся с более сложным явлением. Уже в домонгольское время, с развитием в архитектуре тенденций к башнеобразным силуэтам, зодчие оказались перед необходимостью отказа от старого способа определения высоты постройки посредством откладывания мерным шнуром величины, равной длине плана<sup>11</sup>. В Пятницкой церкви Чернигова, например, общая высота постройки (от пола до основания купола) определяется длиной и шириной плана вместе взятыми<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Б. О г н е в. Вариант реконструкции Спасского собора Андроникова монастыря. — «Памятники культуры», вып. I. М., 1960, стр. 72—83, рис. 3—4.

<sup>10</sup> К. А ф а н а с ь е в. Про пропорциональність пам'ятникові древньоруської архітектури XI—XII ст. — «Архітектурні пам'ятники», Київ, 1950, стр. 49—54.

<sup>11</sup> Так, например, определены высотные пропорции Кирилловской церкви в Киеве, XII век (см. К. А ф а н а с ь е в. Про пропорциональність пам'ятникові, стр. 54). Высота Киево-Софийского собора определяется тоже общей длиной плана без галерей (там же, стр. 52).

<sup>12</sup> Промеры Пятницкой церкви Чернигова даются по чертежам, опубликованным в работе Н. В. Холостенко (Н. Х о л о с т е н к о. Архитектурно-археологические исследования Пятницкой церкви в г. Чернигове (1953—1954 г.). — «Советская археология», XXVI. М., 1956, стр. 283, рис. 15).

Высотные пропорции памятников московского зодчества времени Андрея Рублева тоже выходят из границ общей длины плана. Если допустить, что московские зодчие рассматриваемой эпохи определяли важнейшие высотные точки здания таким же способом, как и в домонгольское время, то анализ дает следующее. В Успенском соборе «на Городке» в Звенигороде общая высота определяется длиной плана с добавлением отрезка, равного расстоянию от подкупольного прямоугольника до стены центральной апсиды<sup>13</sup>. В соборах Саввино-Сторожевского и Андроникова монастырей — той же длиной плана, но с добавлением отрезка, равного половине диагонали подкупольного прямоугольника. В Троицком соборе лавры к длине плана добавлен отрезок, равный половине стороны подкупольного квадрата<sup>14</sup>.

Как видим, в московских памятниках конца XIV — начала XV века при определении общей высоты постройки к длине плана добавлялись несколько меньшие отрезки, нежели в Пятиницкой церкви Чернигова. Соответственным образом уменьшены и отрезки, которыми определяются основные высотные точки в конструкции московских памятников: уровень пят подиумных арок, уровень светового кольца барабана и т. п. В Пятиницкой церкви Чернигова уровень пят подиумных арок определяется длиной храма, в Успенском соборе «на Городке» он определяется длиной четверика (без апсид), а в соборах Троице-Сергиева и Андроникова монастырей — расстоянием от центра подкупольного квадрата до стены апсиды. Благодаря этому пирамидальные силуэты московских храмов не так динамично устремлены ввысь, как силуэт черниговского храма. Если пирамидальные силуэты перемещенных памятников вписать в треугольники таким образом, чтобы стороны треугольников от вершины креста проходили касательно оснований купола и углов четверика, то основание треугольного силуэта Пятиницкой церкви будет относиться к его высоте, как 3 : 4,5. Силуэты Успенского собора Звенигорода, Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря и Спасского собора Андроникова монастыря выражаются отношением 3 : 4. Большая приземистостью (3 : 3,5) отличается только силуэт Троицкого собора лавры (см. *стр.* 61, 62, 65, 67).

Отмечаемая исследователями «сдержанность» в композиции памятников московского зодчества начала XV века выражается не только в снижении высотных пропорций, но и в трактовке отдельных элементов композиции, например, ярусов закомар. В Пятиницкой церкви Чернигова все три яруса закомар энергично вздымаются один над другим как бы из одних и тех же пят. В московских памятниках второй ярус закомар незначительно возвышается над первым, а третий превращен в своего рода венец кокошников у основания барабана. В итоге получается впечатление большего спокойствия и торжественности<sup>15</sup>.

Возникает вопрос: если памятники московского зодчества рубежа XIV—XV веков продолжают в условиях подъема Руси домонгольскую национальную традицию эпохи «Слова о полку Игореве», то как объяснить отмеченные изменения в композиции? Явились ли они в результате каких-то технических ограничений или обусловлены определенными требованиями художественного и идеологического характера? Попробем найти ответ прежде всего в самих памятниках.

<sup>13</sup> Промеры произведены по чертежу Б. А. Огнева (Б. О г н е в. Успенский собор в Звенигороде, стр. 53, рис. 26).

<sup>14</sup> Промеры Саввино-Сторожевского собора даны по чертежу в «Истории русской архитектуры». М., 1956, стр. 80, рис. 3; промеры Андроникова собора — по реконструкции Б. А. Огнева (см. Б. О г н е в. Вариант реконструкции Спасского собора Андроникова монастыря, стр. 76—77, 79—80, рис. 3—6). Промеры Троицкого собора по чертежам В. Балдина (см. В. Б а л д и н. Архитектура Троицкого собора, стр. 28—29). Малкомасштабность имевшихся в нашем распоряжении графических материалов, естественно, не позволяет произвести более точные наблюдения, но для решения общих принципиальных вопросов она достаточна.

<sup>15</sup> Н. В о р о н и н. К характеристике архитектурных памятников Коломны, стр. 235.



Многие данные говорят за то, что московские зодчие имели все возможности развивать композицию своих построек вверх более решительно. Мощная белокаменная кладка стен и подкупольных опор при облегченной системе ступенчато-повышенных подружных арок вполне допускала это. Техническое мастерство зодчих тоже находилось на высоком уровне. Это подтверждается точной пригонкой белокаменных квадров друг к другу, сложной белокаменной резьбой, изобретением системы диагональных «закомар», применением различных «оптических поправок» и т. д. За исключением собора Андроникова монастыря все интересующие нас памятники выдержали пятивековое испытание временем, причем, что особенно важно, сохранились их венчающие части, столь часто разрушавшиеся в предшествующее время. Следовательно, при укорачивании радиусов мерного шнура, которым откладывались определенные и важнейшие высотные точки постройки, строители московских памятников исходили не из технических соображений.

Но если даже признать, что белокаменная кладка вызвала опасение за прочность высотного сооружения и вообще каким-то образом лимитировала предел высоты, то для установления степени снижения ее так же необходимо было принципиально решить, и не в ходе постройки, а заранее, при ее замысле, каковы будут взаимоотношения ширины и высоты, насколько, следовательно, нужно раздвигать или сближать подкупольные столбы и на какую высоту выводить первый ярус сооружения, по которому в той или иной степени должны были равняться вышележащие части. Только при учете всего этого можно было откладывать мерным шнуром те или иные отрезки для определения высотных точек здания.

Таким образом, при сооружении раннемосковских соборов задачи вертикального пропорционирования приобретали первостепенное значение. Можно не признавать, что зодчие теоретически разбирались во всех этих вопросах и устанавливали те или иные взаимоотношения частей постройки с каким-либо теоретическим обоснованием, но практическое решение всех перечисленных выше задач было не чем иным, как пропорционированием.

При изучении Успенского собора Звенигорода мы как будто имеем дело с памятником такого же функционального назначения, как и его владими́ро-суздальские или черниговские предшественники. Однако это не совсем так. Хотя зодчие Успенского собора, видимо, считались как с домонгольской, так и с раннемосковской традицией, но они работали в особых условиях, которые не могли не наложить печати на их замысел, да и на замысел самого заказчика.

После победы над Мамаем Москва постепенно готовилась стать столицей централизованного русского государства. Усиление великокняжеской власти сопровождалось поисками новых средств ее торжественного оформления. В искусстве и литературе усиливался интерес к явлениям и проблемам широкого, даже мирового значения. Складывался более общезначимый стиль, в котором постепенно стирались узко местные черты и выработывались черты будущего искусства «царственной Москвы» последней четверти XV века. Вместе с тем, все эти процессы происходили еще в условиях феодальных усобиц, когда Москва, пусть на короткое время, но захватывалась соперниками великого князя. Это не могло не задерживать развития нового стиля, особенно в таком дорогостоящем деле, как монументальное зодчество. Строительство, за исключением коломенского собора Дмитрия Донского, велось в традициях небольшого четырехстолпного храма, даже без притворов. Сказанное имело значение как для Москвы, так и для соперничавшего с московским князем Юрия Звенигородского. Претендуя сесть на владимирский (московский) великокняжеский стол, Юрий Звенигородский поощрял творчество передовых мастеров при своем дворе, продолжавших линию строительства его отца — Дмитрия Донского.

По сравнению с Пятницкой церковью Чернигова звенигородский собор выглядит совсем не таким монументальным, хотя он на 6 м выше первой. Ни заказчик, ни зодчие, видимо, не имели целью создать памятник эпического склада, да и время было не такое. Звенигородскому собору чужда также монастырская аскетичность. Это произведение было как бы рассчитано на то, чтобы стать фоном для притязаний Юрия Звенигородского на великокняжеский стол. Оно отражает не только материальную силу, но и высокую духовную культуру. Не следует забывать обещания Юрия Звенигородского с Сергием Радонежским и с Андреем Рублевым. Вероятно, звенигородский собор строился в расчете на украшение его кистью Рублева. Можно думать, что Юрий Звенигородский не только приложил все силы к тому, чтобы привлечь к своему двору лучших зодчих, но и создал особые условия для успешного создания архитектурного памятника, созвучного по своему образу передовым идеям в искусстве и литературе того времени.

Представление о величавой торжественности и державности обычно ассоциировалось в это время с владимиро-суздальскими княжескими храмами типа Дмитриевского собора во Владимире. Видимо, он и был взят за далекий прообраз<sup>16</sup>, но вбрал и завоевания национальней архитектурной мысли, связанные с памятниками «ярусного» или «башенного» типа. В результате синтеза всех этих противоборствующих тенденций и сложился своеобразный облик Успенского собора Звенигорода.

Покажу, самым трудным в истолковании композиции архитектурного памятника, в данном случае звенигородского собора, является ответ на вопрос: какой момент считать определяющим в замысле и затем в его осуществлении? Конечно, зодчие Успенского собора получили определенное задание от князя Юрия Дмитриевича, но насколько оно было подробно? Может быть он, указав зодчим на Дмитриевский собор Владимира, одновременно выразил желание, чтобы проектируемый собор следовал в чем-то и сооружениям Дмитрия Донского? Может быть, князь Юрий имел в виду какой-то конкретный образец? Существовало, что размеры постройки были выбраны не очень большие: на 3 м короче и на 1,5 м уже Дмитриевского собора. Получив задание, зодчие должны были пересмотреть весь свой личный предшествующий опыт, чтобы предложить наилучшее осуществление постройки.

Специфические особенности плана Успенского собора, в частности, сдвиг столбов к востоку с «отрывом» их от фасадных лопаток, с несомненностью свидетельствуют, что уже при разбивке плана зодчие исходили из определенного замысла. Следующим важным моментом было определение высоты первого яруса. Зодчие, конечно, отдавали себе отчет в значении высоты первого яруса. По ней должна была равняться высота второго яруса, т. е. высота всего куба здания, а в конечном счете и вся архитектурная композиция.

Большой пробел в эволюционном ряде памятников, приходящийся на предшествующий период, не позволяет сказать, насколько зодчие Успенского собора при установлении высоты первого яруса исходили из традиций. В Дмитриевском соборе Владимира высота первого яруса приравнена к продольной стороне подкупольного четвероугольника, взятого по внешним сторонам столбов. Видимо, сторона подкупольного квадрата, бывшая исходной величиной при разбивке планов, сохраняла значение модуля и для фасада. При этом для фасадов естественно было брать сторону подкупольного квадрата или четвероугольника<sup>17</sup> именно не по внутренним, а по

<sup>16</sup> «История русской литературы», т. II. М.—Л., 1946, глава II, введение (текст Н. Н. Воронина), стр. 192.

<sup>17</sup> Подкупольные квадраты исследуемых памятников не всегда имеют строгую геометрическую форму. Часто они слегка вытянуты по продольной оси. Пропорции фасада подчиняются только определенной стороне квадрата. Это лучшим образом подтверждает то, что данная сторона и была принята за модуль.

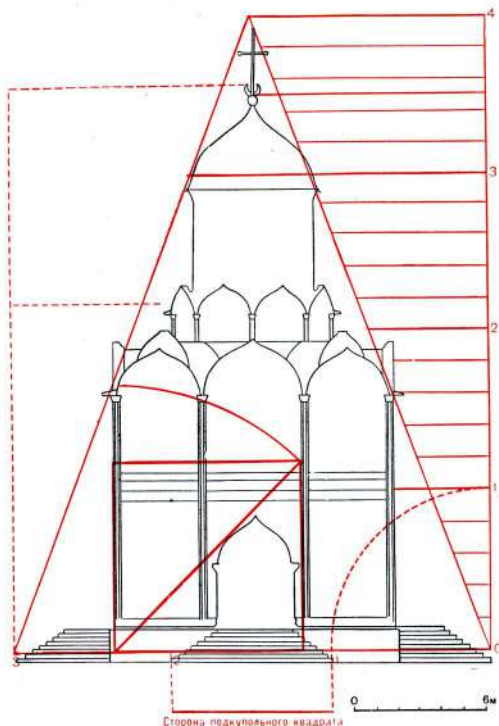
внешним углом столбов, т. е. с учетом толщины стен, которые приравнялись к толщине столбов. В Дмитриевском соборе этим обеспечивались пропорции первого яруса в отношении 1 : 2, т. е. в виде прямоугольника, состоящего из двух квадратов. Анализ показывает (стр. 61), что зодчие звенигородского собора взяли за исходную величину тоже продольную сторону подкупольного четвероугольника. Однако, в силу специфических условий, в дальнейшем они пошли несколько иным путем.

При широкой расстановке подкупольных столбов Успенского собора и при укороченности плана, взятая мера, если ее отсчитывать от коколя, дала бы очень вытянутые по вертикали пропорции первого яруса, близкие к пропорциям первого яруса церкви Покрова на Нерли. К тому же Успенский собор строился на высоком (1,5 м) цоколе, какого не было во владими́ро-суздальских памятниках, что еще более акцентировало бы вертикализм первого яруса. Но, видимо, подобный вертикализм не увлекал зодчих. Сохранив ту же меру высоты первого яруса, что и в Дмитриевском соборе, т. е. продольную сторону подкупольного четвероугольника, зодчие звенигородского собора применили ее при отсчетах не от коколя, а от уровня строительной площадки. В результате пропорции надцокольной части первого яруса были сохранены в отношении 1 : 2, но абсолютная высота этой части снижена по сравнению с Дмитриевским собором до 5 м.

Этим, видимо, определился и дальнейший процесс пропорционирования частей собора. Высоту второго яруса (с закомарами) нужно было делать равной высоте первого яруса, если имелся в виду какой-либо владими́ро-суздальский прообраз. Это должно было быть учтено при определении уровня пят закомар и подружних арок, что в свою очередь определяло их замковые части и уровень светового кольца барабана главы. Уровень пят закомар совпадает с диагональю квадрата, построенного на высоте первого яруса. Однако нет уверенности в том, что здесь применен этот способ, так как в построении других частей он не наблюдается. Зодчие могли определить уровень пят закомар, принимая заранее во внимание равенство высоты второго яруса первому и, следовательно, зная необходимую высоту закомар. Вряд ли они определяли уровень пят мерным шнуром, приравнивая этот уровень к длине плана (от западной стены до восточной, как это предположительно показано на стр. 61). Для этого нужно наличие пола, которого на данном этапе строительства еще не было.

Поскольку ярусно-пирамидальная форма покрытия собора, видимо, была оговорена или, во всяком случае, задумана зодчими, то при определении ступени ее подъема нужно было считаться с высотой барабана, которая обычно приравнялась к его ширине. Кроме того, учитывалась и высота постамента. Возможно, что высота всех этих частей определялась по ходу строительства, но и при определении высоты каждой части, несомненно, имелась в виду и общая композиция, прежде всего общая высота. Так или иначе, высота венчающих частей (от вершин закомар первого яруса до основания купола) была приравнена к той же единице измерения, т. е. стороне подкупольного прямоугольника или высоте первого яруса здания. Высота купола с крестом равна этой же мере, а без креста — 0,5 единицы измерения. Если учесть, что крест не играл большой роли в силуэте, а шлем главы составлял 0,5 единицы измерения, то пропорциональный ряд можно представить в виде отношения 2 : 1 : 0,5, где 2 означает четверик, 1 — постамент с барабаном, а 0,5 единицы — купольную часть. Этой системе нельзя отказать в стройности, достигаемой простейшими средствами.

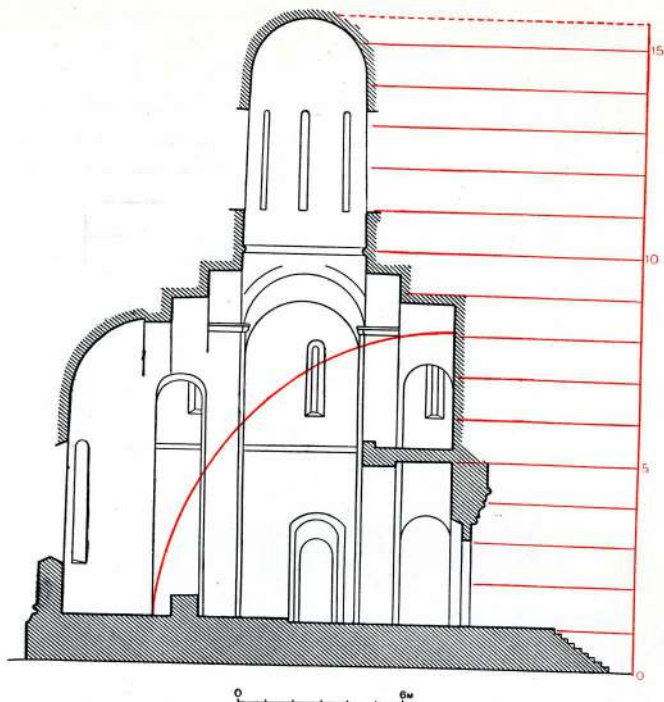
Если произведенные наблюдения верны, то в построении высотных пропорций наряду с традиционным геометрическим методом и, по-видимому, постепенно вытесняя его, применен метод, который правильнее назвать собственно модульным, поскольку модулем определяется не только исходная величина (подкупольный квадрат), но непосредственно и основные горизонтальные членения всего объема здания. 60 Вероятно, зачатки такого пропорционирования были уже в практике домонгольских



Успенский собор в Звенигороде «на Горшке». Около 1399 года.  
Графический анализ пропорций.

зодчих, о чем позволяет предполагать построение архитектурных форм Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, реконструированное с учетом всех возможных источников. Как и в этом памятнике, в Успенском соборе Звенигорода совмещались еще оба метода, хотя модульный явно преобладал. Благодаря этому построение пропорций собора отличается от построения пропорций Пятницкой церкви Чернигова и многих высотных памятников деревянного зодчества, в которых господствовала система диагонали квадрата<sup>18</sup>. Следовательно, несмотря на то, что в композиции звенигородского собора использованы формы деревянного зодчества, зодчие

<sup>18</sup> П. Максимов. Опыт исследования пропорций в древнерусской архитектуре, — «Архитектура СССР», 1940, № 1, стр. 69.



Успенский собор в Звенигороде «на Городке». Около 1399 года. Разрез.

в построении его пропорций исходили из иной системы. Последняя не восходит целиком и к владими́ро-суздальскому зодчеству XII века, в котором практиковались отношения золотого сечения<sup>19</sup>.

Вряд ли все отмеченное нами было случайным или продиктовано только интуицией зодчих. Зодчие, видимо, знали, что определение высотных пропорций методом диагонали квадрата неизбежно привело бы к совершенно иному облику здания, приблизило бы его к деревянным прототипам. Пропорции по диагонали квадрата обладают большой решительностью<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> П. Максимов. Опыт исследования пропорций в древнерусской архитектуре, стр. 72.

<sup>20</sup> В. Подключников. Архитектурный образ и пропорции.— «Архитектура СССР», 1941, № 5, стр. 54.

Наоборот, построение композиции посредством повторения модульной величины позволяло вносить в пропорции большую гибкость. Конечно, это зависело прежде всего от величины модуля.

Благодаря тому, что абсолютные размеры модуля звенигородского собора не столь большие (7 м) и отсчеты производились не от потолка, а от земли, основные горизонтальные членения здания заметно снижены по сравнению с домогольскими прообразами. Междурярусный пояс, например, проходит на высоте всего 5 м от пола. Это дало возможность снизить и второй ярус, т. е. фактически весь четверик, что ослабило элемент отвлеченности в образе здания. Между тем проемы порталов уменьшены по высоте по сравнению с Дмитриевским собором всего на 0,5 м. Трехметровые проемы порталов Успенского собора при всего пятиметровой высоте первого яруса создают совсем иной масштабный строй здания, точнее его первого яруса, очень близкого нормальному этажу. Эта особенность распространяется и на выразительность остальных частей здания.

Очень важным обстоятельством, подтверждающим, между прочим, указанную систему модулирования здания, является то, что одна пятая модуля равняется толщине подкупольного столба. Этой мелкой производной величиной модуля, которую можно назвать модулем второго порядка, определяется множество членений фасада и интерьера (стр. 61, 62). Благодаря этому фасад, интерьер и вообще весь облик здания при его значительной высоте не кажутся недосягаемыми для обозрения, а главное, для понимания. При достаточной монументальности все здание соизмеримо с человеком. Применение таких «деревянных» форм, как похожие на бочки килевидные закомары, колонки с «дыньками», плоские резные пояса, напоминающие подзоры изб, и т. п. тоже вызвало ассоциации из области гражданского зодчества и усиливало национальное звучание всего образа здания.

Б. А. Огнев считал, что зодчие Рождественского собора соседнего Саввино-Сторожковского монастыря совсем не использовали приемы, примененные строителями Успенского собора «на Городке»<sup>21</sup>. Если иметь в виду сдвиг подкупольных столбов к востоку с «отрывом» их от осей фасадных лопаток, то, действительно, этого в Рождественском соборе нет. Но в общей композиции здания и прежде всего в высотных пропорциях зодчие Рождественского собора пользовались теми же приемами (стр. 65). За единицу высотного пропорционирования постройки была взята в данном случае не продольная, а поперечная и именно западная сторона подкупольного четвероугольника. Выбор этой стороны представляется не случайным. Дело в том, что подкупольный квадрат был разбит зодчими очень неправильно, продольные стороны его равны 7,5 и 7,6 м, западная — 6,9 м и восточная — 6,5 м. Если бы зодчие взяли за единицу измерения одну из продольных сторон, то, даже при отсчете этой меры не от потолка, а от земли, высота первого яруса собора получилась бы очень значительной, не ниже первого яруса Успенского собора «на Городке». Хотя размеры плана Рождественского собора формально допускали такую высоту, но тогда соответственно пришлось бы увеличивать высотные пропорции вышележащих частей собора и здание получилось бы более грандиозным, чем княжеский собор «на Городке». Между тем это был монастырский храм, и независимо от того, строился ли он по заказу игумена Саввы или здесь участвовал тот же Юрий Звенигородский, при общности направления монастырский собор не мог отождествляться с княжеским.

<sup>21</sup> Б. О г н е в. Некоторые проблемы раннемосковского зодчества, стр. 50 и сл.

Пирамидальная композиция была, конечно, данью времени. После победы на Куликовом поле, ознаменованной великолепным собором в Коломне, эта архитектурная форма должна была стать особо любимой зодчими. Вероятно, и у Юрия Звенигородского она ассоциировалась с постройками отца, а у игумена Саввы, кроме того, с воспоминаниями об учителе — Сергии Радонежском, память о котором была неразрывно связана с выдающимися достижениями в архитектуре конца XIV века. Но при всем этом Рождественский собор предназначался совсем не для тех целей, что княжеский собор «на Городке». Вероятно, игумен Савва мыслил его как своего рода усыпальницу, место своего будущего упокоения. Пирамидальная композиция очень подходила для подобного сооружения. Но с образом последнего, естественно, связывались более спокойные пропорции, известная горизонтальная протяженность. Несомненно, зодчие это понимали.

Поскольку восточная сторона подкупольного четверугольника могла дать слишком заниженные пропорции, то зодчим ничего не оставалось иного, как взять за модуль среднюю по величине западную сторону. Ею определяются по высоте: нижняя граница междурусного пояса<sup>22</sup>, вершины средних и диагональных закомар, вершина барабана главы; вершина купола определяется половиной модуля. Мы видим здесь стремление к тому же пропорциональному ряду 2 : 1 : 0,5, как и в Успенском соборе «на Городке». При этом высота коколя, как и в Успенском соборе, приравнена к толщине подкупольного столба, которая является модулем второго порядка для многих других горизонтальных членений фасадов собора.

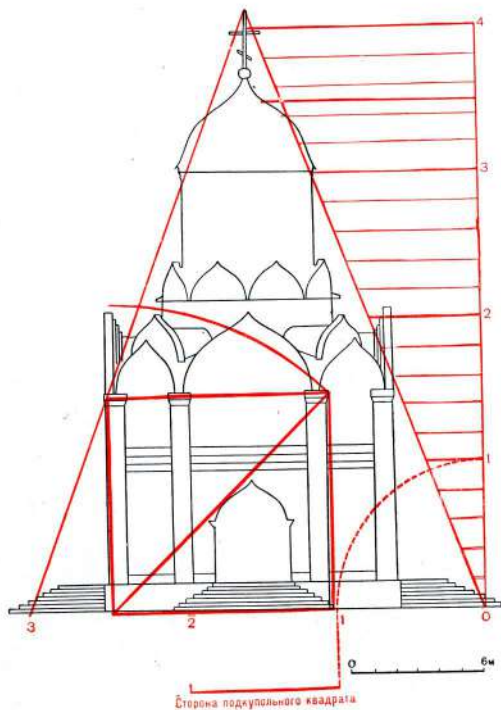
В результате применения в качестве модуля не продольной, а поперечной стороны подкупольного четверугольника, зодчие Рождественского собора не достигли в пропорциях первого яруса отношения 1 : 2, даже если включать в высоту яруса коколь. Пропорции первого яруса с коколем приближаются к отношению 1 : 2,25. При сохранении такой же высоты порталов, как и в соборе «на Городке», а также при устройстве в первом ярусе собора окон вытянутых пропорций, первому ярусу был придан «палатный» масштаб, что следует понимать, как новый этап в развитии стиля. Нельзя предположить, что зодчие Рождественского собора были неискusstными. Их мышление было более «пуриганским», в чем, возможно, проявились взаимоотношения зодчих с игуменом Саввой. Многие, конечно, навсегда останутся нам неизвестными.

При всем отличии образа Рождественского собора от Успенского, оба звенигородских памятника остаются произведениями не только одной эпохи, но и одного стиля.

Пирамидальную композицию Рождественского собора нельзя ставить рядом с пирамидальными композициями памятников домонгольского зодчества не потому, что она несколько «занижена», а именно вследствие совсем иного пропорционального и масштабного строя.

Как бы ни был суров, спокоен и монументален Рождественский собор, но в его образе все же сказывается новое представление о человеке, хотели или не хотели этого строители собора. В этом представлении на первом месте были не гиперболические черты, свойственные эпохе «Слова о полку Игореве», а естественные. Интересом к внутреннему миру человека отмечена вся литература конца XIV — начала XV века. Это эпоха развития нового жанра агиографической литературы, в котором первое место отводится не баснословным подвигам, а высоким нравственным и этическим качествам. Образ уравновешенного пирамидального здания с подчеркнутыми горизонталями и с членениями, близкими масштабу человека, вероятно соответствовал идее душевной гармонии и покоя, а может быть, был проявлением и определенных

<sup>22</sup> В данном случае совпадение не совсем точное. Возможно, пояс понижен, чтобы «притупить» высотность здания.



Рождественский собор Савино-Сторожевского монастыря.  
Около 1405 года. Графический анализ пропорций.

требований Саввы, основанных на его нравственных убеждениях и связанных с ними взглядами на архитектуру. Возможно, что и сами зодчие были одарены тонким проникновением в духовный мир человека и дали композиции здания толкование, соответствующее их отношению к Савве и вообще к идее морального совершенства.

Все сказанное о Рождественском соборе относится и к Троицкому собору лавры (стр. 67). Как уже было отмечено выше, общий силуэт Троицкого собора, даже его узкой стороны, отличается наибольшей приземистостью. Общее отношение ширины (по узкому фасаду) к высоте в Троицком соборе составляет  $1 : 1,5$ , в то время как в Рождественском оно ближе к  $1 : 1,7$ . Широтные и высотные пропорции четверика



Троицкого собора почти такие же, как в Рождественском соборе. Снижение силуэта произошло за счет постамента главы. В Троицком соборе высота барабана вместе с постаментом приравнена к высоте четверика без докола; в Рождественском соборе она равна четверику вместе с доколом.

Троицкий собор лавры мыслился как храм-мавзолей над гробом Сергия Радонежского. Образ спокойного, торжественного храма-усыпальницы выражен здесь с еще большей монументальностью, нежели в Рождественском соборе. Можно проследить, какими средствами это достигнуто.

Кроме общего с Рождественским собором снижения четверика и междурусного пояса, строители Троицкого собора свели так же к минимальному количеству и размерам оконные проемы. Гладь белокаменных стен почти ничем не нарушается. Оконные проемы «карликовых» пропорций создают впечатление особой монументальности здания, как это было в архитектуре киевского периода и сохранилось еще в Пятницкой церкви Чернигова. Сужение кверху всех объемов Троицкого собора тоже подчеркивает его монументальность.

Вместе с тем, так же, как и собор Саввино-Сторожевского монастыря, Троицкий собор остается памятником своего времени. В. Балдин удачно отмечает триумфальный характер Троицкого собора, «что в сочетании с общей строгостью и монументальностью образа хорошо соответствует мемориальному назначению памятника, поставленного над гробом одного из активных организаторов победы на Куликовом поле. Торжественно спокойная архитектура Троицкого собора активно воздействовала на русского человека того времени, вселяла в него веру в силу народа...»<sup>23</sup>. И дело не только в общей композиции здания, но и в его пропорциях, а также масштабности.

Можно, конечно, говорить, что зодчие Троицкого собора способны были создать более стройную композицию над гробом Сергия, но совершенно несомненно, что пропорции Троицкого собора не могли быть похожи на пропорции Пятницкой церкви Чернигова или даже Дмитриевского собора Владимира. У людей эпохи Рублева сложилось иное представление о таких величинах архитектурной формы, в пределах которых она была более понятной и близкой, связываясь с земными качествами человека, а не с их гиперболизацией.

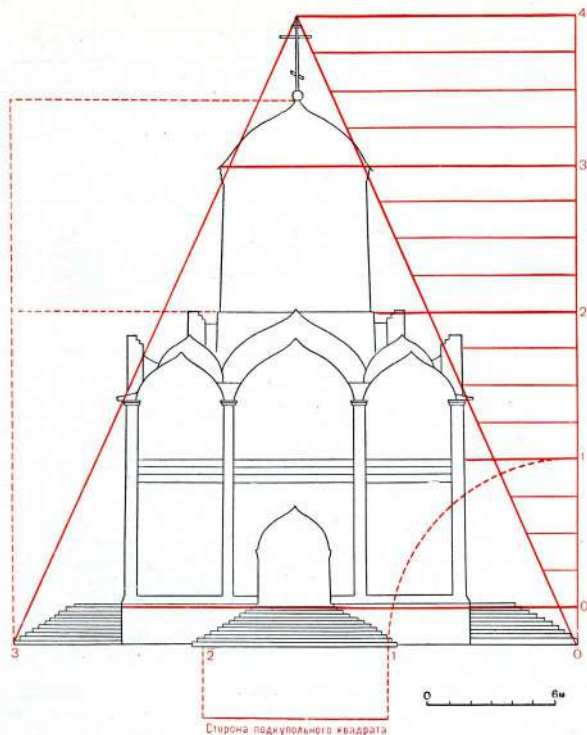
Пропорции Троицкого собора построены с некоторым отступлением от того, что мы видели в предшествующих двух памятниках. За модуль была принята не сторона подкупольного квадрата, а толщина столба, равная 177 см<sup>24</sup>. Видимо, это было сделано потому, что сторона подкупольного квадрата Троицкого собора более чем на 1 м превышает стороны подкупольных квадратов звенигородских памятников. Если бы этот модуль был положен в основу пропорционального ряда 2 : 1 : 0,5, то композиция Троицкого собора получилась бы необыкновенно вытянутой вверх, так же, как у черниговской Пятницы. Кроме того, и это очень важно, основные горизонтальные членения были бы выдержаны в грандиозных масштабах.

Видимо, зодчие отдавали себе отчет в несоответствии подобной композиции образу, ассоциировавшемуся с памятником Сергию Радонежскому. Наоборот, толщина столбов Троицкого собора намного превышает толщину столбов звенигородских памятников. Она равна среднему росту человека. Этим модулем определяется колок здания, а в дальнейшем, умноженный на 4, этот модуль откладывает почти те же высотные точки, что и в предшествующих памятниках, т. е. уровень междурусного пояса, вершины средних закомар (в данном случае закомар второго яруса) и основание купола<sup>25</sup>. Таким образом, пропорциональный ряд 2 : 1 : 0,5 сохраняется, но при со-

<sup>23</sup> В. Балдин. Архитектура Троицкого собора, стр. 51—52.

<sup>24</sup> Там же, стр. 54.

<sup>25</sup> Там же, стр. 55, рис. 45.



Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры. 1423 год. Графический анализ пропорций (по данным В. Балдина).

кращении модуля, который равен не стороне подкупольного квадрата, а  $\frac{4}{8}$  ее. Продуманность выбранного модуля сказалась в том, что, обеспечив боковому, обращенному в сторону монастырской территории фасаду спокойную «мавзолейную» выразительность, он не лишил фасада, обращенного к московской дороге, башенно-крепостного характера. Кроме того, модуль в 177 см, ассоциирующийся с масштабом человека, существенно ограничивает монументальность здания, вернее не позволяет ей перерасти в подавляющую человека форму.

Все сказанное говорит о том, что, как и при постройке собора Саввино-Сторожевского монастыря, зодчие Троицкого собора выбирали пропорции здания и их единицу измерения, сообразуясь с назначением и идейным содержанием памятника. Конечно, творческий процесс протекал в аналогичной форме у всех хороших зодчих.

Однако в данном случае суть вопроса состоит в том, что даже придавая Троицкому собору облик строгого монументального мавзолея, зодчие не могли не мыслить архитектурный образ вне человеческого масштаба. Это было несомненным завоеванием московской архитектуры начала XV века, подготавливавшим появление ордера.

Спасский собор Андроникова монастыря завершает ряд произведений московского зодчества эпохи Рублева. Собору было суждено стать усыпальницей художника.

Как уже сказано, пока мы можем судить о пропорциях Спасского собора по проекту реконструкции Б. А. Огнева (стр. 69), точность которого в нижней части памятника не может вызвать сомнения. Реставрация собора по проекту архитектора Л. А. Давида внесла некоторые уточнения в пропорции верхних частей, в результате чего общий пропорциональный строй памятника подчиняется установленной выше закономерности ряда  $2 : 1 : 0,5^{26}$ .

Очень трудно ответить на вопрос, каков был замысел у заказчика собора и у его строителей. Однако необходимо напомнить, что Андроников монастырь, как и его собор во имя Нерукотворенного Образа Спаса, был выстроен по обету митрополита всея Руси Алексея<sup>27</sup> и, естественно, должен был превзойти постройку Никона в Троице-Сергиевой лавре. Значение, которое митрополит придавал андрониковскому храму, не могло не отразиться в решении его архитектурных форм. Надо считать и с тем, что Андроников монастырь, расположенный на юге Москвы, был обращен к Орде. По образному выражению М. В. Алпатов, «через Андроников монастырь, как через триумфальные ворота, в Москву вступили войска Дмитрия после победы на Куликовом поле»<sup>28</sup>. Таким образом, замысел собора мог связываться и с воспоминаниями о великой исторической победе. Как бы то ни было, но Спасский собор представлял большой шаг вперед в развитии пирамидальной архитектурной композиции.

Не имеем ли мы здесь особого направления, связанного со средой деятелей московской культуры начала XV века, увлекавшихся новыми проблемами литературы и искусства? Среди них выделялся Епифаний Премудрый, красочным стилем которого поразились современники. Для Епифания и его единомышленников было характерно не только «шлетение словес», но и необычайная любознательность, повышенный интерес к истории, к психологии человека, к обогащению средств выразительности литературного языка, стремление к очищению литературы от элементов баснословности, от застоявшихся канонов<sup>29</sup>. В общении представителей этого направления с художниками и зодчими Москвы и мог родиться замысел столь оригинального сооружения, как Спасский собор.

В композиции Спасского собора отсутствуют тяжеловесность и суровость предшествующих двух монастырских храмов. Тяжеловесность преодолена за счет снижения углов четверика, чем одновременно достигнута и бóльшая плавность в пирамидальной композиции. Суровость преодолена путем применения сложной игры форм закомар и кокошников, которые, выступая на разных уровнях и облепляя центральный столп со всех сторон, лишают собор всякой официальности.

Вместе с тем в ярусной композиции Спасского собора с особенной полнотой нашло выражение то понимание гармонии форм, которое отличает искусство Андрея

<sup>26</sup> Доклад Л. А. Давида в Институте истории искусств в апреле 1961 года.

<sup>27</sup> ПСРЛ, т. XXI, ч. II. СПб., 1913, стр. 356.

<sup>28</sup> М. Алпатов. Всеобщая история искусства, т. III. М., 1955, стр. 177.

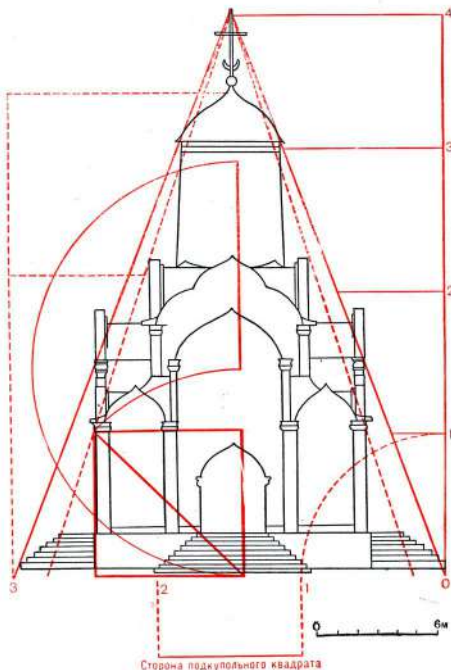
<sup>29</sup> См. «История русской литературы», т. II, стр. 234—238.

Рублева. С творческими приемами Рублева, между прочим, перекликается такая особенность в композиции Спасского собора, как ритмическое повторение общего пирамидального силуэта треугольным расположением нижних закомар, что создает подобие больших и малых форм<sup>30</sup>.

Снижение углов четверика иконографически как будто является возвращением к Пятницкой церкви Чернигова, но стилистически не имеет ничего общего с домонгольской архитектурой. В последней основной куб здания, даже со сниженными углами, сохранялся во всей своей выразительности, имевшей не только архитектурное, но и символическое значение. В Спасском соборе от куба остались только первый ярус. В пропорциональном отношении первый ярус приравнен к тому же модулю, что и в предшествующих памятниках, т. е. к стороне подкупольного квадрата.

Отсчет модуля производился не от уровня цоколя, а от земли, что при малой ширине четверика образовало малогабаритные пропорции первого яруса в границах двух небольших ( $5 \times 5$  м) квадратов. Высота возвышающихся средних частей четверика могла быть определена диагональю квадрата, построенного по высоте первого яруса. Этой же диагональю могла быть определена и общая высота постройки. Таким образом, мы видим как будто возвращение к тому способу построения высотных пропорций, который очень характерен для памятников деревянного зодчества. Применение этого способа установлено и для высотных архитектурных памятников XVI века, обнаруживающих преемственность с собором Андроникова монастыря<sup>31</sup>. Поэтому применение отношения диагонали квадрата к его стороне в Спасском соборе можно считать реальным.

Существенной особенностью пропорций Спасского собора является обогащение пропорционального ряда  $2 : 1 : 0,5$  за счет разделения первой величины на две почти равных величины. Одной из них является нижняя часть четверика до уровня



Спасский собор Андроникова монастыря. Между 1410—1427 годами (реконструкция Б. А. Огнева). Графический анализ пропорций.

<sup>30</sup> М. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. III, стр. 188.

<sup>31</sup> П. Максимов. Опыт исследования пропорций, стр. 69.

боковых закомар, другой—его возвышающиеся средние части с центральной закомарой. Последняя часть несколько меньше первой, но вместе с центральным объемом, находящимся под барабаном, она приравнена к модулю, т. е. к высоте первого яруса. К модулю приравнен и барабан главы. Таким образом, пропорциональный ряд приобретает вид отношения  $1 : 1 : 1 : 0,5$ . Кажущаяся пропорциональная монотонность этого отношения разбивается разделением второго яруса, в сущности, на две части, что дало возможность Б. А. Огневу говорить о трех ярусах в подбарабанной части Спасского собора. Одну ступень пропорционального ряда составляет возвышающаяся над боковыми закомарами средняя закомара, другую — возвышающийся над ней центральный объем. Это разделение сохранено и в осуществляемом проекте реставрации.

Таким образом, вместе с цоколем в Спасском соборе образуется шесть уменьшающихся вверх ступеней, вместо четырех в предшествующих памятниках. При постепенном сужении пропорций каждой из этих частей достигнута более стройная и плавная пирамидальная композиция, не вырывающаяся вверх и уравновешиваемая горизонтальными членениями. Все сказанное убеждает, что зодчие нейтрализовали вертикальный взлет композиции сознательно, в границах уже установившихся пропорций  $3 : 4$ . Поэтому о противоречивости композиции рассматриваемого памятника думать не приходится.

Масштабность Спасского собора тоже свидетельствует о том, что зодчие больше думали о красоте, близкой человеку, а не о впечатлении грандиозности или монументальности. При высоте первого яруса в 5 м пролеты порталов сохраняют высоту 3 м. Вытянутые пропорции окон и повышенные (0,23 см) ступени входов еще более скрадывают небольшую высоту первого яруса, приближают ее к человеческому масштабу. В результате Спасский собор кажется гораздо менее крупным памятником, нежели обе звенигородские постройки или собор лавры, хотя по высоте они все почти одинаковы. Принимая во внимание все отмеченные художественные качества Спасского собора, можно согласиться с высказанным в литературе мнением, что в его проектировании в какой-то мере принимал участие Андрей Рублев. И, наоборот, более чем сомнительно участие Рублева в сооружении Троицкого собора лавры.

Краткий анализ памятников московского зодчества конца XIV— начала XV века позволяет прийти к следующим предварительным выводам.

1. Пользуясь по-прежнему главным образом мерным шнуром, зодчие при установлении высотных пределов той или иной части здания не всегда могли оперировать им как циркулем, поскольку высота сооружения превышала длину плана.

2. В качестве подсобного способа, возможно, применялось знакомое по деревянному строительству отношение диагонали к стороне квадрата. Однако в ранних памятниках оно использовалось лишь для установления промежуточных высот, но не всей высоты постройки.

3. Пропорции рассматриваемых памятников лучше всего подчиняются модульной системе, или системе равных отрезков. Единицей измерения чаще всего выступает сторона подкупольного прямоугольника, взятого по внешним углам столбов. Поскольку этот модуль был органически связан с единицей измерения в построении планов, то его можно считать реальным, а не гипотетичным.

4. Абсолютные размеры модуля (в среднем 6 м) позволяли определять основные горизонтальные членения в пределах, только в два раза превышающих пропорции в гражданском строительстве, где высота этажа в 3 м была неразрывно связана с масштабом человеческой фигуры. Этот важный факт увеличил значение горизонтальных объемов и плоскостей в архитектурной композиции, ассоциирующихся с этажом.

5. В высотных пропорциях пирамидальной композиции храмов господствовало отношение  $2 : 1 : 0,5$  модуля, где 2 определяло высоту четверика (с закомарами), 1 — высоту барабана с постаментом и 0,5 модуля — купол (без луковичного заострения).

6. Указанная общая схема вовсе не была каноничной, она варьировалась в зависимости от характера постройки, требований заказчика и архитектурного замысла зодчих.

7. В более светских сооружениях придворного характера сохранялась архитектурная выразительность основного куба здания, и модулем была большая сторона подкупольного четвероугольника. В монастырских мемориальных храмах четверик снижался, модулем была либо меньшая сторона подкупольного четвероугольника, либо сторона подкупольного квадрата, уменьшенная на  $\frac{1}{5}$ , т. е. на толщину столба; пропорции  $2 : 1 : 0,5$  сохранялись, но отсчитывались не от земли, а от уровня докола. В более поздних памятниках высота четверика была кратна не двум, а только одному модулю. Одновременно возрождалось значение отношения диагонали квадрата для определения высоты здания. Все эти черты предвосхищали архитектуру XVI века.

8. Дополнительным (более мелким) модулем выступала сторона подкупольного столба. Этому модулю в основном подчинялось большинство горизонтальных членений здания. Небольшие размеры данного модуля обуславливали приближение размеров здания к человеческому масштабу.

9. В зависимости от замысла и воплощаемого архитектурного образа, а также в связи с эволюцией творчества зодчих, масштабный строй здания получал различную трактовку. Однако даже в наиболее монументальных зданиях впечатление крупномасштабности сглаживалось применением среднего модуля. В этой средней мере, видимо, заключалась конкретная историческая и архитектурная природа рассматриваемых памятников, что нельзя не поставить в связь с общим направлением в искусстве эпохи Рублева.

Анализируя изображение Спаса из знаменитого «звенигородского чина» работы Андрея Рублева, Н. А. Демина отметила, что в нем «ни один элемент лица... не подчеркнут чрезмерно — все пропорционально и согласовано...»<sup>32</sup>. В этой гармонической согласованности, в отказе от чрезмерного, как малого, так и большого, состоит одна из существеннейших сторон художественного кредо Рублева, роднищая его творчество с классикой. Следует вспомнить, что учение Аристотеля о красоте средних пропорций сохранялось и в средневековых теоретических трактатах, приобретая нередко этическую окраску.

Пропорции человеческих фигур в работах Андрея Рублева не классические в общепринятом смысле этого слова, но они далеко не такие вытянутые, как, например, в работах Дионисия. Важно, что Рублев, создавая изображение человека, уделял большое внимание вопросам пропорционального построения человеческой фигуры.

Особый интерес Андрея Рублева к геометрической подоснове композиции, отмечавшийся исследователями и ранее<sup>33</sup>, становится все более очевидным.<sup>34</sup> Важно, что это было продиктовано чисто художественной установкой, а не символикой средне-

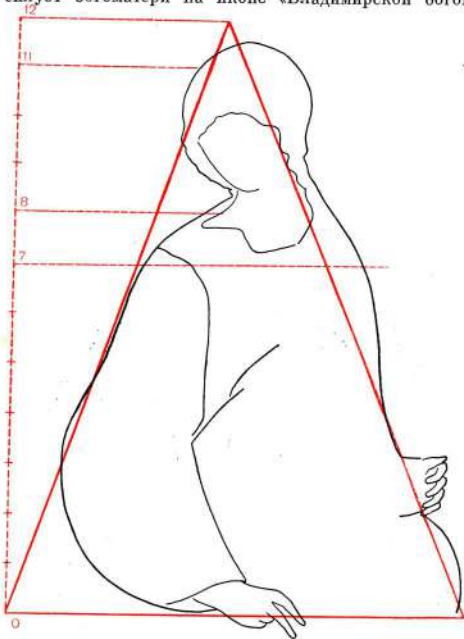
<sup>32</sup> Н. Демина. Черты героической действительности XIV—XV веков в образах людей Андрея Рублева и художников его круга. — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы», т. XII. М. — Л., 1956, стр. 319.

<sup>33</sup> В. Лазарев. Андрей Рублев и его школа. — «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 140; М. Алатов. Андрей Рублев. М., 1959, стр. 24—26.

<sup>34</sup> См. в настоящем сборнике статью А. Тица «Некоторые закономерности композиции икон Рублева и его школы».

векового схоласта и не рационализмом геометра. Геометрическую подоснову композиции Рублев понимал (или только интуитивно чувствовал?) как средство передачи тех живых чувств, мыслей и этических норм, которые вместе взятые составляли суть его взгляда на мир и на человека. В этом отношении пирамидальная или треугольная композиция средних, именно сдержанных, пропорций представляла живописцу огромные художественные возможности. В живописи она издавна использовалась художниками для выражения состояния душевной гармонии человека, а если говорить шире, то и для выражения идеи совершенства, гармонической законченности. В первом смысле она применялась уже Джотто. Отсюда шел путь к композициям Леонардо да Винчи и Рафаэля, придавшим этой форме более универсальное значение.

Особый интерес к композиции по принципу треугольника средних гармонических пропорций, т. е. примерно 3 : 4, очень характерен для творчества Андрея Рублева. Наилучшее выражение это нашло в фигуре среднего ангела прославленной иконы «Троица» (стр. 72), но и многие другие фигуры икон Рублева и его школы имеют такие же пирамидальные очертания. Весьма показателен в этом отношении силуэт богородицы на иконе «Владимирской богородицы» — «запасной», XV века,



Построение силуэта фигуры среднего ангела на иконе «Троица» Андрея Рублева.

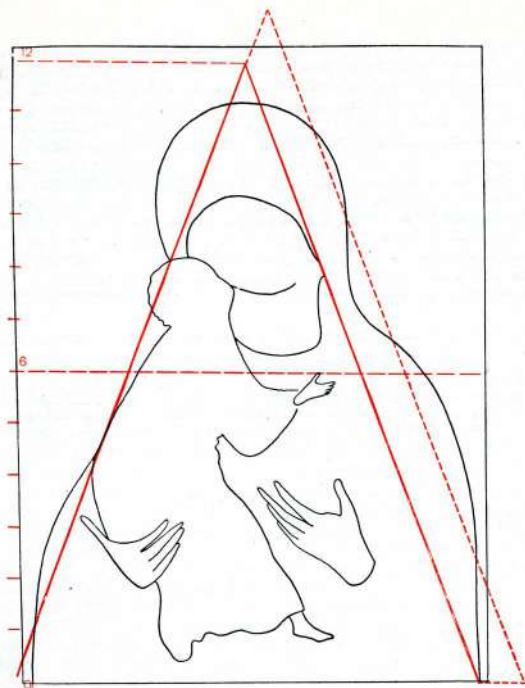
которую И. Э. Грабарь считал рублевской копией с прославленного палладиума князей владимирских<sup>35</sup>. В этой копии мастер изменил силуэт фигуры в сторону большей пирамидальности и уравновешенности (стр. 73). Силуэт фигуры очень близок силуэтам архитектурных памятников того времени, вплоть до трактовки головы и мафрия в духе купольного завершения собора<sup>36</sup>.

В архитектуре аналогичный интерес к гармонически уравновешенным пирамидальным композициям ясно выразился в творчестве Брунеллески, Браманте, но еще раньше он намечался в Византии и славянских странах<sup>37</sup>. Передовая архитектура Новгорода и Пскова была захвачена тем же движением, но московское зодчество дало наиболее развернутое

<sup>35</sup> И. Грабарь. Андрей Рублев. — «Вопросы реставрации», вып. I. М., 1926, стр. 101—103. Воспроизведение на стр. 106.

<sup>36</sup> Из доклада В. И. Антоновой на сессии в Академии художеств СССР, посвященной 600-летию со дня рождения Андрея Рублева (ноябрь 1960).

<sup>37</sup> Р. Кацнельсон. К вопросу о взаимоотношениях архитектуры восточных и южных славян и Византии. — «Византийский вестник», т. XII. М., 1957, стр. 243 и сл.



Построение силуэта на иконе «Владимирская богоматерь»  
(«запасная»).

решение этой, видимо, во многих отношениях общей проблемы. Отмеченные точки соприкосновения московской архитектуры конца XIV — начала XV века с художественными идеалами Андрея Рублева и мастеров его круга позволяют говорить об известной «классичности» этой архитектуры, на что, впрочем, указывалось и раньше<sup>38</sup>. Однако в силу очень сложных исторических условий это направление не получило на Руси свободного развития.

•  
Все сказанное далеко не исчерпывает проблему пропорций московской архитектуры эпохи Рублева. В лучшем случае оно бросает свет на одну из ее сторон. Многие остаются нам еще неизвестным. Любопытно, в частности, что фасад Успенского собора в Звенигороде подчиняется графическому анализу по методу окружности.

<sup>38</sup> М. Алпатов. Всеобщая история искусства, т. III, стр. 180.



Построение пропорций по системе окружностей применялось и в готической архитектуре, где оно было связано с наличием чертежа<sup>39</sup>. Правы ли мы, утверждая, что чертеж появился у древнерусских зодчих только в XVII веке? Не предшествовала ли ему разбивка на строительной площадке не только плана, но рядом с ним и фасада сооружения, как это допускается в отношении греческих зодчих<sup>40</sup>? В то же время интерес к модульному пропорционированию нельзя не ставить в связь с арифметической системой пропорций, характерной, как известно, для Ренессанса<sup>41</sup>.

В рассматриваемое время, с его рациональными исканиями, все эти вопросы были, вероятно, очень актуальны. Архитектура эпохи Ивана III представляется нам своего рода завершением этого процесса. Так или иначе, но пропорции в московской архитектуре времени Андрея Рублева должны стать предметом пристального изучения, без чего трудно говорить о развитии стиля в архитектуре последующих десятилетий XV века, нередко сопоставляемой с Ренессансом.

---

<sup>39</sup> Н. Брунов. Пропорции античной и средневековой архитектуры. М., 1936, стр. 28, рис. 128—136.

<sup>40</sup> Там же, стр. 22.

<sup>41</sup> Э. Мессель. Пропорции в античности и в средние века. М., 1936, стр. 16—17. После сдачи настоящей статьи в печать вышел в свет капитальный труд К. Н. Афанасьева «Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими» (М., 1961), в котором наряду с геометрическим способом построения отмечается и применение кратных соотношений. Эту кратность в пропорциях и можно рассматривать как подготовку модульного способа построения.

## ФРЕСКОВАЯ РОСПИСЬ АЛТАРНОЙ ПРЕГРАДЫ РОЖДЕСТВЕНСКОГО СОБОРА САВВИНО-СТОРОЖЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ В ЗВЕНИГОРОДЕ

Г. И. ВЗДОРНОВ

**В** РОЖДЕСТВЕНСКОМ соборе Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде (ок. 1405), в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры (1423—1424), в Успенском (1475—1479) и Благовещенском (1484—1489) соборах в Москве, в Троицком (Покровском) соборе в Александре (1513), в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря в Москве (1524) и в некоторых других церквях XVI и даже XVII веков существуют каменные алтарные преграды, относящиеся ко времени постройки этих зданий. Многие преграды расписаны фигурами святых, пустынников и преподобных<sup>1</sup>.

Распись алтарных преград тесно связана с историей иконостаса. Последний, как известно, сформировался не сразу, а путем постепенного присоединения к центральному ярусу икон (деусу, или чину) изображений «праздников», пророков и праотцов, образовавших соответствующие ярусы. Позже других возник самый нижний ярус иконостаса, так называемый местный. В местном ярусе стояли крупные по размерам иконы Спаса, а также тех «праздников» или святых, во имя которых был освящен данный храм или которые особенно славились в данном городе, монастыре, местности. Сначала, когда местный ярус еще только зарождался, алтарную преграду украшали двойным образом: ее или расписывали фресками или же увешивали отдельными иконами и шитыми пеленами, как это имело место, например, в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры<sup>2</sup>. Совершенно очевидно, что если алтарная преграда в каком-либо храме не была расписана, то она украшалась шитыми иконами, а если она имела роспись, то эти изображения в древности были открыты для обозрения как разновидность местного яруса. До нас дошли также памятники промежуточного типа. Таков Успенский собор «на Городке» в Звенигороде (ок. 1400), где каменной преграды в точном смысле этого слова не было (ее заменили деревянные перегородки), но грани восточной пары столбов, обращенные к молящимся, все же были расписаны фресками<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См. «Древние фрески за иконостасом московского Успенского собора». — «Светильник», 1915, № 1, стр. 3—7. Эти фрески написаны в 1479 году.

<sup>2</sup> В. А н т о н о в а. О первоначальном месте «Троицы» Андрея Рублева. — «Материалы и исследования Гос. Третьяковской галереи», т. 1. М., 1956, стр. 24—25, 30.

<sup>3</sup> В. Б р ю с о в а. Фрески Успенского собора «на Городке» гор. Звенигорода (автореферат диссертации). М., 1953, стр. 21.

В Рождественском соборе Саввино-Сторожевского монастыря также существует белокаменная алтарная преграда с фресками. Здесь изображены фигуры святых в рост. Эти фрески дошли до нас в очень плохой сохранности, но по уцелевшим фрагментам все же можно восстановить систему росписи. Внизу, справа и слева от царских врат, были написаны восемь фигур преподобных (по четыре на каждой стороне); выше симметрично располагались два триумфальных пятиконечных креста, около одного из крестов сохранились даже надписи: «царь славы» и «кр[е]сть хр[ис]т[о]в»<sup>4</sup>; еще выше, над крестами, размещались фигуры в роскошных, вероятно, царских облачениях<sup>5</sup>. Этим исчерпывалась первоначальная роспись преграды и составлявших с нею единое целое западных граней восточной пары столбов. В XVI веке преграду надстроили и остальные имеющиеся здесь фрески покрывают новую, уже не белокаменную, а кирпичную кладку<sup>6</sup>.

Фрески Рождественского собора были открыты в 1913 году, и уже первый их исследователь А. Глазунов, а вслед за ним и Н. Д. Протасов уверенно отнесли эту роспись к началу XV века, приписав ее неизвестному современнику Андрея Рублева. Н. Д. Протасов в особенности настаивал на этом выводе, так как использовал его для датировки схожей росписи на алтарных столбах Успенского собора «на Городке». В дальнейшем точка зрения Глазунова и Протасова была принята другими исследователями и вошла в научный обиход<sup>7</sup>. И все же по отношению к саввинским фрескам всегда существовало какое-то сомнение, не позволявшее решительно определить их место и значение в истории московской живописи великокняжеской поры. В. И. Антонова, например, склонялась к тому, что они написаны не ранее середины XV века<sup>8</sup>. Неясными оставались также и имена изображенных на преграде преподобных, опознание которых помогло бы расшифровать смысл всей росписи.

Датировка саввинских фресок затрудняется прежде всего тем, что нам неизвестны в точности ни время основания Саввино-Сторожевского монастыря, ни время постройки монастырского собора<sup>9</sup>.

История основания Саввино-Сторожевского монастыря обычно излагается по единственному дошедшему до нас источнику — по житию Саввы Сторожевского, написанному иноком Маркелом около 1550 года и вошедшему в состав макарьевских Четьих Миней. Источник этот поздний и, очевидно, во многом недостоверный, так как обнаруживает расхождение с более древними житиями, например, с первой редакцией жития игумена Троицкого монастыря Никона, в котором говорится о некоторых событиях, фигурирующих также и в житии Саввы. В частности, в житии Саввы рассказывается о том, что он после смерти Сергия Радонежского в течение шести лет был игуменом Троицкого монастыря, так как Никон, которому Сергей завещал свою власть, пробыл на игуменстве лишь несколько лет (не более двух-трех), а после по-

<sup>4</sup> Н. Протасов, Фрески на алтарных столбах Успенского собора в Звенигороде. — «Светильник», М., 1915, № 9—12, стр. 28. Нам не пришлось видеть эти кресты и проверить начертания надписей, поэтому приводим их в сокращенной транскрипции.

<sup>5</sup> Воспроизведение одной из них см.: Б. фон Э[длин]. Фрески в Звенигороде. — «София», М., 1914, № 3, стр. 98.

<sup>6</sup> Н. Протасов, Фрески на алтарных столбах Успенского собора, стр. 28; А. Глазунов, Древнейшие фрески Богородице-Рождественского собора Звенигородского Саввино-Сторожевского монастыря. — «Светильник», 1915, № 2, стр. 30—32, с илл.

<sup>7</sup> А. Некрасов, Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 237, 238; В. Н. Лазарев, Андрей Рублев и его школа. — «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 124; его же, Андрей Рублев. М., 1960, стр. 8; М. Алпатов, Андрей Рублев. М., 1959, стр. 14.

<sup>8</sup> В. Антонова, О первоначальном месте «Троицы», стр. 24, прим. 2.

<sup>9</sup> Последняя работа, затрагивающая вопрос о датировке Рождественского собора, принадлежит М. А. Ильину (см. М. Ильин. Из истории московской архитектуры времени Андрея Рублева. — «Вопросы истории», 1960, № 12, стр. 89—98. Автор полагает, что собор выстроен в 1423—1425 годах. См. также статью М. А. Ильина «К датировке «звенигородского чина» в настоящем сборнике.

желал безмолвствовать. В житии же Никона, написанном вскоре после его смерти Пахомием Сербом (середина XV века), о шестилетнем безмолвии Никона и о правлении Саввы не упоминается<sup>10</sup>.

Как бы то ни было, в житии Саввы нам кажется бесспорным один факт, а именно — приглашение Саввы князем Юрием в Звенигород для основания там обители. Юрий мог пригласить Савву лишь после 1389 года (т. е. после получения Звенигорода в своей удел) и, конечно, после смерти Сергия, т. е. в 90-е годы XIV или в первое десятилетие XV века, ибо в противном случае Юрий просил бы о Савве не его лично, а Сергия Радонежского, в обители которого Савва монашествовал. Не подлежит сомнению и другой факт, что при основании монастыря была сначала построена деревянная церковь (Савва «вздвиге церковь древяну въ имя пресвятыя Богородица честнаго и славнаго ея рождества»), и лишь через какой-то промежуток времени сооружен каменный собор (князь Юрий «повеле воздвигнути церковь камену и добротами оукрасити ю, еже и бысть»)<sup>11</sup>. Из сочинения Маркела следует, что каменный собор был построен еще при жизни Саввы, скончавшегося 3 декабря 1406 года. Маркел, однако, не говорит об этом прямо, вероятнее всего потому, что данный вопрос не имел для него большой важности, да и сведений о сооружении собора в распоряжении Маркела, разумеется, не было. Вот почему датировка Рождественского собора Саввино-Сторожковского монастыря временем около 1405 года, принятая в нашей литературе, представляется в какой-то мере проблематичной. За относительную достоверность этой даты может говорить лишь серебряное кадило троцкого игумена Никона, сделанное в 1405 году и напоминающее по своим формам именно Рождественский собор Саввино-Сторожковского монастыря<sup>12</sup>.

Мы остановились на вопросе об основании монастыря и на вопросе о времени постройки монастырского собора с единственной целью указать на то, что построение собора, а следовательно и роспись его алтарной преграды могут быть отнесены к значительно более позднему времени, чем их предполагаемая дата. Но даже в том случае, если собор все же построен около 1405 года, можно ли утверждать, что фрески современны зданию? Ведь, в принципе, нерасписанная алтарная преграда была столь же приемлема, как и расписанная. Напомним, что преграда Троцкого собора Троице-Сергиевой лавры вообще не имела фресок, но это обстоятельство не повлияло на совершение служб в церкви в течение по меньшей мере полутора столетий — двухсот лет, т. е. до формирования местного ряда в иконостасе. Последний пример дает нам все основания для того, чтобы расценить вопрос о Рождественском соборе и его фресках на два самостоятельных вопроса и попытаться выяснить дату росписи независимо от первой проблемы.

В одном рукописном сборнике, принадлежавшем ранее В. М. Ундольскому, а ныне хранящемся в Отделе рукописей Гос. Библиотеки СССР им. В. И. Ленина, содержится интересная запись, в какой-то степени проливающая свет на время возникновения саввинских фресок и на вопрос о том, кто же именно изображен на этих фресках. Интересующая нас рукопись написана полууставом первой половины XVII века.

<sup>10</sup> В. Ключевский и др. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 152—153, 248.

<sup>11</sup> «Великие Минеи Чети, собранные всероссийским митрополитом Макарием». Изд. Археографической комиссии, вып. 10, декабрь, дни 1—5. М., 1901, стлб. 71—72. Об этом же говорится и в службе Савве Сторожковскому, изученной М. Н. Тихомировым (см. М. Т и х о м и р о в. Андрей Рублев и его эпоха. — «Вопросы истории», 1961, № 1, стр. 10). Автор ссылается на то, что лишь в одной службе есть указания на построение сначала деревянной церкви, а потом каменной, но деревянная церковь упоминается и в сочинении Маркела, цитаты из которого мы здесь приводим.

<sup>12</sup> Н. Б р у о в. Собор Саввино-Сторожковского монастыря близ Звенигорода. — «Труды Этнографо-археологического музея И МГУ». М., 1926, рис. 10; е г о ж е. Русская архитектура XV—XIV вв. — «Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры Академии архитектуры СССР», вып. 1. М., 1940, стр. 11, рис. 3.

Это сборничек слов и житий, и запись о саввинских фресках следует непосредственно за житием Павла Фивейского, имя которого упоминается и в записи. Никакой другой связи между записью и составом сборника не существует. В отличие от полууставного почерка, которым написан основной текст сборника, запись сделана скорописью. Совершенно очевидно, что автором ее был человек, хорошо знавший роспись алтарной преграды Рождественского собора. При чтении жития Павла в книге этот человек вспомнил роспись преграды и сделал следующую важную заметку: «Во святой и в великой лапте преподобнаго отца Саввы Звенигородскаго соборная церква Рожества пресвятыя Богородицы первое стеное писмо на левкасе вместо иконнаго писма. Та церковь писана: от царских дверей справую страну Арсений Великий, а иных святых лиц не видено, а против леваго клироса от царских дверей писаны: Антоний Великий, Паве[л] Фифейский, преподобный Анофрей Великий, по нем преподобный Марко Фраческий афинянин, а та церковь писана в княжение великого князя Георгия»<sup>13</sup>.

Эта заметка привлекает внимание в первую очередь тем, что в ней князь Юрий Звенигородский назван «великим». Между тем Юрий Дмитриевич на протяжении сорока четырех лет (1389—1433) был уделным галицким и звенигородским князем, и лишь в последние полтора года своей жизни (1433—1434) ему удалось сесть на московский великокняжеский стол. Он и умер московским великим князем<sup>14</sup>. Значит ли это, что мы должны датировать фрески Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря 1433—1434 годами? Ведь не исключена возможность того, что автор записи, живший в XVII веке, не знал политической истории первой половины XV столетия и присвоил князю Юрию титул «великого» по ошибке. Автор записи мог назвать Юрия «великим» и в силу большой популярности князя в подмосковной монастырской среде, где чтили имена Сергия Радонежского и его учеников и, следовательно, сознательно игнорировать историческую правду.

Но, с другой стороны, нет веских причин не доверять заметке о саввинских фресках, несмотря на ее позднее происхождение. Мы предполагаем, что она появилась в стенах Саввино-Сторожевского монастыря<sup>15</sup>, а ее автор, разумеется, не был в неведении относительно жития Саввы, где князь Юрий именуется «благочестивым» и «сыном великого князя Дмитрия»<sup>16</sup>, но отнюдь не «великим». Автор записи мог также опираться на какой-то неизвестный нам источник о фресках, достоверно сообщавший суть дела. В этом случае саввинские фрески алтарной преграды можно было бы отнести к великокняжескому периоду жизни Юрия Звенигородского. Но мы не имеем данных, которые бы говорили, что автор заметки о саввинских фресках имел в виду именно последние годы жизни Юрия Дмитриевича. Поэтому правильное формулировать вопрос так: на протяжении какого отрезка времени Юрия Звенигородского могли называть великим князем? Ведь в феодальной войне второй четверти XV века князь Юрий притязал на московский великокняжеский стол, а значит, присваивал себе и титул великого князя.

Враждебные действия князя Юрия против Василия II начались в 1425 году. Князь Юрий был недоволен тем, что Василий Дмитриевич отдал великое княжение своему сыну, а не ему, Юрию, как это следовало бы сделать по завещанию Дмитрия

<sup>13</sup> Гос. Библиотека СССР им. В. И. Ленина, ф. 310, № 615, лл. 261, 261 об. Запись появилась, очевидно, не позже 1650—1652 годов, когда в Рождественском соборе был установлен новый иконостас, полностью закрывший древнюю алтарную преграду и ее фрески.

<sup>14</sup> Л. Черепнин. Образование русского централизованного государства в XIV—XV вв. М., 1960, стр. 757—762.

<sup>15</sup> Во всяком случае, автор записи видел роспись преграды собственными глазами, иначе бы он не сказал о фресках правой части преграды: «а иных святых лиц не видено».

<sup>16</sup> «Великие Мудрецы Четин...», вып. 10, табл. 70.

Донского, распорядившегося о переходе великого княжения сначала к Василию Дмитриевичу, а после смерти последнего — к старшему из оставшихся в живых братьев<sup>17</sup>. Вот почему Юрий Звенигородский и выступил против Василия II сразу же после смерти его отца. Последующие три года, как видно из докончальной грамоты от 11 марта 1428 года, были полны «нелюбиа», «войн» и «грабежей»<sup>18</sup>. Мартовский договор не положил конца распри; Юрий Дмитриевич не отказался от борьбы за престол. Больше того, он обладал значительной силой, и московские власти (т. е. боярское правительство во главе с митрополитом Фотием и руководимый им Василий II) должны были с ним считаться, в какой-то мере признавая его права на престол. Только так можно объяснить употребление титула «великий князь» по отношению к Юрию Звенигородскому в двух договорных грамотах, относящихся к тому же 1428 году. Эти грамоты не сохранились, но они фигурируют в описи архива Посольского приказа 1626 года: 1) «2 грамоты докончальные... великого князя Юрья Дмитриевича с великим князем Васильем Васильевичем и з братом ево, со князем Одреем Дмитриевичем, и великого князя Василья Васильевича и брата ево, князя Одрей Дмитриевича, с великим князем Юрьем Дмитриевичем, писаны в 6936-м году, при Фатее митрополите»; 2) «2 грамоты докончальные... великого князя Юрья Дмитриевича и сына ево, князя Дмитрея Меньшова, с великим князем Васильем Васильевичем, и великого князя Василья Васильевича с великим князем Юрьем Дмитриевичем и сыном ево, со князем Дмитреем Меньшим,.... писаны 6936-го году при Фатее митрополите»<sup>19</sup>.

На суде по делу о правах на великокняжеский стол, состоявшемся в Золотой Орде в 1432 году, Юрий Дмитриевич потерпел неудачу. Но, вернувшись в удел, он собрал полки, ударил на Москву, разбил войско Василия II и в 1433 году сел на московский стол. Любопытно, что Василий II, оказавшийся в изгнании (в Новгороде), в грамотах по-прежнему называл себя великим князем, хотя фактически он им не был<sup>20</sup>.

Таким образом, в борьбе, которая велась с переменным успехом, Василий II и Юрий Звенигородский оба выступают как великие князья. Эта особенность нашла отражение и в официальных документах, какими являются договорные грамоты. Не приходится говорить о том, что письменные памятники, вышедшие из учреждений, находившихся в уделе Юрия Звенигородского, под его опекой, прямо и постоянно именовали своего патрона великим князем. Приведу пример. В Отделе рукописей Гос. Библиотеки СССР им. В. И. Ленина хранится Устав церковный, написанный иноком Давыдом в 1428 году в Саввино-Сторожевском монастыре; в послесловии отмечено: «в пределе князя великаго Юрья Дмитриевича»<sup>21</sup>.

Совершенно ясно, что предполагаемый нами источник записи о саввинских fresках, независимо от того, был он устным (т. е. дошедшим до автора записи в виде предания, рассказа) или письменным, мог иметь в виду не только и даже не столько последние два года жизни Юрия Звенигородского, сколько весь период его борьбы за власть с 1425 по 1434 год. Этим временем, очевидно, и следует датировать fresки монастырского храма. Но согласуется ли с нашим выводом стилистическая сторона росписи преграды?

<sup>17</sup> «Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV—XV вв.». М.—Л., 1950, стр. 35; см. также: Л. Черепнин. Договорные и духовные грамоты Дмитрия Донского как источник для изучения политической истории великого княжества Московского.— «Исторические записки», т. 24. М., 1947, стр. 264.

<sup>18</sup> «Духовные и договорные грамоты», стр. 65.

<sup>19</sup> Там же, стр. 462; ср.: Л. Черепнин. Русские феодальные архивы XIV—XV веков, ч. 1. М.—Л., 1948, стр. 102, 103. Курсив мой.— Г. В.

<sup>20</sup> Л. Черепнин. Русские феодальные архивы, ч. 1, стр. 112.

<sup>21</sup> А. Востоков. Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музея. СПб., 1842, № ССССXLV, стр. 711. Курсив мой.— Г. В.

Как видно из вышеприведенной записи, в ней перечисляются те изображенные на алтарной преграде святые, которые были еще различимы в XVII веке. Сославшись на то, что часть изображений исчезла («иных святых лиц не видно»), автор заметки говорит об Арсении Великом, фигура которого помещалась справа от царских врат, а также об Антонии Великом, Павле Фивейском, Онуфрии Великом и о Марке Фраческом, фигуры которых были размещены слева. В своем нынешнем виде фрески Рождественского собора еще более фрагментарны. Справа можно различить лишь слабые очертания голов двух святых: одного неизвестного и Арсения Великого. Краски, за исключением темного фона, все осыпались, стерлись, но графья сохранились очень хорошо. У Арсения мелкие черты лица, глаза поставлены близко к переносице. С левой стороны уцелели: голова Антония Великого в темно-сером куколе, верхние части фигур Павла Фивейского и Онуфрия Великого (у первого, кроме того, виден подол мантии, а у второго — босые ноги) и едва заметные следы одежд Марка Фраческого. Изображения Антония, Павла и Онуфрия самые ценные, ибо они сохранились настолько, что дают возможность судить о живописи преграды вообще (стр. 81). У Павла высокий лоб, широкая (лопатов) брада, правая рука поднята в благословляющем жесте. Он одет в зеленовато-серую мантию, складки которой написаны широкими, но суховатыми мазками. Мягких, круглящихся линий в этой фреске совсем нет, преобладают прямые (если так можно выразиться — «рассудочные») линии. На Онуфрии поколенная риза, расписанная темными поперечными полосками, брада узкая и длинная (клином), ладони выставлены перед грудью, совсем как у Макария Египетского в известной фреске Феофана Грека. Изначальный фон фресок (видимо, синий) не сохранился; нынешний, очень темный, приближающийся к черному, является подкладочным, так называемой «рефью». Нимбы святых — желтые с толстой красновато-коричневой обводкой; около нимбов кое-где еще можно рассмотреть слабые следы поясняющих надписей, выполненных белой краской. Такого же белой краской, по словам Н. Д. Протасова, были нарисованы кресты и орудия страстей во втором ярусе росписи преграды (на столбах), ныне закрытые иконостасом. Фрагменты третьего яруса росписи (фигуры в царских одеждах на алтарных столбах), по словам того же Н. Д. Протасова, отличались более светлым колоритом (синие, голубые, красновато-коричневые краски)<sup>22</sup>, но исполнены они в той же манере, что и фигуры преподобных внизу.

В росписи преграды мы имеем, безусловно, работу значительного художника. Памятники живописи, в какой-то мере аналогичные саввинским фрескам, относятся к первому десятилетью XV века. Это роспись алтарных столбов Успенского собора «на Городке» в Звенигороде (фрески Флор и Лавр) и отдельные фигуры из росписи Успенского собора во Владимире (1408 года; Онуфрий и, в особенности, Антоний). Те и другие фрески приписываются Андрею Рублеву. Последние наверняка исполнены им самим. Но утверждать, что саввинские фрески исполнены им же, было бы крайне рискованно. Фрески Рождественского собора дают нам пример искусства скорее традиционного, нежели свежего, полнокровного, индивидуального. Фигуры преподобных слишком уравновешены, словно выверены по какому-то канону, в них, есть академический холодок, не свойственный подлинным произведениям Рублева, например фигуре Антония из Успенского собора во Владимире или иконам звенигородского чина, связываемым с Рождественским собором Саввино-Сторожевского монастыря, и за которыми, следовательно, можно было бы признать значение памятников, наиболее близких по характеру к росписи алтарной преграды Рождественского собора. Между звенигородским чином и фигурами преподобных лежит большая дистанция. В росписи преграды, надо полагать, принимал участие даже не ученик Рублева, не его сотрудник, а весьма дальний последователь, искусство которого



Фрагмент фресковой росписи алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде. Онуфрий Великий, Павел Фивейский, Антоний Великий. 1425—1434 годы.

тяготеет больше к середине, чем к началу XV столетия. Недаром и общий очерк фигур преодобных и темноватые сумрачные краски, никак не согласующиеся с нашими представлениями о светлом искусстве Рублева, чрезвычайно близки к аналогичной по теме росписи (1479—1481) алтарной преграды Успенского собора в Московском Кремле.

О более позднем, чем росписи владимирского Успенского собора, возникновении саввинских фресок свидетельствует их очень подробная графья, которой обозначены не только контуры фигур, складки одежд и черты лица, но даже зрачки глаз. Графья в саввинских фресках перестает играть вспомогательную роль. Художники, работавшие в Рождественском соборе Саввина монастыря, слепо следовали процарапанному по сырой штукатурке рисунку, а это определяло сухость и графичность всей композиции. Мастера XIV — начала XV веков редко использовали графью в столь широких масштабах, как саввинские художники. Во всяком случае, графья у них никогда не оказывала воздействия на стиль, на манеру живописи.

Поэтому думается, что фрески преграды собора Саввино-Сторожевского монастыря возникли в промежутке между короткой эпохой расцвета рублевского искусства (первая четверть XV в.) и временем росписи преграды московского Успенского собора. Вот почему их датировка 1425—1434 гг., обусловливаемая содержанием летописной заметки XVII века, кажется нам правдоподобной и наиболее приемлемой.



Мы располагаем сейчас относительно полным перечнем изображений преподобных, которые помещены на алтарной преграде Рождественского собора. Этот перечень чрезвычайно показателен по своему составу. И Арсений, и Антоний, и Павел Фивейский, и Онуфрий, и Марк, а также Макарий, Аполлоний и Савва Освященный, чьи изображения, возможно, дополняли эту галерею, были великими пустынножителями, основателями восточного монашества. Местом совершения их подвигов были египетские пустыни. Марк Афинский, например, как повествует о нем легенда, прожил в Ливийской пустыне 95 лет, не видав ни разу ни человека, ни зверя, ни птицы. Все перечисленные преподобные скончались в глубокой старости. Так, Марк Фраческий умер в возрасте 130 лет, Павел прожил 113 лет, Антоний — 105, Арсений — 96 лет. Все это были известные и весьма почитавшиеся, в особенности в монастырской среде, святые. Их выбор и помещение на алтарной преграде, как это ярко показал в своей работе Н. Д. Протасов, были основаны на старой византийской традиции. «У молящихся, особенно монашеского чина, таким образом, всегда перед глазами были образы великих монахов — подвижников, к которым они обращались за правилом жизни и с молитвами о поддержке...»<sup>23</sup>. Указанная традиция в росписи преграды собора Саввино-Сторожевского монастыря получила наиболее развернутое и цельное воплощение из всех памятников подобного рода, известных в России.

---

<sup>23</sup> Н. Протасов. Фрески на алтарных столпах Успенского собора в Звенигороде, стр. 45.

## К ДАТИРОВКЕ «ЗВЕНИГОРОДСКОГО ЧИНА»

М. А. ИЛЬИН

**В** 1918 году в Успенском соборе «на Городке» в Звенигороде были обнаружены фрески на верхних частях западных граней восточных столбов. Затем в сарае под поленицей были найдены три иконы, известные ныне под именем «звенигородского чина». Художественное совершенство обнаруженных произведений, в особенности последних, было настолько высоко, что, по словам И. Э. Грабаря, «отныне даже краткая история древнерусской живописи не сможет проходить мимо них»<sup>1</sup>. И. Э. Грабарь считал, что если фрески почти наверняка принадлежат Андрею Рублеву, то чин, вне всякого сомнения, мог быть написан только им<sup>2</sup>. Эта атрибуция звенигородских памятников была признана наукой.

Сразу же после открытия новых произведений прославленного мастера встал вопрос о времени их создания. Решение его оказалось затруднительным, поскольку летописи не сохранили известий ни о постройке собора, ни о его росписи. Однако в существующей литературе принято, без достаточных к тому оснований, относить сооружение собора к 1398—1400 годам. Желая как-то датировать чин и фрески, исследователи сочли возможным отнести возникновение чина к тому же времени, не проверив предварительно обоснованность такой датировки.

Принятая датировка звенигородского чина не могла не вызвать известного разногласия, поскольку она основывалась на сомнительном определении времени постройки собора. Колебания и сомнения в этом вопросе дают нам право подвергнуть его новому рассмотрению.

И. Э. Грабарь, рассматривая фрески звенигородского собора, был склонен признать 1400 год как самую позднюю дату его постройки, хотя прямо об этом не говорил<sup>3</sup>. Желая подтвердить датировку собора 1398—1400 годами, он сравнивал его с кремлевским храмом Рождества 1395 года, находя общие черты. Проанализировав же фрески, он пришел к выводу, что по стилю и приемам они относятся к началу XV века<sup>4</sup>, подразумевая под этим, как видно из контекста, первые годы столетия.

<sup>1</sup> И. Э. Грабарь. Андрей Рублев.— «Вопросы реставрации», вып. I. М., 1926, стр. 92.

<sup>2</sup> Там же, стр. 92 и 95.

<sup>3</sup> Там же, стр. 91—92.

<sup>4</sup> Там же, стр. 92.

Будучи уверен, что звенигородский чин также относится к собору, И. Э. Грабарь на основании изучения чина пришел к выводу, что он был написан между 1408—1425 годами, т. е. после работы художника в Благовещенском соборе и во Владимире, одновременно с знаменитой «Троицей» из Троице-Сергиева монастыря<sup>5</sup>. Более того, даже часть фресок собора «на Городке» (полуфигуры Флора и Лавра) И. Э. Грабарь склонен был отнести к этим же годам<sup>6</sup>. Так различия в датировке чина и фресок собора возникли с момента их опубликования.

А. И. Некрасов, со свойственной ему прямолинейностью, утверждал, что возможно принадлежащие Рублеву росписи и иконы были выполнены в 1400 году<sup>7</sup>.

В 1953 году В. Г. Брюсова защитила диссертацию, в которой, приняв существовавшие датировки обоих звенигородских храмов<sup>8</sup>, отнесла чин к монастырскому собору на том основании, что составлявшие его семь икон никак не находили себе достаточного места в соборе «на Городке», в то время как в монастырском соборе они якобы хорошо разместились над алтарной преградой между восточными столбами. Таким образом, звенигородские памятники, ранее относимые к одному времени, получили теперь две даты — одну для фресок — около 1400 года, другую для чина — около 1404 года.

В. Н. Лазарев принял атрибуцию В. Г. Брюсовой, как и предложенные ею даты<sup>9</sup>. Н. А. Демина, не касаясь вопроса первоначального нахождения чина, датирует его первым десятилетием XV века, но после работы Рублева во Владимире<sup>10</sup>. М. В. Алпатов также положительно отнесся к точке зрения В. Г. Брюсовой, считая, что иконы были написаны до 1405—1408 года<sup>11</sup>. И, наконец, авторы каталога юбилейной выставки Рублева (Е. Каменская, М. Реформатская и Н. Салько) склонны датировать чин временем до 1407 года<sup>12</sup>. Правда, они приводят этот год под вопросом.

Однако, в предваряющей каталог статье, В. И. Антонова, соглашаясь с приведенной датой, тут же указывает, что ей противоречит характер живописи, тяготеющей ко времени расцвета таланта художника в 1420-х годах, когда была написана «Троица»<sup>13</sup>. Иными словами, здесь повторяется то, что было высказано И. Э. Грабарем при первой публикации звенигородского чина, — в одном и том же издании приведены две исключающие друг друга даты.

При рассмотрении всех предлагаемых дат бросается в глаза не столько различие во мнениях, сколько тенденция датировать чин более поздним временем. Такое стремление можно объяснить, видимо, тем, что отнесение его к 1404 году, учитывая предполагаемую его принадлежность собору Саввино-Сторожевского монастыря, выглядит необоснованным. Эта датировка заставляет одно событие как бы насплавиться на другое. Выходит, что собор Саввино-Сторожевского монастыря был построен за одно лето, тут же расписан и украшен иконами. Относить же эту работу Рублева к следующему году уже невозможно, поскольку известно, что он «тоже

<sup>5</sup> И. Грабарь. Андрей Рублев, стр. 109.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 237.

<sup>8</sup> В. Брюсова. Фрески Успенского собора «на Городке» в Звенигороде (автореферат диссертации). М., 1953, стр. 31.

<sup>9</sup> В. Лазарев. Андрей Рублев и его школа. — «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 116 и 124; его же. Андрей Рублев. М., 1960, стр. 8.

<sup>10</sup> Н. Демина. Черты героической действительности XIV—XV веков в образах людей Андрея Рублева и художников его круга. — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы», т. XII. М. — Л., 1956, стр. 319.

<sup>11</sup> М. Алпатов. Всеобщая история искусства, т. III. М., 1955, стр. 188; его же. Андрей Рублев. М., 1959, стр. 14—15; его же. Геннальный живописец Древней Руси. — «Искусство», 1960, № 9, стр. 54.

<sup>12</sup> «Выставка, посвященная 600-летию юбилею Андрея Рублева». М., 1960, ст. 13 и 38.

<sup>13</sup> Там же, стр. 13.

весны почаша подписывати церковь каменую святое Благовещение на князя великого дворе» под руководством Феофана Грека и совместно с Прохором с Городца<sup>14</sup>. Считать же, что он осуществил чин в процессе строительства собора «спеша бо сие творить дело», нет ни малейшего основания, тем более, что сохранившиеся иконы не несут на себе каких-либо следов спешки. Наоборот, они безусловно создавались неспеша, так как причин для «поспешения» не существовало. Помимо этого, следует иметь в виду, что с росписью и изготовлением икон вообще не торопились, поскольку необходимо было дать отстояться стенам новой постройки. Примеры здесь достаточно многочисленны. Следует хотя бы напомнить о росписи стен Троицкого собора и создании его иконостаса. К их изготовлению приступили спустя четыре-шесть лет после постройки собора и то лишь потому, что игумен Никон, в предчувствии близкой кончины, «собирает скоро живописцы», спеша завершить собор.

Отнесение звенигородского чина к 1406—1407 годам также сомнительно, поскольку чин в этом случае предшествует работам Рублева во Владимире, уступающим ему в художественном отношении. Принятая же на веру дата постройки монастырского собора, как и собора «на Городке», не только не может служить для определения времени создания чина и фресок, но лишь искажает картину развития искусства мастера. Получается, что в начале XV века Рублев выполнил фрески и звенигородский чин, отмеченный печатью высокого художественного мастерства, а затем, в 1405 году, под руководством Феофана Грека написал иконы, в которых лишь намечаются черты, характерные для его искусства. Три года спустя Рублев начинает крупные работы во Владимире<sup>15</sup>, где более определенно сказывается то, что столь полно выражено в звенигородском чине и «Троице». Последняя, же, как известно, создается несколько позднее. Естественно, что такая хронология его произведений выглядит мало убедительной, поскольку *во время работы в Звенигороде* Рублев уже не начинающий художник, а *сложившийся мастер*.

Все это склоняет нас к тому, чтобы относить чин к зрелой поре творчества Рублева, а не к раннему периоду. Более того, если принять существующую в литературе дату, то трудно объяснить как второстепенную роль Рублева при создании иконостаса Благовещенского собора, так и непонятную сдержанность художественного языка, присущую созданным им иконам. Очевидно, звенигородский чин написан после иконостаса Благовещенского собора и намного превосходит то, что было здесь сделано художником.

Помимо высказанных нами соображений обращает на себя внимание манера исполнения этих произведений. В них отсутствует та напряженная светотеневая лепка лиц, которая была свойственна византийскому искусству<sup>16</sup> и которая так характерна для Феофана. В ликах Спаса, Павла и архангела Михаила мы не найдем тех резких высветлений, тех энергичных белых движек-линий, которые выдают в иконах Феофана руку фрескиста, рассчитывающего свои произведения на дальнюю точку зрения. Рублев пишет лица несравненно мягче, давая плавные тональные переходы. В его линейных очертаниях нет феофановской динамики и размаха. Феофан настолько тяготел к подобным эффектам, что, по-видимому, заставлял своих помощников применять те же приемы в написанных ими иконах. Такого рода белые движки можно проследить как в лице архангела Михаила, так и Дмитрия Солунского из Благовещенского собора. В звенигородском же чине они отсутствуют. Именно в этом произведении видна полная самостоятельность мастера, его индивидуальный

<sup>14</sup> М. Приселков. Троицкая летопись. М.—Л., 1950, стр. 459.

<sup>15</sup> Они, надо думать, были завершены два-три года спустя, поскольку для того, чтобы расписать большой собор и создать уникальные по величине чиновые иконы, безусловно, требовалось много времени, даже при наличии значительного количества помощников. Во всяком случае, работа в 1408 году не была окончена, иначе летописец, излагая события за минувший год, конечно, отметил бы благополучное завершение столь важного для Москвы дела.

<sup>16</sup> В. Лазарев. Андрей Рублев, стр. 9.

художественный почерк, отличный от почерка Феофана, хотя уроки последнего не были забыты Рублевым и он извлек из них то, что соответствовало его художественным склонностям.

До сих пор все писавшие об иконостасе Благовещенского собора уделяли главное внимание атрибуции его икон трем работавшим здесь художникам: Феофану Греку, Прохору с Горюца и Андрею Рублеву. Исследователей более всего интересовало, кому из них можно приписать те или иные иконы. Вопросы же общего замысла иконостаса, роли Феофана как главы содружества художников и степени его участия в корректировке произведений, написанных другими мастерами, по существу, еще не рассматривались. Вместе с тем в литературе отмечалось большое воздействие не только иконографии, но и живописных приемов Благовещенского собора на последующую русскую иконопись. Так, например, рисунок-образец иконы «Вход в Иерусалим» бытовал даже в XVI веке, что видно по собранию икон Гос. Третьяковской галереи.

Думается, что к творчеству Феофана следует отнести не только написанные им лично иконы, но и рисунки-образцы остальных икон как деисусного чина, так и «спрадников». Вопрос о происхождении их композиции, названной самим Феофаном или созданной другими членами дружины на основании привезенных им византийских образцов, еще ждет исследования. Вопрос этот выходит за рамки настоящей работы. Но уже теперь ясно, что иконография большинства сюжетов на иконах Благовещенского собора должна быть связана с именем Феофана, поскольку изучение изображения города Иерусалима на иконе «Вход в Иерусалим» показало, что оно могло быть сделано только при непосредственном участии великого художника<sup>17</sup>. Если он дал здесь рисунок деталей изображения, то и определил общую композицию иконы. Относя эту икону к творчеству Рублева<sup>18</sup>, следует сделать оговорку, что тут он был лишь исполнителем, а не творцом в подлинном смысле этого слова.

Среди икон праздничного чина Благовещенского собора имеется одна, где изображено «Рождество Христово». Любопытно, что в Звенигороде была обнаружена икона, посвященная той же теме. Ее композиция и приемы живописи почти буквально повторяют кремлевскую икону. Незначительные отклонения в данном случае особой роли не играют и легко объясняются бóльшим масштабом звенигородского памятника. Такого рода изменения встречаются и в иконах праздничного чина Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, как известно, имеющих своим прототипом те же чиновые праздничные иконы Благовещенского собора<sup>19</sup>. В. Г. Брюсова высказала достаточно аргументированное предположение о принадлежности звенигородской иконы «Рождества» к иконостасу, в который входили и три известные иконы звенигородского чина<sup>20</sup>. Ее атрибуция была принята В. Н. Лазаревым, считавшим, однако, что эта икона написана не столько Рублевым, сколько мастерами его окружения<sup>21</sup>. Такое мнение является вполне закономерным, поскольку есть все основания предполагать, что Рублев трудился в Звенигороде не один, а возглавлял, как и его предшественники, артель художников.

Однако атрибуция В. Г. Брюсовой внесла в существующую временную последовательность произведений Рублева вопиющее противоречие, оставшееся, как это ни странно, незамеченным. При отнесении звенигородского чина и иконы «Рождества»

<sup>17</sup> М. И л ь и н. Изображение иерусалимского храма на иконе «Вход в Иерусалим» Благовещенского собора.— «Византийский временник», т. XVII. М.— Л., 1960, стр. 105—113.

<sup>18</sup> И. Г р а б а р ь. Андрей Рублев, стр. 109; В. Л а з а р е в. Андрей Рублев и его школа, стр. 129.

<sup>19</sup> В. Л а з а р е в. Андрей Рублев и его школа, стр. 130.

<sup>20</sup> В. Б р ю с о в а. Фрески Успенского собора «на Горюдке», (фонд диссертаций Гос. Библиотеки СССР им. В. И. Ленина), стр. 145.

<sup>21</sup> В. Л а з а р е в. Андрей Рублев и его школа, стр. 126.

к первым годам XV века (до 1405) получается, что рисунок-образец этого последнего произведения был использован при написании икон праздничного чина Благовещенского собора. Следует, однако, вспомнить, что, являясь младшим помощником Феофана, Рублев вряд ли мог предложить свой вариант композиции, иначе говоря, присвоить себе роль знаменщика. При строгом разделении обязанностей в дружинке иконописцев и неизбежности традиции, определявшей положение в ней старших и младших, такой факт выглядит не только маловероятным, но просто неправдоподобным. Феофана следует считать автором всего замысла, он давал рисунок-образцы, по которым члены его дружины писали иконы. Было бы натяжкой допустить тут исключение, предположив, что Рублев возил Феофана в Звенигород, чтобы показать ему эту икону, что звенигородская икона «Рождества» поправилась Феофану и что он разрешил Рублеву использовать рисунок для иконы Благовещенского собора.

Для решения этого столь сложного вопроса вполне уместно напомнить слова И. Э. Грабаря, сказанные им по поводу звенигородских храмов: «Едва ли можно сомневаться в том, что не Москва подражала Звенигороду, а Звенигород Москве»<sup>22</sup>. Поэтому гораздо логичнее считать, что звенигородские чиновые иконы были написаны не до 1405 года, а значительно позднее и что Рублев или его помощники использовали тут рисунок-образец иконы Благовещенского собора так, как это было сделано позднее, в период работы в Троицком соборе. Авторы юбилейного каталога отнесли звенигородскую икону «Рождества» к первой четверти XV века<sup>23</sup>. Как бы ни была осторожна эта датировка, она все-таки расширила хронологические рамки, тем самым приблизившись к истине. Если же сохранить существующую дату, то искусственно созданные противоречия крайне запутывают общую картину развития искусства художника.

Сам факт постоянных попыток пересмотреть время создания звенигородского чина указывает на то, что ранняя датировка не имеет под собой достаточно твердой почвы. Возможность же более поздней датировки звенигородского чина и иконы «Рождества» устраняет все недоумения и противоречия.

Как уже было сказано выше, В. Г. Брюсова приписала звенигородский чин собору Саввино-Сторожевского монастыря на том основании, что составлявшие его семь икон не могли поместиться между восточными столбами собора «на Городке». В то же время, по ее словам, эти семь икон находят себе место между восточными столбами монастырского собора<sup>24</sup>. Большинство исследователей приняли это утверждение В. Г. Брюсовой, не проверив правильность ее аргументации.

На самом же деле семь икон, составлявшие первоначальный деисусный чин, никак не могли разместиться между столбами любого из тогдашних каменных храмов. Известно, что средняя ширина сохранившихся икон равна 108 см. Следовательно, общая ширина всего чина 7,56 м. Расстояние же между восточными столбами Саввино-Сторожевского собора равно 4,20 м (расстояние между столбами собора «на Городке» несколько меньше).

<sup>22</sup> И. Г р а б а р ь. Андрей Рублев, стр. 92.

<sup>23</sup> «Выставка, посвященная 600-летию юбилею Андрея Рублева», стр. 40. Мнение Н. А. Деминной, высказанное при чтении настоящей статьи 31 января 1961 года, о позднейшей «дописке» этой иконы, как и всего праздничного ряда, вряд ли справедливо, поскольку для этого их автор, якобы стремившийся к известной стилистической-формальной цельности, должен был специально получить образец-рисунок иконы из Благовещенского собора. Данное предположение выглядит не только слишком натянутым, но и маловероятным.

<sup>24</sup> В. Б р ю с о в а. Фрески Успенского собора «на Городке», стр. 165.

Таким образом, звенигородский чин не принадлежит ни собору «на Городке», ни существующему монастырскому храму.

Более подробные обмеры дали следующие результаты:

расстояние от северной стены до северо-восточного столба собора Саввино-Сторожевского монастыря; . . . . .	2,22 м
расстояние между северо-восточным и юго-восточным столбами . . .	4,20 м
расстояние между юго-восточным столбом и южной стеной <sup>25</sup> . . .	2,10 м

Таким образом, можно предположить, что в центре между столбами свободно размещались три иконы, остальные же, по две, между столбами и стенами. Но при таком размещении по сторонам центральных трех икон образуются зазоры почти по полметра, которые из-за расположенных выше икон праздничного чина становились еще более видными. Предполагать, что они были закрыты чем-либо (тканями или иным материалом), нет основания. Следовательно, предположение о изготовлении рублевских икон для каменного собора монастыря надуманно и неправдоподобно.

Кроме того, наличие фресок на западных гранях восточных столбов (белые кресты по темному фону над нижним ярусом с изображением праведников)<sup>26</sup> лишает высказанное предположение всякого основания. При подобном расположении икон получается, что одна изобразительная система, в данном случае фресковая, «пересекает» другую — иконную, расчленив и нарушая ее единство. Три части деисуса оказываются разобщенными, что не могло иметь места. Все это лишний раз свидетельствует о том, что звенигородский чин не мог быть связан с каменным собором Саввино-Сторожевского монастыря.

Для какого же храма он был написан и когда?

В. И. Антонова уже высказала сомнение в принадлежности звенигородского чина собору Саввино-Сторожевского монастыря<sup>27</sup>, предположив, что иконы попали в монастырь в середине XVII века, когда к звенигородской обители были приписаны 19 монастырей и пустынь<sup>28</sup>. «В одной из них, — пишет автор, — могли находиться уже безымянные и сильно поврежденные древние рублевские иконы, изъятые «ради древнего письма». В Сторожевском монастыре их починили и передали в Успенский собор «на Городке»<sup>29</sup>. Теперь известно, что они вовсе не были безымянными, поскольку еще в XVIII веке в монастыре хорошо знали об их принадлежности кисти Рублева, о чем ясно свидетельствуют архивные данные<sup>30</sup>. Помимо этого, если произведение Рублева изъяти «ради древнего письма», то они должны были бы занять в монастыре подобающее им место. Однако для каменного собора начала XV века в середине XVII столетия был изготовлен существующий и по сей день новый иконостас, так как иконы Рублева не подходили к только что расписанному фресками каменному собору. Следовательно, маловероятно предположение В. И. Антоновой о принадлежности звенигородского чина какому-либо другому монастырю и перенесении его в Звенигород в середине XVII века.

Память о принадлежности звенигородского чина Рублеву, сохранившаяся в Саввино-Сторожевском монастыре вплоть до XVIII века, свидетельствует о том, что чин был непосредственно связан с звенигородским монастырем. Но, очевидно, он выполнялся не для существующего каменного собора, а для какого-то другого храма. Таким храмом мог быть лишь деревянный, предшествовавший каменному, поскольку

<sup>25</sup> Расстояние между стенами и столбами в соборе «на Городке» значительно меньше.

<sup>26</sup> Н. П р о т а с о в. Фрески на алтарных столбах Успенского собора в Звенигороде. — «Светильник», 1915, № 9—12, стр. 28.

<sup>27</sup> «Выставка, посвященная 600-летию юбилею Андрея Рублева», стр. 14.

<sup>28</sup> «Саввино-Сторожевский монастырь». М., 1904, стр. 129—137.

<sup>29</sup> «Выставка, посвященная 600-летию юбилею Андрея Рублева», стр. 14.

<sup>30</sup> См. заметку О. П. Бояр «К вопросу о «звенигородском чине» на стр. 93 настоящего сборника.

хорошо известно, что при основании на Руси монастырей первые храмы, как правило, были деревянными, даже если сразу же предполагалась постройка каменного собора<sup>31</sup>.

Свыше ста лет тому назад А. Ратшин опубликовал известия как о времени основания монастыря, так и о его первом деревянном храме<sup>32</sup>. К сожалению, эти сведения не привлекли внимания последующих исследователей, произвольно относивших дату основания Саввино-Сторожевского монастыря к самому рубежу XIV—XV веков, а время постройки собора к 1404—1405 годам.

М. Н. Тихомиров в своей интересной статье, посвященной критическому рассмотрению всех имеющихся известий о деятельности Рублева, привел место древней службы XV века игумену монастыря Савве, где также говорится о деревянном монастырском храме<sup>33</sup>. На основе сопоставления всех источников исследователь пришел к выводу, что иконы школы Рублева, открытые в Звенигороде, могли быть написаны и для деревянных церквей<sup>34</sup>. Рассмотрим основательность этого предположения. Деревянный монастырский храм, который «прехвалне отче Савво... наздал», мог быть им построен между 1398 годом (когда Савва предположительно покинул игуменство в Троице-Сергиевом монастыре и перешел в Звенигород «на сторбжи») и 1406 годом — годом его смерти, взамен более древнего, типа небольшой клетской церквушки, сооруженной при основании монастыря.

Поскольку звенигородский чин в своем первоначальном виде состоял из семи икон (Спас, богоматерь, Иоанн Предтеча, два архангела и апостолы Петр и Павел), что косвенно подтверждается как чином Высоцкого монастыря, которому он подражал (вплоть до размера икон), так и «облачным» чином из Никольского Единверческого монастыря<sup>35</sup>, постольку мы можем предположительно говорить о размере деревянного монастырского храма игумена Саввы, для которого, надо думать, он и был написан. Внутренняя ширина этой церкви была равна примерно 7,60 м, т. е. соответствовала общему размеру чиновых икон вместе взятых и занимавших всю восточную стену, так как деревянный храм столбов не имел. Иными словами, деревянный, относительно большой храм игумена Саввы был срублен из четырехсаженных бревен (8,60 — 8,30 м), что не противоречило обычной строительной практике того времени. Его величина или архитектурные особенности заставили составителя службы отметить факт постройки нового храма (взамен первоначального). Естественно, что ширина деревянного храма предопределила количество чиновых икон, а не наоборот. Но когда были написаны Рублевым эти иконы? Вслед за постройкой самого храма, т. е. между 1398 и 1406 годами, или позднее? Обратимся к самим иконам.

Глубокая одухотворенность звенигородского чина отмечалась всеми исследователями. Особенно полно проанализировала эти свойства Н. А. Демина<sup>36</sup>. Подобная одухотворенность, столь родственная «Троице», дает нам право не только сблизить эти произведения, но и считать их принадлежащими к одному периоду творчества прославленного художника. О том же говорят и живописные приемы, и колористическая гамма. Не беря на себя смелость дать исчерпывающую характеристику этого периода творчества Рублева, позволю себе остановиться на одной частности, являющейся, по моему мнению, весьма важной для определения времени создания звенигородского чина.

<sup>31</sup> М. И л ь и н. К истории архитектурной композиции русских монастырей XVII в.— Ежегодник Института истории искусств АН СССР за 1954 год. М., 1954, стр. 281.

<sup>32</sup> А. Р а т ш и н. Полное собрание исторических сведений о всех бывших в древности и ныне существующих монастырях и примечательных церквах в России. М., 1852, стр. 218—219.

<sup>33</sup> М. Т и х о м и р о в. Андрей Рублев и его эпоха.— «Вопросы истории», 1961, № 1, стр. 10.

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> «Выставка, посвященная 600-летию юбилею Андрея Рублева, стр. 11—12.

<sup>36</sup> Н. Д е м и н а. Черты героической действительности, стр. 319.



Среди деисусного чина владимирского Успенского собора (так называемый «васильевский чин») сохранилась икона апостола Павла. Высокие художественные достоинства этого произведения дали исследователям право считать ее автором Андрея Рублева<sup>27</sup>. Обращает на себя внимание как общая трактовка образа, так и некоторые живописные приемы, несмотря на плохую сохранность иконы. Павел представлен в молитвенной позе перед Христом. Он весь — смирение, на лице его лежит печать особой просветленности. Выражение подобных чувств уже имело место в русской иконописи. За три года до создания владимирского иконостаса нечто близкое было воплощено в иконах архангела Михаила и Дмитрия Солунского из Благовещенского собора, что видно отчетливо, несмотря на плохую сохранность икон.

Хотя Рублев не отказывается полностью от тех приемов, которые он наблюдал у Феофана и которые давали возможность хорошо воспринимать изображения на сравнительно далеком расстоянии, следует отметить, что лик апостола Павла не обладает достаточно определенной характеристикой, присущей как произведениям Феофана, так и работам самого Рублева. Правда, плохая сохранность красочного слоя лишает возможности с должной полнотой представить себе индивидуальные черты апостола Павла из Успенского собора во Владимире, но все же, сравнивая его с остальными иконами того же чина, не трудно увидеть, что им всем свойственно примерно одно и то же выражение. Иными словами, в облике Павла еще мало индивидуальных черт. Вместе с тем уже в этих произведениях не трудно увидеть наличие тех «слабей», которые так характерны для последующих творений мастера. Именно благодаря им лик мягок, задушевен, человечен.

Совершенно иначе пишет Рублев Павла для Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Здесь, по словам В. Н. Лазарева, апостол выступает и мужественным борцом за христианскую церковь, и добрым, умудренным учителем<sup>28</sup>. Он склоняется перед Христом без тени подобострастного умиления, отдавая должное авторитету того, чье учение он принял. Сила характера Павла наделила его здесь не только сдержанностью, но и придала ему жизненные черты, запечатленные с редким для русского иконописца мастерством. Именно потому троицкий Павел производит столь сильное впечатление, несмотря на известную смысловую красочного слоя. Сравнивая его с владимирским Павлом, отчетливо ощущаешь, что теперь интересовало художника, что стремился он воплотить в своих произведениях и по какому пути развивалось его творчество.

Весьма показательны и важные приемы письма. Рублев не стремится здесь к гармоничным линиям и гармоничному чередованию светлого и затененного. Он резко моделирует лоб Павла, подчеркивая его округленность отчетливо видной серповидной тенью, давая высветления в виде своего рода двух полушарий. Благодаря последним создается вертикальная теневая полоса, продолжающая линию носа и не позволяющая лбу зрительно оторваться от нижней части лица. Серповидной тени на лбу вторит такая же на щеке, но двойная и меньшая по размерам. С помощью того же приема трактованы надбровные дуги. Характерна аналогичная моделировка шеи. Рублев даже применяет белые черточки на лбу, скуле и шее Павла, что было, видимо, вызвано плохой освещенностью Троицкого собора.

С этими двумя изображениями апостола Павла, одно из которых относится к 1408 году, а другое к 1425—1427 годам, следует сопоставить звенигородского Павла и решить, к какому из двух он ближе всего. Совершенно очевидно, что Павел из Звенигорода, мудрец и философ, несравненно ближе к троицкому Павлу, чем к Павлу из Владимира. Если же мы обратим внимание на моделировку лица, на особенности линейного построения светотени, то увидим полное совпадение их рисунка.

<sup>27</sup> В. Л а з а р е в. Андрей Рублев и его школа, стр. 142.

<sup>28</sup> Там же, стр. 176.

Разница заключается лишь в том, что у звенигородского Павла моделировка значительно мягче. На это столь очевидное совпадение обратил внимание и В. Н. Лазарев<sup>39</sup>, однако, руководствуясь прежней датой постройки Саввино-Сторожевского собора, он остался при мнении, что звенигородский чин написан в 1404—1405 годах. Но более чем сомнительно, что Рублев мог во второй половине 20-х годов XV века почти буквально повторить линейное построение светотени, осуществленное им за двадцать лет до этого. Поэтому есть все основания считать, что звенигородский чин написан позднее, ближе ко времени создания иконостаса Троицкого собора. Отмеченная в литературе близость архангела Михаила к ангелам «Троицы», так же, как и особенности колористической гаммы служит дополнительным доказательством в пользу предлагаемой датировки звенигородского чина.

Но как согласуются приведенные данные о времени постройки деревянного храма игуменом Саввой (1398—1406) с соображениями о времени написания звенигородского чина? Как объяснить изготовление чина в 1410-х годах при наличии безусловно имевшегося в деревянном храме иконостаса?

Совершенно очевидно, что художественные особенности звенигородского чина не позволяют отнести его ко времени постройки игуменом Саввой деревянного храма. Следовательно, обращение к Рублеву представило собой не простое очередное «повторение» иконостаса (ведь прошло всего 10—15 лет со времени постройки храма), а необычный случай. Он мог возникнуть лишь при чрезвычайных обстоятельствах. Этими обстоятельствами следует считать насильственное лишение князя Юрия в 1417 году прав наследования великокняжеского престола. Предвидя неминуемую борьбу за свои права, он стремился показать себя умелым организатором, рачительным хозяином, заботящимся о своих владениях так, как делали, например, его братья, удельные Можайский и Дмитровский князья. Одной из форм показа организационных способностей было строительство храмов, сопровождавшееся украшением их фресками и иконами. Такая деятельность князя рассматривалась широкими кругами народа как проявление таланта умелого правителя. Поэтому есть основание считать, что бурная строительная деятельность князя Юрия началась именно после 1417 года<sup>40</sup>. Возможно, он приглашает в Звенигород тех мастеров, которые закончили в 1416 году постройку белокаменного придела Василия Кесарийского у Благовещенского собора<sup>41</sup>. Созданная в эти годы Рублевым по заказу игумена Никона икона «Троицы», «в похвалу» Сергию Радонежскому, в монастыре, находившемся на земле московского князя и под его покровительством, могла подсказать приглашение Рублева в Звенигород для написания чина в деревянную церковь с тем, чтобы подобным образом проставить игумена Савву. Следовательно, факты художественного порядка в совокупности с предполагаемыми действиями князя Юрия образуют ту основу, которая позволяет отнести звенигородский чин к концу 10-х годов XV века.

Новые сведения о звенигородском Саввино-Сторожевском монастыре, опубликованные М. Н. Тихомировым, а также приведенные соображения о принадлежности и времени написания звенигородского чина дают возможность высказать дополнительные данные о времени постройки каменного монастырского собора.

<sup>39</sup> В. Лазарев. Андрей Рублев и его школа, стр. 124.

<sup>40</sup> М. Ильин. Из истории московской архитектуры времени Андрея Рублева.— «Вопросы истории», 1960, № 12, стр. 93.

<sup>41</sup> Г. И. Вадворов обратил внимание на этот интересный факт строительной деятельности начала XV века в Московском Кремле. Сохранившееся основание этого придела, ошибочно принятое Н. Н. Ворониным за остатки Благовещенского собора конца XIV века, по своим деталям близко к собору «на Горюшке». См. Н. Воронин. Два памятника архитектуры XIV века в Московском Кремле.— «Из истории русского и западноевропейского искусства», М., 1960, стр. 23—52.

Как известно, игумен Савва скончался 3 декабря 1406 года. Написанная ему служба говорит о постройке им лишь деревянного храма. Следовательно, до 1406 года каменного храма в Саввино-Сторожевском монастыре не существовало. Более того, каменного храма не было и во время написания службы, иначе он был бы упомянут как посмертная «хвала» Савве. Служба, естественно, была написана несколько лет спустя после его смерти. Таким образом, сооружение каменного собора относится к более поздним годам. Поэтому утвердившееся в нашей литературе мнение, со времени выхода книжки братьев Холмогоровых<sup>42</sup>, о том, что Саввино-Сторожевский монастырь основан примерно на рубеже XIV—XV веков, а его собор построен около 1404 года, что якобы подтверждается жалованной грамотой князя Юрия Дмитриевича Звенигородского, должно быть пересмотрено. Действительно, в этом году князь Юрий выдал монастырю жалованную тарханную грамоту<sup>43</sup>. Однако, по-видимому, все ссылавшиеся на нее ограничились прочтением лишь первых ее строк, где дается перечисление сел и деревень, пожертвованных князем монастырю при игумене Савве, сделав при этом вывод о постройке собора в этом же году. При внимательном же чтении грамоты видно, что основным ее содержанием является освобождение от дани и пошлин населения сел и деревень, пожертвованных монастырю в предыдущее время, а неподсудности этого населения наместникам и волостелям князя, о выдаче монастырю тамги для пятнания лошадей с придачей бортей и бортника. Иными словами, грамота носит характер юридического и хозяйственного документа, предоставляющего монастырю определенные льготы. Нет ни полслова о какой-либо денежной помощи монастырю. Также ничего не говорится о постройке собора. Следовательно, версия о постройке монастырского собора в 1404—1405 годах не только не подтверждается, но опровергается публикацией М. Н. Тихомирова.

Вместе с тем, грамота позволяет сделать ряд умозаключений, имеющих известное отношение к интересующему нас вопросу. Во-первых, из ее начала очевидно, что монастырь, посвященный Рождеству богоматери, в момент выдачи грамоты уже существовал. Во-вторых, само посвящение монастыря свидетельствует о том, что в нем уже находился храм во имя этого праздника, вероятно всего тот, который был выстроен Саввой. В-третьих, его хозяйственная деятельность на основании пожалованных ранее угодий и сел достигла такого уровня, что князь Юрий счел возможным выдать жалованную грамоту на новые юридические и экономические льготы. Очевидно, что эта хозяйственная деятельность монастыря не могла развиваться за столь короткий срок (с момента перехода Саввы в Рождественский монастырь). По-видимому, Рождественский монастырь «на сторбжах» под Звенигородом должен был возникнуть раньше. Действительно, как уже говорилось выше, имеются сведения, которые не были приняты во внимание всеми писавшими о памятниках монастыря. Еще в середине XIX века А. Ратшин обладал какими-то данными, которые позволили ему назвать дату основания монастыря — 1377 год — и указать на то, что его храм в честь Рождества богоматери был деревянный<sup>44</sup>. Эта дата вполне согласуется с основанием монастырей вокруг Москвы в 60—80-х годах XIV века.

Принимая во внимание, что звенигородский чин, по-видимому, был написан для этого деревянного храма, что его изготовление относится к концу 10-х годов XV века и что в момент его написания таким крупным художником, каким был в это время Рублев, еще не предполагалась постройка каменного храма (иначе чин был бы заказан Рублеву позднее, после возведения храма), есть все основания считать, что его сооружение должно быть отнесено не ранее чем к 20-м годам XV века.

Еще И. Э. Грабарь считал, что каменный собор в Саввино-Сторожевском монастыре построен после 1422 года, т. е. после возведения каменного же собора в

<sup>42</sup> В. и Г. Холмогоровы. Город Звенигород. М., 1884, стр. 6.

<sup>43</sup> «Акты исторические», т. 1, № 15, СПб., 1841, стр. 23—24.

<sup>44</sup> А. Ратшин. Полное собрание исторических сведений, стр. 218—219.

Троице-Сергиевом монастыре, потому что «не Никон копировал храм, выстроенный Юрием, а Юрий повторил лаврский собор, который для тицславного князя был идеалом храмового сооружения»<sup>45</sup>.

И. Э. Грабарь был прав в своем утверждении, поскольку благоприятная историческая обстановка для усиленной строительной деятельности князя Юрия возникла лишь после 1417 года. Предвидя, что борьба за великое княжение будет в основном решаться в Москве и ее округе, он ведет строительство в Звенигороде и заказывает чиновные иконы Рублеву для деревянного монастырского храма, жертвует средства на постройку собора в Троице-Сергиевом монастыре. В своем же основном уделе — в Галиче — он не возводит ни одного каменного здания. Уже одно это накладывает на все его строительство определенный политический оттенок.

Выступление князя Юрия против племянника, Василия II, будущего Темного, началось в 1425 году. Вся дальнейшая его деятельность не оставляла времени для какого-либо монументального строительства. Поэтому можно думать, что каменный собор Саввино-Сторожевского монастыря был сооружен в промежуток времени между 1417 и 1425 годами. По-видимому, князь Юрий решил увековечить у себя в Звенигороде память игумена Саввы так же, как это было сделано по отношению к Сергию Радонежскому. Вот почему можно думать, что каменный храм Саввино-Сторожевского монастыря был сооружен вскоре после постройки собора в Троице-Сергиевом монастыре, — предположительно — после 1423 года, когда работавшая там артель закончила сооружение каменного собора.

Несовершенная техническая сторона памятника говорит о спешке и малых профессиональных навыках строителей, что до известной степени является подтверждением предлагаемой даты постройки собора<sup>46</sup>.

#### Приложение

### К ВОПРОСУ О «ЗВЕНИГОРОДСКОМ ЧИНЕ»

Сотрудниками Звенигородского музея, работавшими над архивными материалами по истории и экономике Саввино-Сторожевского монастыря, обнаружена запись в приходо-расходной книге, содержащая упоминание икон кисти Рублева и, по всей вероятности, имеющая отношение к звенигородскому чину. Среди записей расходов за 1758 год значится: «Куплено к деланию иконостаса Рублева клею пуд, за оный клей денег 14 рублей 50 копеек»<sup>47</sup>.

Эта краткая запись позволяет сделать некоторые выводы. Прежде всего, она свидетельствует о том, что в середине XVIII века чин находился в монастыре и современники хорошо помнили о том, что этот чин принадлежит кисти Андрея Рублева. Очевидно, бережное отношение к произведению прославленного живописца заставило произвести в 1758 году какие-то ремонтные работы. Можно думать, что чин состоял не из трех дошедших до нашего времени икон, и даже не из семи.

Количество клея, необходимое для «делания иконостаса Рублева» столь велико, что позволяет предположить наличие развитой композиции деисуса и праздничного ряда.

Поздняя запись в приходо-расходной книге является еще одним свидетельством в пользу происхождения чина из Саввино-Сторожевского монастыря.

О. П. БОЯР

<sup>45</sup> И. Грабарь. Андрей Рублев, стр. 92.

<sup>46</sup> Б. Огнев. Некоторые проблемы раннемосковского зодчества. — «Архитектурное наследство», т. 12, М., 1960, стр. 56 и сл.

<sup>47</sup> Центральный Гос. архив древних актов СССР, ф. 1199, д. 169, л. 42.

# НОВЫЙ ПАМЯТНИК СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ XV ВЕКА КРУГА РУБЛЕВА

Е. С. ОВЧИННИКОВА

# К

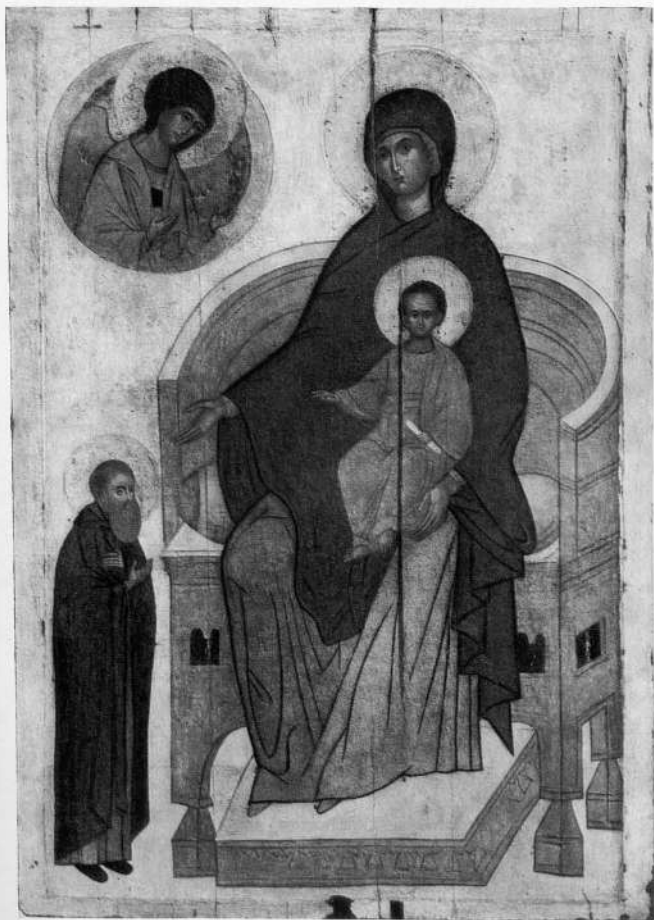
ЧИСЛУ лучших памятников Отдела древнерусской живописи Гос. Исторического музея принадлежит икона «Богоматерь с Сергием Радонежским и архангелом Михаилом»<sup>1</sup> (*вклейка после стр. 94*), происходящая из церкви Живоначальной Троицы Махрицкого монастыря<sup>2</sup>.

По состоянию живописи, находившейся под почерневшим слоем олифы и под слоями записей, можно было только угадывать новизну и необычность памятника. Редко встречающаяся композиция, самый характер древней доски, с глубоким ковчегом на лицевой стороне, рубленой на обороте, с двумя врезными сквозными выступающими шпонками, заставили искать под слоями записей оригинальную древнюю живопись<sup>3</sup>. Раскрытие иконы от наслоений позднейших записей (XVI—XIX веков), искусно проведенное в 1949—1951 годах старейшим реставратором музея Г. А. Фроловым, обогатило наше представление о древнерусском искусстве новым, почти не имеющим аналогий произведением живописи.

<sup>1</sup> Гос. Исторический музей, 86978; И-VIII 3393; Размер: 160×112,3 см, поступила в музей в 1941 году из музея Александровской слободы. См. «Искусство Руси эпохи Рублева (XIV — начало XVI в.)» (каталог). М., 1960, стр. 4—5, 17, № 34.

<sup>2</sup> Махрицкий монастырь находился в 35 км от Троице-Сергиевой лавры и в 12 км к югу от Александровской слободы. Монастырь основан в 1350-х годах Стефаном Махрицким. С 1615 года монастырь состоял в ведении лавры. См. Е. Г о л у б и н с к и й. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра. М., 1909, стр. 83; И. Г р а б а р ь. Андрей Рублев. — «Вопросы реставрации», вып. 1. М., 1926, стр. 90.

<sup>3</sup> Отдельные тесные доски разошлись, сильно деформировались и оказались на различных уровнях, что вызвало повреждение и разрывы живописного слоя и левкаса. Характерна уость нижнего поля (размер: 2,5 см) иконы по сравнению с верхним и наличие на нижнем торце более десяти равномерно расположенных отверстий глубиной в 2,5 см с сохранившимися двумя деревянными гвоздями. Никаких следов оплывания или срезов на нижнем поле нет. По-видимому, это указывает на то, что здесь по древней традиции первоначально имелась накладная торцовая шпонка, существовавшая одновременно с двумя сквозными шпонками, врезанными на обороте доски. Состояние нижнего поля, с сильно скошенными краями и углами, показывает, что икона длительное время бывала без торцовой шпонки, утратившей, вероятно, свое конструктивное назначение. Эта торцовая шпонка легко могла быть удалена в связи с передачей иконы в другое место где потребовалась приспособить доску к кноту меньшего размера.



Икона «Богоматерь на троне, с младенцем, ангелом и Сергием Радонежским» из Махрицкого монастыря. Вторая четверть XV века.



Раскрытие памятника проводилось с большой осторожностью путем постепенного удаления слоя олифы и затем слоев записей<sup>4</sup>. Сначала были удалены позднейшие наслоения до записи XVII века, а затем живописная поверхность иконы была полностью раскрыта до записи XVI века. Слой XVI века характеризовался наличием оранжевого охрения на лицах и обильной золотой ассисткой на троне богоматери. Под этим слоем обнаружилась более древняя оригинальная живопись. Последовательность последнего раскрытия записей строго соблюдалась в целях уточнения хронологического их чередования<sup>5</sup> и определения на основании этого времени первоначальной живописи. В процессе реставрации было установлено, что со времени самой ранней записи XVI века и более всего в следующих слоях смещались контуры изображенных фигур, изменялись лица, делавшиеся менее выразительными. Красочная гамма становилась темнее и однообразнее. К XIX веку наслоения записей изменили характер живописи иконы до неузнаваемости.

В слое записи XVIII—XIX веков при реставрации обнаружилось две надписи: одна — на нимбе ангела: «Архангел Михаил», другая — на спинке трона богоматери, на уровне головы преподобного, написанная белой краской: «Прбны Сергия». Обе надписи, удаленные при снятии этого слоя, не повторились в записи XVI века и в слое первоначальной живописи. Перед исследователем, естественно, стал вопрос о необходимости определения фигуры преподобного и ангела. От правильного решения этого вопроса зависело раскрытие идейного замысла композиции, а возможно, и восстановление истории создания иконы.

Композиция состоит из четырех фигур. В центре, несколько сдвинутая вправо, помещена фигура богоматери, восседающей на широком троне с невысокой полукруглой массивной спинкой. Повернувшись в три четверти, богоматерь левой рукой придерживает младенца, сидящего на ее колене. Голова ее слегка наклонена к правому плечу, правую руку она простирает к стоящему перед ней в позе моления, со скрещенными на груди руками и с нимбом вокруг головы, старцу, чья фигура выполнена в меньшем масштабе. В верхнем углу слева, в круглом медальоне дана полуфигура ангела, обращенного к богоматери с простертыми руками. Композиция проста и лаконична, фигуры и их движения внутренне связаны между собой. (Вся композиция в целом вписывается в предполагаемый восьмиугольник и производит впечатление исключительного равновесия, несмотря на явно господствующее положение группы богоматери с младенцем.)

На богоматери коричневый мафорий, покрывающий ее голову поверх зелено-голубого пояса, плотно охватывающего лоб и низко спускающегося на шею. Первоначальный цвет хитона густого оливкового оттенка утрачен, и при реставрации сохранен слой записи XVI века блекло-зеленого цвета<sup>6</sup>. Своеобразный, несколько графичный и плоскостной рисунок складок, то прямых и острых, то мягких и округлых, подчеркивает форму ног, реально опутимых под одеждой. На ногах богоматери красная обувь, концы которой видны из-под одежды. Край мафория, плавно спускающийся на колени богоматери, а справа ниспадающий волнообразными складками, отделан широкой золотой узорчатой каймой с длинной свисающей бахромой. Конец коричневого мафория образует вертикальное цветное пятно, уравновешивающее фигуру преподобного, расположенную слева.

<sup>4</sup> Отчету о реставрации посвящается специальная статья (Е. О в ч и н н и к о в а. Реставрация иконы круга Рублева. — «Ежегодник Гос. Исторического музея. М., 1961, стр. 223). Здесь же ограничиться краткой характеристикой результатов реставрации.

<sup>5</sup> Количество слоев записей на фоне и полях доходило до четырех. На фигурах и лицах — до трех полных слоев записей и нескольких частичных прописей. На лице богоматери находилось четыре слоя записей.

<sup>6</sup> Оригинальный слой живописи на исподней одежде сохранился фрагментарно только на правом колене. Теперешний цвет одежды, близкий к оригинальной живописи, исполнен путем разрезывания слоя записи XVI века при реставрации иконы.



Особый интерес представляет лицо богоматери, несколько необычное для произведений диеверрусского искусства (стр. 97). У богоматери округлый овал лица с небольшими глазами и тонким изящным носом. Охрение на лице нежно-розовое, плотное. Санкири светло-зеленые, оливкового оттенка. Поверх санкирей, вдоль левой щеки положены легкие притенения, смягчающие постепенный переход от светлой красочной гаммы лица к темному повою. Такое же притенение положено вдоль носа, тонкая форма которого с легким изгибом подчеркнута черной линией описи. Притенения на шее усиливают округлость лица и подбородка. Санкирь вокруг глаз с полуотпущенными, объемно моделированными веками образует глубокие тени, контрастирующие с высветлением на щеках. Наиболее светлое охрение положено на рельефных частях лица: на левой щеке, над левой бровью, вдоль освещенной линии носа, над верхней губой, на подбородке и на шее. На щеках розовый тон охрения переходит в легкий румянец. В моделировке лица богоматери следует отметить прием контрастного противопоставления освещенных частей лица и притенений, усиливающих мягкую, пластичную лепку лица. В четком рисунке лица, рельефно выступающего из обрамления зеленого повою и коричневого мафория, особенно ощущается необычная для типа богоматери округлость щек.

Немногочисленные отметки белилами лежат на рельефных высветлениях лица. Под веком левого глаза они даны в виде трех ровных параллельных длинных белильных линий, как бы повторяющих очертание тени под нижним веком. Этот своеобразный прием отметок под глазом также не похож на обычные белильные движки, идущие от века с внешней стороны по направлению расходящихся морщинок, таких, какие мы видим на лице в иконах «Донской богоматери» и «Богоматери» из деисуса Благовещенского собора в Московском Кремле.

Отметки белилами лежат над левой бровью и вдоль складки на лбу. На кончике носа и на его левом крыле художник дает короткие мазки белилами, стремясь передать его форму.

Левая бровь богоматери высоко поднята. Эта индивидуальная черта, не встречающаяся до сих пор ни в одном из известных нам типов богоматери, придает ее лицу совсем особое выражение. Устремленный вдаль задумчивый взгляд также вносит индивидуальный оттенок в ее облик, очень своеобразный и живой<sup>7</sup>.

На изображении одежды младенца (стр. 98) подлинная живопись сохранилась фрагментарно, только на груди и правом рукаве рубашечки. Первоначальный охриный цвет гиматия, мягко сливавшийся с тоном седалища, почти полностью утрачен, поэтому на гиматии младенца при реставрации сохранена запись XVI века, цвета охры с оранжевым оттенком<sup>8</sup>.

Лицо младенца, как и лицо богоматери, исполнено нежной плавью, с плотным охрением розового оттенка и с прозрачным светло-оливковым санкирем. Вокруг глаз даны глубокие притенения. Рисунок глаз и охрение век оказались в значительной степени утраченными. Сохранились только черные зрачки, сидящие глубоко и поражающие своим живым пристальным взглядом. Под правым глазом и над бровями, на вычурных местах, имеются едва различимые остатки легких белильных отметок, почти не сохранившихся на всем лице. И здесь, в лице младенца, как и у богоматери, бросается в глаза искусная пластичная лепка, достигавшаяся приемом охрения и белильных отметок, подчеркивавших форму носа, складки на лбу, надбровные дуги и щеки. Пухлая верхняя губа младенца слегка тронута красной краской.

Характерен высокий лоб младенца. Завитки волос слегка прорисованы темно-коричневой краской по легкой санкирной подготовке. Линия шеи и ворот одежды

<sup>7</sup> Глубокая щербина под левым глазом, на верхней губе и на шее, с частичной утратой охрения и отметок, нарушила отчасти красоту и четкость рисунка век, глаз и губ.

<sup>8</sup> Сохранился только небольшой кусок первоначального цвета гиматия ниже левого плеча на рукаве одежды.



Голова богородицы. Деталь иконы из Махрицкого монастыря.



Младенец. Деталь иконы из Махрицкого монастыря.



Ангел. Деталь иконы из Махрицкого монастыря.

имеют тонкую красновато-коричневую окраску. Левая рука сохранилась хуже правой и не дает возможности судить о ее форме. Рисунок правой руки свидетельствует о мастерстве его исполнителя.

Первоначальное изображение ног у младенца имело архаичные формы, со ступнями неодинаковой величины. На обеих ступнях обнаружались значительные выпадения красочного слоя до левкаса, затонированные после расчистки.

Трон выделяется своей массивностью и архаичностью. Средняя часть его, прорезанная двухлопастными полудиркульными окошечками, поддерживается простыми четырехгранными в сечении ножками, как бы вырубленными топором. Полукруглая глухая спинка производит впечатление более тяжелой по сравнению с нижней частью трона и силуэтом богоматери.

Слева от трона изображен стоящий перед богоматерью старец. Голова его окружена нимбом. Фигура старца примерно в полтора раза меньше фигуры богоматери. Одет он в длинную коричневую мантию с откинутым на плечи темно-зеленым куколем. Спереди видна темно-зеленая епитрахиль и светло-зеленая исподняя риза. Тонкие аскетические руки сложены на груди. Поза выражает чувство смирения перед богоматерью.

При обследовании слоя XVI века была установлена плохая сохранность охрений XV века на лице старца, положенных на санкирь светло-оливкового цвета<sup>9</sup>. Санкирь сохранился на волосах и бороде, положенный по рисунку, исполненному в XV веке, с характерным для этого времени очертанием головы. Просвечивающие из-под санкиря контуры бороды, исполненные черной краской по левкасу, дают представление о первоначальном замысле ее формы, несколько суживающейся книзу, и о характере утраченного живописного слоя. Полностью сохранился рисунок черт лица старца (ср. 103).

В левом верхнем углу иконы художник изобразил полуфигуру ангела (ср. 99), вписанную в круг<sup>10</sup>.

Округлой форме медальона подчиняется плавный изгиб шеи, наклон головы ангела и выразительное движение его вытянутых в молении рук, а также крыльев и нимба, составляющих единое композиционное целое с голубым сиянием. Однако эта «вписанность в круг» не лишает движение ангела естественности. Его молитвенный жест, обращенный в сторону богоматери, делает его активным участком изображенной на иконе сцены.

Охрение на лице ангела сохранилось частично. Нежный розовый тон положен плотным слоем по светлой оливковой основе. На щеках охрение переходит в легкий румянец.

Большие глаза ангела с тяжелыми, полуопущенными веками, полный глубокой печали взгляд и строго сдвинутые брови создают прекрасный по своей выразительности образ.

Сведения об интересующей нас иконе весьма скудные. Недостаточны, в частности, указания источников на связь этой иконы с Махрицким монастырем, сильно пострадавшим от пожара в конце XV века и разоренным в годы осады Троице-Сергиевой лавры (в 1608—1610 годах). Все архивные документы Махрицкого

<sup>9</sup> В связи с этим реставрационным советом Гос. Исторического музея решено было сохранить на лице Сергия (частично) слой оранжевого охрения от записи XVI века.

<sup>10</sup> Раскрытие изображения полуфигуры ангела показало, что обильные кракелюры и глубокая трещина, проходящая через лоб, переносицу и левый глаз, частично разрушившие лицо ангела, все же не мешают составить представление о характере его первоначального облика и о мастерстве его живописного исполнения.



Икона «Богоматерь на троне, с младенцем и предстоящим Сергием Радонежским».  
Около середины XVI века.



монастыря погибли<sup>11</sup>. С 1615 года этот монастырь переходит в ведение Троице-Сергиевой лавры.

Наиболее ранние сведения о нашей иконе встречаются в Описи Троице-Сергиева монастыря 1641 года. В перечне местных икон иконостаса каменной церкви Троицы Махрицкого монастыря указано: «Двери царские и сеи и столцы резные и евангелисты золочены, у царских двери завеса крашенинная; по правую сторону царских дверей местных образов образ Живоначальные Троицы на празелени, образ Воскресение Христова на золоте, образ Пречистые Богородицы Знамение, на той же цке образ Архангела Михаила да образ Преподобнаго Сергия Радонежского Чудотворца»<sup>12</sup>.

В материалах о Махрицком монастыре, опубликованных в 1878 году архимандритом Леонидом, находим то же самое указание, почерпнутое им из Описи 1641 года: «...образ Пречистые Богородицы Знамение, на той же образ Архангела Михаила, да образ Преподобного Сергия Радонежского Чудотворца»<sup>13</sup>.

В этом лаконичном описании иконы, на которой рядом с богородицей и младенцем был изображен архангел Михаил и Сергей Радонежский (на той же доске), нельзя не признать исследуемого нами памятника.

О происхождении интересующей нас иконы из Махрицкого монастыря свидетельствуют также ее паспортные данные. Эта икона вместе с двумя другими иконами, упоминаемыми в Описи 1641 года («Живоначальная Троица» и «Воскресение»), была вывезена И. Э. Грабарем в 1925—1926 годах в музей Александровской слободы<sup>14</sup>. В 1941 году три указанных иконы были переданы из музея города Александра в Москву в Гос. Исторический музей<sup>15</sup>, где они сейчас и находятся.

Итак, можно предположить, что упоминаемая в Описи 1641 года «Богородица Знамение» есть не что иное, как наша «Богородица на троне с ангелом и Сергием Радонежским». Эта икона, находившаяся под несколькими слоями записей и потемневшей олифы, по-видимому, уже к середине XVII столетия была настолько искажена, что иконографический тип «Богородицы» и смысл композиции были позабыты, и поэтому в Описи она получила ошибочное наименование «Богородицы Знамение».

Неясным остается вопрос о происхождении иконы. Если она являлась местной древней махрицкой святыней, как могли при составлении Описи забыть ее действительное наименование? Единственным ответом на этот вопрос может быть предположение о немахрицком ее происхождении, предположение, высказанное впервые И. Э. Грабарем еще в 1926 году и подтверждаемое данными Описи ризницы Махрицкого монастыря 1878 года<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> За исключением двух случайно уцелевших рукописей синодика и вкладной книги, проливающих некоторый свет на состояние Махрицкого монастыря в XVII столетии. См. Архимандрит Леоид. Махрицкий монастырь. Синодик и вкладная книга.— «Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских», М., 1878, кн. 3, стр. 1—38.

<sup>12</sup> Опись Троице-Сергиева монастыря 1641 года.—Гос. Библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей, ф. 131, № 7397, л. 732.

<sup>13</sup> Архимандрит Леоид. Махрицкий монастырь, стр. 16.

<sup>14</sup> И. Грабарь. Андрей Рублев, стр. 90.

<sup>15</sup> В 1940 году Комиссией Гос. Исторического музея в составе М. Н. Левинсон-Нечаевой, Л. С. Ретковской и Н. Р. Левинсона все эти три иконы были отобраны для реставрации. В 1941 году эти иконы были перевезены в Гос. Исторический музей Г. Г. Антипиным.

<sup>16</sup> И. Грабарь. Андрей Рублев, стр. 90. Это предположение подтверждается еще и тем, что среди древнейших памятников махрицкого Троицкого храма и его ризницы, в Описи, составленной арх. Леонидом в 1878 году, эта икона не упоминается: из икон древнего Троицкого собора,— указывает арх. Леонид,— «сохранились две местные, поставленные ныне за клиросом, а именно: а) Икона Пресвятой Троицы; на ней три венца серебряных гладких, риза серебрянозолотанная, чеканная травами, поля басмные (весу 3 фунта); б) Икона Владимирской Богородицы, на полях арх. Стефан и пр. Сергей. На Богородице и младенце венцы серебрянозолотанные резные, риза и поля медные золоченые, на святых венчики серебрянозолотанные резные» (Архимандрит Леоид).



Вторым вопросом, связанным со свидетельством архивных источников, является вопрос об имени изображенного на иконе преподобного. Действительно ли это Сергей Радонежский, как указывается и в Описи 1641 года, и в предании о данной иконе, а также в надписи «Прбы Сергия», сделанной белилами в слое записи XVIII—XIX веков?

При изучении памятника и его иконографии удалось отыскать подтверждение тому, что здесь действительно мог быть изображен только преподобный Сергей. Убедительным доказательством такого предположения оказался обнаруженный нами список махрицкой иконы, выполненный в XVI столетии, происходящий из собрания Н. М. Постникова <sup>17</sup> (*вклейка после стр. 100*). В каталоге Н. М. Постникова указано: «Икона богоматери, сидящей на престоле, с предстоящим преподобным Сергием, XIV век, 7 1/4 × 6 в.» <sup>18</sup>

После реставрации этой иконы на доске с выемкой и полями, с одной врезной шпонкой на обороте, открылась хорошая сохранности живопись XVI-го, но не XIV века. Здесь, как и на махрицкой иконе, представлена богоматерь с младенцем на левом колене, сидящая на широком троне с такой же полукруглой спинкой и с такими же двухлопастными и прямоугольными окнами в его основании.левой рукой богоматерь придерживает младенца, правая рука ее простерта по направлению к стоящей перед тронном фигуре преподобного, над нимбом которого на золотом фоне сохранилась древняя надпись киноварью: «Прбы Сергия...» Несомненно, эта небольшая икона написана по образцу нашей, махрицкой, но, как это часто встречается в древних списках (повторениях), она имеет и свои индивидуальные особенности, отличающие ее от оригинала и, по-видимому, обусловленные местной традицией.

В иконе из собрания Постникова, во-первых, отсутствует изображение ангела, во-вторых, в левой руке Сергия появилась развернутая хартия с текстом: «Не скорбите убо братие понеже...», в-третьих, черты лица Сергия утратили жизненность, свойственную махрицкому оригиналу. Наконец, характер ассистки на троне постниковской иконы, по-видимому, был навеян золотыми украшениями на троне махрицкой иконы в записи XVI века. Последнее показывает, что художник, делавший список, видел махрицкую икону уже после первой записи XVI века. Икона из собрания Постникова не отличается высоким художественным качеством. Сдержанная и вялая красочная гамма ее типична для памятников XVI столетия, вышедших из ремесленных монастырских мастерских. Для нас эта икона важна, прежде всего, как подтверждение того, что на махрицкой иконе действительно представлен образ Сергия Радонежского. Не исключена возможность, что икона из собрания Постникова была изготовлена в одной из иконописных мастерских, существовавших с давних пор в Троице-Сергиевой лавре <sup>19</sup>.

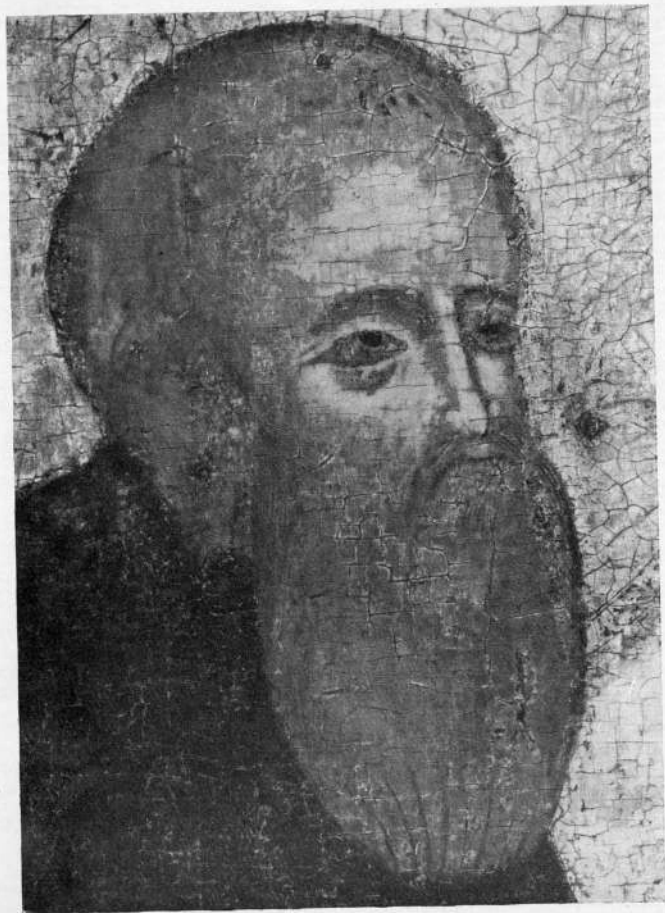
---

Махрицкий монастырь, стр. 24). Остается неясным, была ли наша икона в 1878 году в иконостасе, или, подобно двум другим, уже была изъята из-за плохой сохранности? Косвенным подтверждением немахрицкого происхождения нашей иконы служит также ее размер, превышающий размер древних местных икон Троицкого храма Махрицкого монастыря. Публикуемая икона имеет размер: 160 × 112,3 см, а махрицские иконы: «Троица» — 141 × 110 см, «Воскресение» — 142 × 110 см. Таким образом, размер двух последних древних местных икон махрицкого иконостаса меньше иконы «Богоматерь с ангелом и Сергием Радонежским», по-видимому, происходящей из какого-то другого ансамбля.

<sup>17</sup> Гос. Исторический музей, № 34810, И-VIII 4847. Размер 32,4 × 26,5 см. Поступила в музей в 1926 году из Национального музейного фонда.

<sup>18</sup> «Каталог христианских древностей собрания Н. М. Постникова. М., 1888, стр. 6, № 122. Размер иконы и имеющийся на ней этикетка с № 122, подтверждающую несомненную принадлежность иконы к собранию Н. М. Постникова.

<sup>19</sup> Арсений. Исторические сведения об иконописании в Троицкой Сергиевой лавре.— «Сборник на 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства, при московском Публичном музее». М., 1873, стр. 119.



Голова Сергия Радонежского. Деталь иконы из Махрицкого монастыря.

В образе Сергия на махрицкой иконе привлекают внимание живые портретные черты, простота и человечность. Очень жизненно передана сгорбившаяся, старческая фигура в монашеском одеянии. На темени Сергия видно протриженное гумецо, редко встречающееся в более поздних его изображениях (стр. 103).

Если сравнить образ Сергия, представленный на махрицкой иконе и на шитом покрове 1424 года из Загорского музея (стр. 105), то нетрудно отметить, что оба произведения одинаково подчеркивают характерные индивидуальные особенности внешнего облика Сергия, хотя трактовка образа в целом дается по-разному. Лицо Сергия на иконе привлекает своей мягкостью и добротой, на пелене же оно носит более строгий характер. Реконструируя портретный образ Сергия по этим двум дошедшим до нас изображениям, можно выделить следующие черты: прежде всего — это высокий лоб, прямой удлинённый нос, несколько приплюснутый на конце, с несимметрично расположенными крыльями поздеи, недлинные седые, окаймляющие лицо, волосы, окладистая борода, несколько суживающаяся книзу, узкий разрез глаз и слегка припухшие веки. Скулы подчеркиваются впадинами щеками. Плотно, по-старчески сжаты губы, мягко очерченные усами, чуть выдвинута вперед нижняя губа. Жизненность и выразительность лица Сергия достигается асимметричностью бровей, слегка изогнутой правой и более прямой левой бровью на иконе (на покрове изогнутой показана левая бровь, а более прямой — правая). Таков облик Сергия Радонежского на двух памятниках русского изобразительного искусства XV века.

Неизвестные художники, создавшие образ Сергия на шитом покрове и на иконе, несомненно, стремились к раскрытию внутренней сущности изображенного. К решению этой трудной и ответственной задачи, надо полагать, были привлечены мастера, лично знавшие или встречавшие Сергия Радонежского при жизни и сумевшие запечатлеть его облик с наибольшей правдивостью.

Близость портретного изображения Сергия на махрицкой иконе к его изображению на шитом покрове 1424 года позволяет считать нашу икону близкой к нему по времени.

Большую роль в уточнении датировки махрицкой иконы сыграли наблюдения над процессом реставрации памятника и за открывавшимися постепенно в различных слоях записей остатками надписей, монограмм или отдельных букв.

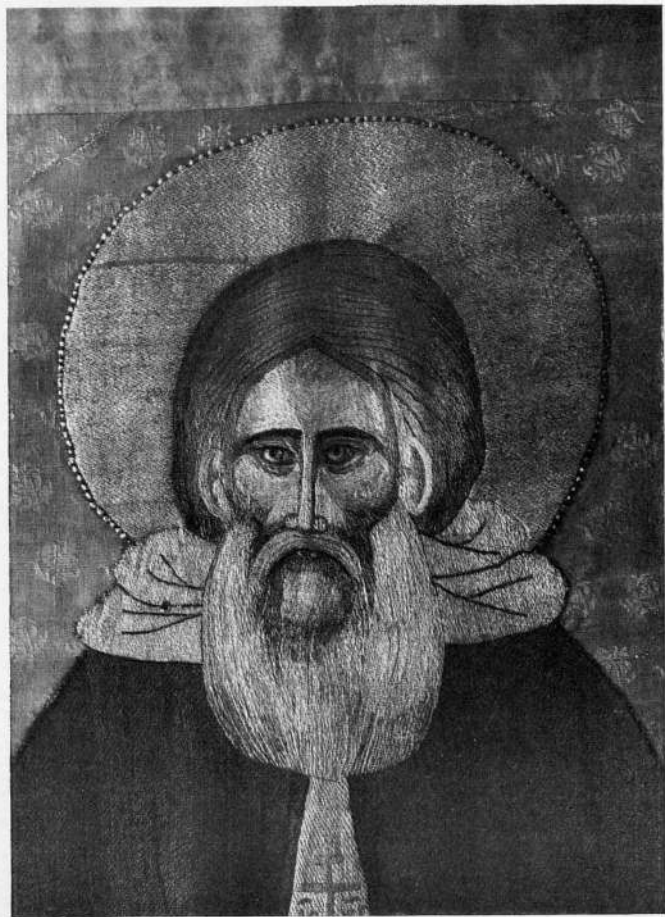
Слева и справа от головы ангела, на голубом фоне сияния, сохранились две горизонтальные древние киноварные надписи, фрагментарный характер которых весьма затруднял их чтение. Автором настоящей статьи совместно с Т. Н. Протасевой была разобрана и прочитана эта надпись<sup>20</sup>. Оба слова читаются в целом: «Господень ангел»<sup>21</sup>. Характер начертания букв позволяет отнести надпись к началу XV века.

Слева от нимба богоматери обнаружены в двух слоях XVI и XV веков две монограммы «МР». Одна из них — в верхнем слое XVI века, исполнена темно-коричневой краской, другая, меньшего размера<sup>22</sup>, XV века, выполнена киноварью на сером фоне иконы. Характер букв дает основание датировать ее первой третью XV столетия. Этой датировке не противоречит и начертание омги на нимбе младенца,

<sup>20</sup> Не повторившаяся в подлинном слое живописи надпись «архангел Михаил» и наличие там вместо нее по сторонам нимба надписи: «Господень ангел», дают нам основание именовать его в дальнейшем ангелом.

<sup>21</sup> Употребление здесь формы «ангелъ», а не «ангелъ», объясняется, по разъяснению М. В. Щепкиной, тем, что обе формы существовали одновременно.

<sup>22</sup> Близкую аналогию букве Р мы находим в надписи на иконе Бориса и Глеба новгородской школы XIV века, хранящейся в Гос. Историческом музее, № И-VIII, 5754.



Деталь шитого покрывала с изображением Сергия Радонежского, 1424 год.

форма которой, с отлогими краями и с плавной невысокой серединой, говорят скорее о начале XV века, когда еще удерживаются архаизирующие начертания букв предшествующего столетия<sup>23</sup>. Не противоречит указанной датировке и другие киноварные монограммы, такие, как «IC» и «XC», сохранившиеся фрагментарно.

К XV веку относятся и открывшиеся на фоне при окончательной расчистке следы киновари на месте букв над нимбом Сергия, не дающие возможности реконструировать буквы, но важные для нас тем, что они окончательно подтверждают одновременность изображения Сергия со всей композицией иконы.

Таким образом, данные реставрационных работ, а также стилистические и палеографические особенности иконы позволяют высказать предположение, что икона эта могла быть выполнена во второй четверти XV века, возможно даже в начале второй его четверти<sup>24</sup>.

Икона «Богоматерь с ангелом и Сергием Радонежским», перевезенная в 1926 году И. Э. Грабарем в музей Александровской слободы, была под его наблюдением подвергнута пробному раскрытию в левом верхнем углу на изображении головы ангела. Хотя первая проба 1926 года была сделана только до слоя записи XVI века<sup>25</sup>, однако в характере живописи (с плотным охрением на лице ангела и прозрачными красками розового цвета одежды, написанной «в приплек») И. Э. Грабарь безошибочно разгадал принадлежность иконы к XV веку и даже высказал предположение о близости ее к кругу Рублева<sup>26</sup>.

Не менее интересно предположение И. Э. Грабаря о том, что в стенах Махрицкого монастыря легко оказались памятники лаврского происхождения. Подобные памятники охотно передавались в XVII и особенно в XVIII веках из крупных монастырей в подомественные им более мелкие и бедные, в которые попадали нередко не только отдельные обветшалые древние иконы, заменявшиеся новыми, но даже целые иконостасы.

Сообщенные выше данные о немахрицком происхождении нашей иконы, предположительная датировка ее второй четвертью XV века, наличие на ней портретного изображения Сергия Радонежского, как и предположение И. Э. Грабаря о лаврском ее происхождении — все вместе взятое дает основание для рассмотрения вопроса о возможной связи иконы с Троицким собором Троице-Сергиева монастыря.

<sup>23</sup> Подобное начертание омеги и буквы Р встречаем на иконе Георгия новгородской школы конца XIV века, в слове ГЕΩΡΓΗ (Гос. Русский музей). Воспроизведение см. в кн.: «История русского искусства», т. II, М., 1954, *вкладыш между стр. 220—221*.

<sup>24</sup> Наблюдения за реставрацией показали, что в конце XV или в начале XVI столетия лицо Богоматери уже было поновлено и записано яичной темперой по санкиру, наложеному непосредственно на живопись XV века. В середине или в конце XVI века икона полностью была записана яичной темперой (слой записи с оряженным охрением на лицах, с обильной золотой асесткой на троне, со светло-оливковым фоном). Судя по почерневшему покровному слою сгирбившейся олифы XVI века, следует признать, что в состоянии записи XVI века икона присутствовала, по-видимому, до конца XVII столетия, когда вновь была записана полностью новым слоем яичной темперы. Наличие слоя почерневшей олифы и чинок грунта белым и красным левкасом дает основание предположить, что в течение XVII века живописный слой памятника должен был серьезно разрушиться. Дальнейшие частичные записи XVIII и XIX веков, с почерневшим покровным слоем олифы, проводившиеся, очевидно, в виде поновлений через каждое столетие, сделали икону неузнаваемой. На основании архивных источников, говорящих о местонахождении нашей иконы в 1641—1642 годах в иконостасе Троицкого собора Махрицкого монастыря, можно заключить, что в монастыре памятник находился в тяжелых условиях, способствовавших полной деформации, разрыву доски и разрушению красочного слоя. Аналогичная судьба постигла и второй памятник Махрицкого монастыря — икону «Троица», ныне также хранящуюся в Гос. Историческом музее (85775, И-VIII, 4833).

<sup>25</sup> Как это было установлено в Гос. Историческом музее в 1949—1951 годах.

<sup>26</sup> И. Э. Грабарь, Андрей Рублев, стр. 90.

Прежде всего, обратимся к рассмотрению красочного строя нашей иконы. Ее колорит, насколько можно судить по остаткам первоначальных красок, был построен на чередовании глубоких коричневых, золотисто-охристых и оливково-зеленых тонов с яркой киноварью на подушке трона. В той же строгой гамме была дана фигура Сергия. Совершенно иначе трактован ангел в круге. Здесь нежные, легкие голубые, розовые и золотисто-желтые тона создают богатую и разнообразную по своим оттенкам красочную гамму.

Эти различные красочные решения удачно объединяются общим серебристым серовато-дымчатым фоном иконы и нежно-зеленым поземом. Колорит и технические приемы выполнения нашей иконы с особо плотным розовым охрением лиц свидетельствует о воздействии художественных приемов Рублева на неизвестных авторов нашего памятника. В этом отношении особенно интересно сопоставить цветовую гамму иконы с красками некоторых икон троицкого иконостаса.

Анализируя приемы художественного исполнения нашего памятника, мы должны признать, что в разных местах они не однородны и даже противоречивы. Пластическая моделировка в исполнении лиц с плотным светло-розовым охрением не похожа на обобщенные приемы плоскостной и линейно-графической трактовки мафория и хитона богоматери и ризы Сергия. Композиционный строй иконы подчинен принципу асимметрии. Указанные обобщенные приемы трактовки фигуры богоматери говорят об устойчивости архаических черт, прочно удержавшихся в этом произведении. Останавливает внимание форма трона (с тяжелой глухой спинкой), близкая к образцам тронов на византийских и русских иконах XIII—XV столетий<sup>27</sup>.

Тесная связь идейного замысла махрицкой иконы с личностью Сергия Радонежского позволяет предположить, что эта икона была исполнена в стенах Троице-Сергиева монастыря. Автором иконы мог быть неизвестный, возможно, даже местный художник, хорошо знакомый с иконами в иконостасе Троицкого собора. Архаические черты в стиле нашей иконы и ее строгость дают основание думать, что создавший икону художник принадлежал к старшему поколению и был хорошо знаком с произведениями Андрея Рублева, в частности, с звенигородским чином, о чем свидетельствует изображение ангела на махрицкой иконе. Исполнялся ли он этим художником самостоятельно или по имевшемуся у него в руках образцу с ангела звенигородского чина — решить трудно. Несомненно только то, что композиция, колорит и техника выполнения свидетельствуют о непосредственном воздействии звенигородского ангела на творческий замысел неизвестного автора нашей иконы. Склоненная голова и фигура ангела, рисунок его крыльев, положение рук и концентрические голубые круги сияния подчеркивают законченность композиции этого изображения, построенной по кругу.

<sup>27</sup> В. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. II. М., 1948, табл. 269, 272, 273. Особо близка форма трона на нашей иконе к изображению богоматери на троне, конца XIV — начала XV века, на иконе из Пинакотеки при монастыре св. Екатерины на Синае (G. et M. S o t i г i o u. Icones du Mont Sinai, t. I. (planches). Athènes, 1956, № 222). Полукруглая глухая спинка трона, видимая в трехчетвертном перспективном повороте с характерным искажением верхнего края этой спинки, имеющимся на нашей иконе, оказывается аналогичной по приемам изображения и по форме целому ряду икон XIV—XV веков. В качестве примера укажем на новгородскую икону конца XIV века «Отечество»: высокий трон с полукруглой глухой спинкой и с миниатюрными фигурами столпников и аноста, соменных трем заказчикам иконы (Гос. Третьяковская галерея, лив. № 22211. См. настоящий сборник, вклейка после стр. 244). Форма трона на нашей иконе близка к трону на небольшой иконе начала XV века, изображающей «Спаса в силах» (воспроизведение см. в кн.: «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 185), на изображении Спаса на троне на ковричке радонежских князей, 1410—1429 годов (воспроизведение см. там же, стр. 227) и аналогична изображению трона у «Спаса», шитого по тафте цветными шелками и относящегося, по-видимому, к раннему XV веку [«Искусство Руси эпохи Рублева (XIV — начала XVI в.)» (каталог), стр. 15, № 25. Имеется воспроизведение].

Специфической особенностью композиции махрицкой иконы является разно-масштабность изображенных фигур, объединенных на одной иконной доске. Этим приемом в средневековых памятниках обычно стремились подчеркнуть или выделить значение и превосходство одной из фигур, даваемой в большем размере.

Среди ранних памятников древнерусского искусства, построенных по указанному выше принципу, следует назвать одну фреску из церкви Спаса на Нередице близ Новгорода (1199). Здесь по сторонам помещенного в центре изображения богоматери типа «Знамение» даны две стоящие миниатюрные фигуры в моленных позах. Левая, в монашеском одеянии, с надписью «О ѿ Алыкоса», т. е. святой Алексей. Н. П. Кондаков усматривает в правой, такой же миниатюрной фигуре в мирской одежде, — портрет самого заказчика, с именем Алексея, погребенного, по-видимому, здесь же, у стены<sup>28</sup>. Таким образом, изображения миниатюрной фигуры умершего с его патроном в молении перед богоматерью, помещаемые над могилой умершего, были известны на Руси в древнейших времен<sup>29</sup>.

Среди памятников XIV—XV столетий большой интерес представляет вологодская икона богоматери на троне, с младенцем. По сторонам головы богоматери даны два медальона с полуфигурами ангелов. Внизу с двух сторон помещены миниатюрные фигуры святых Николая и Климента, простирающих в молении руки к богоматери<sup>30</sup> (стр. 109).

Ряд аналогичных известных нам икон относится к XVI—XVII столетиям. Из памятников XVI века прежде всего укажем уже упоминавшуюся икону «Богоматерь с Сергием» из собрания Н. М. Постникова, в которой Сергей держит хартию с текстом: «Не скорбите убо братие понеже...» Слова эти, выражающие предсмертное прощальное наставление Сергия, обращенное к братии основанного им монастыря, мы находим в миниатюре жития Сергия в тексте на хартии, которую он держит в левой опущенной руке<sup>31</sup>. Чаще всего изображения святых с подобными текстами на хартиях встречались на надгробных иконах основателей монастырей.

В Загорском музее имеется близкая по своему содержанию и композиции большая, почти квадратная, икона в серебряной басменной ризе. Она изображает богоматерь с младенцем, восседающую на троне с высокой глухой полукруглой спинкой, с предстоящими перед ней московскими митрополитами Петром и Алексеем и преподобным Сергием<sup>32</sup>. Слева, в некотором отдалении от группы святых, представлен

<sup>28</sup> Н. К о н д а к о в. Иконография богоматери, т. II. Пг., 1915, стр. 119, рис. 44.

<sup>29</sup> Изображение богоматери и стоящих перед ней строителей церкви, монастырей, епископов и вкладчиков с их святыми патронами или покровителями в средневековом искусстве Византии получило широкое распространение начиная с VI века. Такие иконы носили название поминных, обетных и надгробных. Этот византийский тип богоматери представлен в некоторых надгробных изображениях в средневековом искусстве Италии XII—XIII веков, в которых почти всегда фигура богоматери на троне дается крупно, а умерший изображен в виде миниатюрной фигуры, иногда сопровождаемый своим патроном (см. Н. К о н д а к о в. Иконография богоматери, т. I. СПб., 1914, стр. 182—183, рис. 101; т. II, стр. 336, рис. 187; стр. 423—424, рис. 239—240; стр. 432—433, вкладная таблица).

<sup>30</sup> Размер иконы: 85×67 см, хранится в Вологодском музее, происходит из Гавриловской церкви Вологды. На иконе «Грузинской богоматери» XIV—XV веков (размер: 65×49 см) из того же музея, происходящей из церкви Входа Господня в Иерусалим в Каргополе, на фоне в левом верхнем углу изображена миниатюрная фигура преподобного, молитвенно простирающего руки (стр. 115).

<sup>31</sup> За предоставление фотографий с икон Вологодского музея приношу глубокую благодарность В. Н. Лазареву.

<sup>32</sup> «Житие преподобного Сергия Радонежского», Литографированное издание. Троице-Сергиева лавра, 1853, стр. 372 и сл.

<sup>33</sup> Поза Сергия и положение его рук, скрещенных на груди, очень близки к аналогичному изображению Сергия на нашей иконе.



Икона «Богоматерь на троне с младенцем, Николой и Климентом»  
из Гавриловской церкви в Вологде. XIVвек.





Надгробная икона преподобного Никона.  
Около середины XVI века.

вательно, эта икона является надгробной иконой преподобного Никона Радонежского, где старец изображен подводимым к богородице его наставником Сергием, в похвалу которому Никон создал Троицкий собор. В лице ходатаев перед богородицею за Никона выступают те самые святые, которые явились Никону перед нашестием Едигея, возвестив ему процветание обители: «...ты же чадо о сем не скорби: паки бо обитель распространится имать»<sup>34</sup>.

Третьей известной нам аналогичной композицией является большая икона с изображением справа богородицы с младенцем, восседающей на высоком троне с глухой полукруглой спинкой. Богородица простирает правую руку к стоящим слева апостолам Филиппу и митрополиту Филиппу<sup>35</sup>, в саккосе и митре, с евангелием в руках.

<sup>33</sup> Загорский Гос. историко-художественный музей-заповедник, № 2962. Размер: 170×167 см. Надгробная икона Никона находится под слоем грубой записи и почерневшей олифы и скрыта серебряной (сборной) ризой XVI—XVIII ввек. Никон умер в 1447 году. Никоновский собор заложил в 1548—1549 годах. По-видимому, в эту пору и была написана надгробная икона Никона.

<sup>34</sup> В иконостасе Успенского собора Троицкого монастыря имеется местная икона XVII века, изображающая Никона в рост в молении перед богородицею на троне, помещенной в сегменте. Изображение богородицы здесь близко к изображению на махрицкой иконе и на надгробной иконе Никона.

<sup>35</sup> Опись Троице-Сергиева монастыря 1641 года, лл. 179а — 180; Ю. О л с у ф ь е в. Опись икон Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1920, стр. 47. Здесь дан ошибочный размер этой иконы (78×76 см). Риза серебряная, багемная. Доска липовая, с выемкой, на обороте две врезные плоские встречные шпонки. Рака Никона находится в Никоновской церкви, построенной в 1548 году.

<sup>36</sup> «Минел-Чегья. Книга житий святых на месяц ноябрь». М., 1896, л. 351.

<sup>37</sup> Доска липовая, с двумя врезными встречными шпонками. Размер 172×122 см. Сейчас живопись находится под слоем записи и почерневшей олифы. Хранится в фондах Гос. Оружейной палаты в Москве. В 1923 г. эта икона была вывезена Е. И. Силиным и П. Н. Померанцевым из Коловецкого монастыря, в котором в 1590—1591 годах был погребен митрополит Филипп после перенесения его гроба из Отроча монастыря (см. В. К л о ч е в с к и й. Древнерусские жития

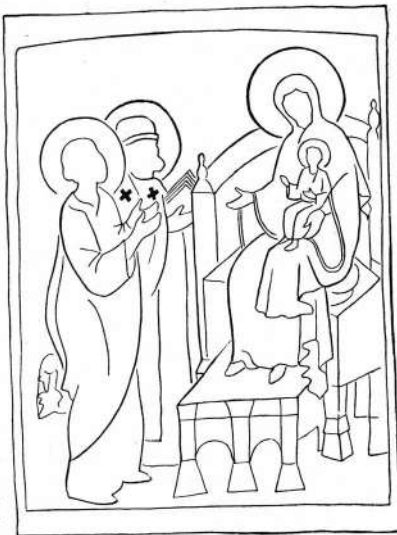
преподобный Никон Радонежский с нимбом вокруг головы<sup>33</sup> (стр. 110). Интересно, что фигура Никона дана в меньшем масштабе по сравнению с группой святых. Впечатление разномасштабности фигур усиливается благодаря необычной, как бы согнутой в молении, позе Никона, с приподнятым и обращенным к богородице лицом, с простертыми к ней руками. В позе и в жесте рук Никона убедительно и просто выражено обращение к богородице за ее покровительством монастырю<sup>34</sup>. Фигура Никона изображена на фоне небольшого вытянутого вверх здания. Не является ли наличие здесь архитектуры символом активной строительной деятельности Никона в Троице-Сергиевом монастыре?

В Описи Троице-Сергиева монастыря 1641 года и в книге Ю. А. Олсуфьева эта икона Никона описывается как находящаяся над ракой преподобного Никона Радонежского<sup>35</sup>. Следо-

Митрополита Филиппа подводит к богородице представляющий за него его патрон апостол Филипп (стр. 111). В данной композиции фигуры богородицы и предстоящих даны почти в одном масштабе. Предполагаемое время написания иконы — конец XVI или начало XVII столетия — совпадает со временем увековечения памяти митрополита Филиппа. Тогда же было составлено его житие, распространившееся в рукописных списках<sup>38</sup>.

Итак, подобно надгробной иконе Николая, погребенного в Троице-Сергиевой лавре, икона с изображением митрополита Филиппа была тесно связана с местом его погребения в Соловецком монастыре, в котором митрополит Филипп много строил. Эта икона, как сообщил Н. Н. Померанцев, помещалась или непосредственно над гробом митрополита Филиппа или где-то вблизи места его погребения<sup>39</sup>.

Назначение еще двух икон с аналогичной композицией, происходящих также из Соловецкого монастыря, установить не удалось. Обе иконы хранятся сейчас в Гос. Оружейной палате, обе небольшого размера, в серебряных басменных окладах, по-видимому, одновременных живописи (XVI—XVII веков). На обеих иконах изображена сидящая на троне богородица с младенцем и предстоящие перед ней в молитве основатели монастырей и церковные деятели. На одной иконе таким предстоящим оказывается епископ Никита Новгородский<sup>40</sup>, на другой — тот же Никита Новгородский рядом с Иоанном Новгородским, также в молитвенных позах. На полях приписаны фигуры епископов Евфимия и Ионы, молящихся богородице<sup>41</sup> (стр. 112).



Икона «Богородица на троне с младенцем, митрополитом Филиппом и апостолом Филиппом». Конец XVI — начало XVII века.

святых как исторический источник. М., 1871, стр. 311). Эта икона, как и две следующие, не опубликованные (из фондов Гос. Оружейной палаты), указаны мне В. Г. Брюсовой, за что приношу ей глубокую благодарность.

<sup>38</sup> В. К л ю ч е в с к и й. Древнерусские жития святых, стр. 311. После перенесения тела митрополита в Соловецкий монастырь начинается празднование ему (см. Е. Г о л у б и н с к и й. История канонизации святых в русской церкви. М., 1903, стр. 118).

<sup>39</sup> Митрополит Филипп, подобно Сергию и Никону Радонежским, своими трудами и заботами поднял хозяйственное благосостояние Соловецкого монастыря, соорудил там каменные церкви — Успенскую и Преображенскую, и кельи для братии (см. Д м и т р и й Р о с т о в с к и й. Месецеслов святых всю русскую церковь или месточтимых, вып. 1. Каменец-Подольск, 1893, стр. 92).

<sup>40</sup> Эта икона значится происходящей из Преображенского собора Соловецкого монастыря (фонд Гос. Оружейной палаты, № 132). Размер: 31×26,3 см. — «Дневник Е. И. Сидина и Н. Н. Померанцева», 1923, стр. 29. Возможность познакомиться с этой рукописью была предоставлена мне Н. Е. Миевой, за что выражаю ей глубокую благодарность.

<sup>41</sup> Происходит из того же монастыря, но из неизвестного храма (фонд Гос. Оружейной палаты, № О-п-92; размеры: 31,5×26,6 см; см. «Дневник Е. И. Сидина и Н. Н. Померанцева», стр. 70, № 94).



Икона «Богоматерь на троне с младенцем, Никитой и Иоанном Новгородским». На полях приписные изображения епископов Евфимия и Ионы. XVI—XVII век.

месте той же Описи — «Богоматерью Знамение»<sup>46</sup>. Следовательно, этот иконографический тип не имел определенного закрепленного за ним наименования и создавался, главным образом, для прославления основателей и строителей монастырей.

<sup>42</sup> «Образ пречистые богородицы ноугородцкие на престоле, обложень серебром басмою, золочень венцы сканые золочены, с финифты, передь пречистою в молениях слятыи епископ Никита Новьгородский чюдотворец, у пречистые ожерелено и расны и зарукавь пшазы жемчогомь». — Опись Троице-Сергиева монастыря 1641 года, л. 31.

<sup>43</sup> «Образ пречистые богородицы на престоле с предвечнымъ младенцем, по сторонь престола аггелы. Перед пречистою в молящих Алексей митрополит, обложень серебром басмою, золочень венцы сканые с финифты» (там же, л. 67). Андроников монастырь был основан по обету митрополита Алексея, изображенного на иконе.

<sup>44</sup> Гос. Русский музей. Воспроизведена в кн.: Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания, ч. I. СПб., 1906, табл. СХIII, № 201.

<sup>45</sup> Этот перевод иконы из его собрания (№ 201) Н. П. Лихачев считал подобным «Тихвинской Краснопольской» (в рост) в Новгороде (мне он неизвестен. — *Е.О.*). Н. П. Лихачеву подобные композиции встречались на старых погородских иконах (Н. П. Лихачев. Материалы..., 1906, табл. СХIII, № 201); Н. К о и д а к о в. Иконография богоматери, т. II, стр. 271—272, 273, (рис. 149). Кондаков указывает близкий иконографический тип иконы, не имеющий названия.

<sup>46</sup> В фондах Гос. Русского музея хранится недавно привезенная из Устюжцы Железнопольской подобная икона, называемая «Явление богоматери Николке», XVI—XVII веков (доска липовая, с выемкой, две односторонние врезные шпонки. Размер: 158,5×106×2,7 см. Не расчищена). Слева изображена богоматерь с младенцем, восседающая на троне с высокой круглой сининкой и колонками. Справа, перед богоматерью, помещена большая фигура Николы в рост. В левой ой руке евангелие, правая — простерта к богоматери. Между трном и Николой стоит высокая свеча с подсвечником. Справа вверху ангел в рост. Известно, что в Кирилло-Белозерском монастыре также имеется подобная нашей икона «Явление богоматери Кириллу Белозерскому». За сообщение этих сведений приношу глубокую благодарность В. К. Лауриню.

Аналогичного типа иконы, судя по Описи 1641 года, в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры помещались «на церковной стене, от северных дверей, над местными иконами». На одной из икон была изображена богоматерь на троне с предстоящим ей Никитой Новгородским<sup>42</sup>, на другой — богоматерь с предстоящим митрополитом Алексеем, основателем Андроникова монастыря в Москве<sup>43</sup>. Н. П. Лихачев считал возможным подобный иконографический тип<sup>44</sup>, название которого ему также не было известно, отнести к типу переводов «Тихвинской богоматери» (сидящей)<sup>45</sup>.

Таким образом, большинство известных нам икон, изображающих богоматерь на троне с младенцем и предстоящими перед ней преподобными, происходило из монастырей. Однако ни в одном из рассмотренных случаев в литературных или архивных источниках не указывается точное название такой композиции. Только в Описи 1641 года она именуется «Пречистой богородицей наугородской на престоле», в другом

Подводя итоги наших наблюдений, можно утверждать, что близкие по своему содержанию иконы богоматери на троне с предстоящими не однородны по своим композиционным решениям. Здесь намечаются три композиционных типа.

К первому типу следует отнести фреску Нередицы, в которой образ «Знамения» большого размера объединяется с фигурами умершего и его патрона, размещенными на одном уровне. К этому же типу относится икона «Грузинской богоматери» с миниатюрной фигурой преподобного в молении, на фоне в левом верхнем углу <sup>47</sup> (стр. 115). Изображенные на этих иконах фигуры в молитвенных позах как бы ведут раздельное существование и еще не объединяются ни композиционно, ни по внутреннему содержанию с превосходящим их по размерам изображением богоматери.

Ко второму типу можно отнести икону богоматери XIV века из Вологодского собрания. Здесь так же, как и в предыдущей группе памятников, фигуры представлены в разных масштабах. Однако помещенная в центре композиции богоматерь дана не фронтально. Ее несколько более живая поза и поворот головы, как бы обращенной к миниатюрной фигуре Климента (справа), уже намечают внутреннюю сюжетную связь с предстоящими в молении фигурами святителей. К этому же типу непосредственно примыкает икона «Богоматерь с Николой и Варлаамом Хутыским» XVI века из альбома Н. П. Лихачева (№ 201).

Переходя к рассмотрению третьего типа икон с асимметричной композицией, в которых изображение богоматери чаще всего сдвинуто вправо, можно проследить постепенное нарастание внутренней сюжетной связи между центральным изображением и предстоящими. В процессе эволюции постепенно уменьшалось различие масштабов фигур, в XVI — начале XVII века оно почти исчезло. Внутреннюю сюжетную связь между фигурами подчеркивают позы и жесты изображенных, что легко проследить на примерах рассмотренной выше группы памятников <sup>48</sup>.

Одним из ранних памятников третьего типа является наша икона — «Богоматерь с ангелом и Сергием Радонежским».

Каково же назначение данной иконы, в которой богоматерь оказывает покровительство предстоящему Сергию, а предстоящий ангел ходатайствует перед богоматерью за Сергия? Окончательное решение вопроса о первоначальном назначении иконы представляется пока затруднительным из-за отсутствия каких-либо литературных источников. Сейчас можно высказать только предварительные предположения об ее назначении и идейном замысле.

Если предположить, что рассматриваемая икона создана в память Сергия, то, следовательно, ее идейный замысел должен быть тесно связан с содержанием литературного жития Сергия Радонежского, над составлением которого Елифаний трудился спустя 26 лет после смерти преподобного, около 1417—1418 годов.

Центральное место на махришской иконе занимает изображение богоматери. Ее образ неотделим от литературного жития Сергия Радонежского, через все редакции которого проходит обращение Сергия к богоматери как к покровительнице и

<sup>47</sup> К аналогичному композиционному типу относится и упомянутая выше икона «Отчество» новгородской школы конца XIV века (Гос. Третьяковская галерея № 22214), на которой рядом с большой фигурой «Отчества» даны миниатюрные изображения двух столпников и апостола.

<sup>48</sup> Большой интерес представляет недавно открытая надгробная фреска в Кахрие-Джами, изображающая богоматерь на троне с младенцем (слева), со стоящей перед ней фигурой умершей. Автор исследования, проф. Эндервуд, замечает, что изображенные на фреске фигуры даны в одном масштабе и это устанавливает известную внутреннюю и психологическую близость между умершей и богоматерью. По мнению проф. Эндервуда, данный художественный прием появляется только в более поздних памятниках искусства. См.: P. U n d e r w o o d. Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul. 1957, стр. 226, прим. 42; P. U n d e r w o o d. Fourth Preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kahriye Gami at Istanbul, by the Byzantine Institute 1957—1958. *Dumbarton Oaks Papers*, т. 13, стр. 226—228. Аналогична по типу сербская икона богоматери Елеусы с донатриссой, кон. XIV в. См. *Icons de yougoslavie. Tekst et Catalogue* Vojislav G. Djurić. Belgrade, 1961, p. 111, 46, pl. LXV.

заступнице за основанный им монастырь. Богоматерь «явилась» Сергию с двумя апостолами — Петром и Иоанном. Об этом говорится в двух русских летописях<sup>49</sup>.

В описании явления останавливают внимание следующие слова богоматери, обращенные к Сергию, неизменно повторяющиеся во всех редакциях жития: «Не укасайся, избранниче мой! приидохом посетити тебе, о братишко же своихъ и о монастыри не скорби, ниже пренегагой: отныне бо во всемъ изобилуетъ святыи монастырь, не токмо въ животе твоємъ, но и по отшествии твоємъ ко Господу; неотступно буду въ твоихъ чюдъ монастыря твоего»<sup>50</sup>. В этих словах раскрывается значение видения Сергия, подлучившего от богоматери обещание неотступного покровительства созданному им монастырю. И в житии Сергия, в рассказе о видении, прежде всего подчеркивается это обещание: «по твоємъ еже к богу отхождению, неотступна быти от обители»<sup>51</sup>. Размышляя всю ночь о явлении богоматери, Сергий сравнивает его с таким же видением Афанасия Афонского<sup>52</sup>.

Сергий взывает к богоматери в молитвах за братию монастыря<sup>53</sup>. В предсмертном обращении к братии он передает их под покровительство богоматери в следующих словах: «средяю же вы и всемогущему господу и того пречистой богоматери, да будет вамъ прибежище и стена»<sup>54</sup>.

Сопоставляя замысел нашей иконы с близкой ей надгробной иконой Никона Радонежского, следует сказать, что в обеих иконах выражена одна и та же идея — моление за монастырь его основателя и строителя. На обеих иконах и Сергий и Никон даны в простом, скромном, живом и человеческом облике. Но в смиренной позе и в положении скрещенных на груди рук Сергия, изображенного одинаково на той и другой иконе, выражена полная покорность воле богоматери. Скромный вид Сергия и его благочестивая поза вполне согласуются с указанием Софийской летописи: «не хотяше же святыи якоже въ животе славы»<sup>55</sup>, — и соответствуют строгому

<sup>49</sup> Никоновская летопись под 1392 годом.— ПСРЛ, т. XI, СПб., 1897, стр. 145—146; II Софийская летопись под 1392—93 годом.— ПСРЛ, т. VI, СПб., 1853, стр. 422.

<sup>50</sup> Никоновская летопись под 1392 годом.— ПСРЛ, т. XI, стр. 146, ср.: Н. Тихонов. Древние жития преподобного Сергия Радонежского. М., 1892, отд. 1, стр. 140.

<sup>51</sup> Сергия и Никона Радонежских житие. Рукопись XVI века.— Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей, ф. 310, № 370, л. 177 об.

<sup>52</sup> Н. Тихонов. Древние жития преподобного Сергия Радонежского, отд. I, стр. 141; в Никоновской летописи под 1392 годом: «Самъ же всю ночь быше внимал умолю неизреченному явлению; бо нечто гадаемъ или привиденъ, но ясно явлено виде, якоже древо Афанасий Афонский» (ПСРЛ, т. XI, стр. 146). Это сравнение представляет интерес для исследователя. Богоматерь почти в тех же выражениях обещает Афанасию помощь и дарование изобилия. Афонская лавра считалась находившейся под особым покровительством богоматери (см. «Афонский патерик», или жизнеописание святых во святой Афонской горе просиявших, ч. I, СПб., 1880, стр. 106 и предисловие, стр. V). Сходны также в обоих житиях и обстоятельства, предшествовавшие явлению богоматери: «Афонский патерик» рассказывает о неурожае, постигшем лавру, и о братии, не вышедшей этого испытания. Не превозмог голода и сам Афанасий. Явившаяся ему богоматерь обещает дарование монастырю избытков (там же, стр. 104—106). Никоновская летопись под 1392 годом повествует о таком же случае: «и прилучися на время в монастыри (Троице Сергиеве.— Е. О.) оскудению быти потребныхъ, и скорбися братия, изнемогше верою» (там же, стр. 145). Не могли ли внести Епифаний или Пахомий эти мотивы «Афонского патерика» в жизнеописание Сергия по впечатлению, вышедшим ими во время пребывания на Афоне? (см. Архимандрит Леонид. Житие преподобного Сергия и похвальное ему слово, написанное учеником его Епифанием в XV в. СПб., 1885, стр. XIII, прим. 1). Пахомий Серб составлял житие Сергия в 1440—1459 годах после своего возвращения с Афона (см. В. Зубов. Епифаний Премудрый и Пахомий Серб.— Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы, т. IX, М.— Л., 1953, стр. 150). О большом внимании к житию Афанасия Афонского и содержащимся в нем параллель истории Троицкого монастыря свидетельствуют имевшиеся в Троицком соборе иконы с его изображением, упоминаемые в Описи 1641 года (л. 79 об.). В этой связи не мог не оказать влияния на современников и тот факт, что день обретения мощей Сергия в 1422 году приходился на день памяти Афанасия Афонского.

<sup>53</sup> Сергия и Никона Радонежских житие, л. 177.

<sup>54</sup> Там же, л. 187 об.

<sup>55</sup> II Софийская летопись под 1392 годом.— ПСРЛ, т. VI, СПб., 1853, стр. 420.



Икона «Богоматерь Грузинская» (в процессе расчистки)  
из церкви Входа Господня в Иерусалим в г. Каргополе.  
XIV — XV век.

композиционному и художественному решению иконы в целом. Совсем иным представлен Никон. В его просительной моленной позе как бы выражена активная натура деятельного строителя Троицкого собора<sup>56</sup>.

Обратимся к изображению ангела в медальоне. Тип богоматери с полуфигурами ангелов в медальонах по сторонам широко известен в византийском и русском искусстве, главным образом, в иконографии «Одигитрии». В подобной композиции медальоны с ангелами почти всегда бывают небольшими по сравнению с фигурой богоматери. В ряде икон ангелы в медальонах изображаются без атрибутов, и лишь в некоторых случаях их руки даются в молении, обращенном к богоматери<sup>57</sup>.

Если допустить, что при асимметричной композиции нашей иконы, при сдвинутой вправо фигуре богоматери и ее трехчетвертном повороте художник принужден был отказаться от второго медальона с ангелом из-за недостатка места справа, то тогда медальон с ангелом слева должен был сохранить свой небольшой размер. Против этого предположения говорит то, что в нашей композиции ангел слева изображен крупнее обычных парных ангелов, сопровождающих богоматерь и играющих роль ее «телохранителей».

Очевидно, медальон с ангелом слева имел какое-то иное назначение. По-видимому, изображение ангела играет здесь особую роль. Это «божественный» посланник и покровитель, предстательствующий перед богоматерью за Сергия как основателя монастыря. Такое толкование изображения ангела не противоречит основному замыслу иконы: моление Сергия о монастыре, обращенное к богоматери.

Личность Сергия, его «благочестие», прочно связались у средневековых людей с представлением об охраняющем его ангеле, посланном ему богом и помогавшем ему во всех благих начинаниях. В жизнеописании Сергия рассказывается о том, как предподобный служил литургию с братом своим Стефаном и племянником Федором. Стоявшие здесь же в церкви Исаакий Молчальник и Макарий, ученики Сергия, — говорится в житии, — увидели четвертого служащего с Сергием мужа, одетого в светлую, блистающую ризу, и поняли, что они видели ангела. Сергий подтвердил, что действительно то был ангел: «его же видста аггел господень есть и не токмо ныне здесь, но и всегда посещением божием служащу ми недостойному с ним»<sup>58</sup>.

В. О. Ключевский, говоря о затруднениях Елифания при размещении своих старых отрывочных записок, что рассказ о видении ангела относится еще ко времени пребывания в монастыре Федора, племянника Сергия Радонежского, хотя и помещен в тексте жития вслед за рассказом об основании Федором Симонова монастыря<sup>59</sup>.

Не представлен ли на махрицкой иконе тот самый сослужащий Сергию ангел, о видении которого Сергий просил хранить тайну до его смерти<sup>60</sup>? Здесь сослужащий Сергию ангел может выступать и как посланец бога, и как представитель небесных сил, данный в ореоле небесной славы, предстательствующий за Сергия перед богоматерью. Сказанное не противоречит и имеющейся по сторонам головы ангела подлинной надписи XV века «Господень ангель».

<sup>56</sup> Обе эти иконы, по-видимому, не являлись так называемыми «моленными» иконами. Скорее всего, это были своеобразные исторические композиции, содержание которых было тесно связано с Троицким монастырем и его основателем и строителем.

<sup>57</sup> Н. К онд а ко в. Иконография богоматери, т. II, стр. 188, рис. 86; стр. 202, рис. 93; стр. 206, рис. 96; стр. 210, рис. 99 и др. Ср. также вологодскую икону богоматери с Николой и Климентом.

<sup>58</sup> «Житие преподобного Сергия Радонежского» (литографированное), стр. 237—238; Сборник житий русских святых, XVI век. — Гос. Исторический музей. Отдел рукописей, синод. № 90 («О видении ангела служаща со блаженным Сергием», лл. 92 об.— 94).

<sup>59</sup> В. К л ю ч е в с к и й. Древнерусские жития святых, стр. 110.

<sup>60</sup> «Житие преподобного Сергия Радонежского» (литографированное), стр. 238; Е. Г о л у б и н с к и й. Преподобный Сергий Радонежский и созданная им Троицкая лавра, стр. 57. После смерти Сергия об этом мог рассказать только Макарий, так как Исаакий Молчальник умер в 1387 году (см. М. П р и с е л о в. Троицкая летопись. М.— Л., 1950, стр. 432).

Для подтверждения высказанного нами определения важно наличие полного соответствия между летописным источником, литературной редакцией жития и с разбираемым нами произведением искусства. В. О. Ключевский замечает об Епифаниевской редакции жития, что он «шлал в то время, когда стиль житий у нас только еще устанавливался, не затвердев в неподвижных, холодных формах»<sup>61</sup>. Теми же словами можно было бы охарактеризовать и икону с Сергием, в которой непосредственно и просто дан его по-человечески скромный образ. Этого образа еще не коснулись неподвижные, холодные формы иконописного канона.

В тексте Софийской летописи приводится легенда об ангелах, якобы проводящих Сергия в небесах по его преставлении и отвергающих перед ним райские двери: «ему же предидяху ангели къ небеси въ представлении его, предотверзающе райские двери, въ желаемое возводи блаженство, въ покой праведныхъ»<sup>62</sup>.

Близость композиции махрищеской иконы к рассмотренным выше надгробным иконам Никона, митрополита Филиппа и к недавно открытым в Кахрие-Джами подобным же надгробным изображениям дает нам основание предположить, что и разбираемая нами икона могла быть надгробной иконой Сергия Радонежского.

В пользу высказанной догадки говорят черты архаизма в композиционном решении иконы, а также живой, «портретный» характер образа Сергия. Можно думать, что художник запечатлел еще не утраченные в памяти черты основателя Троицкой обители.

Если эта икона действительно была надгробной, то возникает вопрос, где она могла находиться. Местонахождением такой иконы мог быть только Троицкий собор, созданный Никоном «в похвалу своему отцу»<sup>63</sup> Сергию над его гробом. Эта икона могла помещаться на южной стене, параллельно гробу Сергия, т. е. на том самом месте, где значилась в Описи Троицкого монастыря 1641 года<sup>64</sup> так называемая «местная надгробная» икона над ракой преподобного Сергия. Здесь, около южной стены, стоял деревянный гроб Сергия 1422 года. Длина деревянного гроба 195 см, размер гробового помоста 221 × 94 см<sup>65</sup>. Высота южной стены в этом месте около 2,5 м. Таким образом, наша икона легко могла разместиться на южной стене, параллельно деревянному гробу Сергия<sup>66</sup>.

<sup>61</sup> В. Ключевский. Древнерусские жития святых, стр. 112.

<sup>62</sup> Софийская летопись под 1392 годом.— ПСРЛ, т. VIII. СПб., 1859, стр. 120.

<sup>63</sup> Сергия и Никона Радонежских житие, л. 204.

<sup>64</sup> Опись Троице-Сергиева монастыря 1641 года, л. 13. Представляется затруднительным сейчас, из-за полного отсутствия источников, решить вопрос о количестве икон, находившихся в XV веке над гробом Сергия. Можно только говорить, что в середине XVII века над гробницами Сергия и Никона, судя по Описи 1641 года, имелись целые иконостасы, где иконы располагались по ярусам. Среди них были местные и более мелкие, размещавшиеся на тιάлах. В головах Сергия в XVII веке имелась икона «Троицы» (указанная Описью, лл. 12—14, 14 об.; лл. 18 об., 20 об., 178 об. — 191), но не рублевская. «Троица» Рублева по своим размерам ближе всего к местным иконам, и нам кажется более убедительным считать ее иконой храмовой, а не надгробной, как предполагает В. И. Антонова (ср. В. Антонова. О первоначальном месте «Троицы» Андрея Рублева.— «Материалы и исследования Гос. Третьяковской галереи», т. I. М., 1956, стр. 37 и сл.).

<sup>65</sup> В. И. Антонова пишет, что во время работы в Троицком соборе в 1946—1947 годах в этом месте около южной стены была обнаружена кладка из большемерных кирпичей, обложенных по краям белым камнем, которую она считает сохранившимся гробовым помостом, где стоял деревянный гроб Сергия 1422 года (В. Антонова. О первоначальном месте «Троицы» Андрея Рублева, стр. 39, прим. 1).

<sup>66</sup> Именно так расположены недавно обнаруженные (в 1955—1957 гг.) в Кахрие-Джами фресковые и мозаичные надгробные портреты членов императорской фамилии (см. P. U n d e r w o o d. Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul 1955—1956, стр. 216—218, рис. 1—4; стр. 223—225, рис. 5—6, 12; стр. 272, рис. 5—7; стр. 285—287, рис. 18).

При закладке фундамента Киево-Печерской Успенской церкви на основание фундамента были положены мощи тех святых, изображения которых предполагалось потом поместить на стенах



В заключение, естественно, возникает вопрос, чем объяснить, что икона, написанная в память Сергия и, по-видимому, являвшаяся надгробной<sup>67</sup>, была передана в Махрицкий монастырь?

Затруднительно сейчас, из-за отсутствия каких-либо указаний литературных источников, окончательно решить этот вопрос. Можно высказывать только предположения по аналогии с судьбой других реликвий Троицкого собора, связанных с памятью Сергия. Укажем, что деревянный гроб Сергия, в котором его мощи находились в Троицком соборе 163 года (считая с 1422 года), был перенесен в 1585 году в Успенский собор Троицкой лавры. В дальнейшем, в 1786 году, по приказанию митрополита Платона, деревянный гроб Сергия был перенесен из Успенского собора в Вифанию<sup>68</sup>. Возможно, в связи с установкой в 1585 году серебряной новой раки, икона «Богоматерь с Сергием», олифа на которой к этому времени значительно потемнела, была реставрирована и записана, или же вместе с гробом перенесена в другой храм, а затем передана в Махрицкий монастырь<sup>69</sup>. Во всяком случае, уже в 1641 году над гробом Сергия в Троицком соборе имелась новая местная надгробная икона «Явление Богоматери Сергию»<sup>70</sup>.

Таким образом, описанный нами иконографический тип «Богоматерь с ангелом и Сергием Радонежским» постигла в Троицком монастыре примерно та же участь, какая постигла текст жития Сергия Радонежского, написанного Епифанием. Это житие было умножено еще в XV веке до четырех редакций, подверглось редакционной переработке и переделке прежде всего в целях нарочитого возвеличения Сергия, ставшего к этому времени не только местным, но и общерусским святым. Под пером прославленного мастера Пахомия Серба утратились индивидуальные черты личности Сергия, но в то же время появились литературный блеск и парадность. В новых исторических условиях оказался неприемлемым смиренный и скромный образ Сергия, созданный Епифанием и представленный на надгробной иконе, где Сергий в виде небольшой фигуры предстает Богоматери.

В новых иконографических типах икон, начиная примерно с середины XV века, Сергий изображается в одном масштабе с фигурой Богоматери. Он уже не предстает пассивно и смиренно, а является активным участником изображенного действия. Но в облике Сергия в этих новых композициях оказались полностью утраченными реальные жизненные черты, подобно тому как в пространной Пахомиевой редакции жития и дальнейших переработках текста, продолжавшихся вплоть до XVII века, исчезли подлинные реальные черты первоначального образа Сергия.

церкви над гробницами (см. Д. А б р а м о в и ч. Киево-Печерский патерик. Київ, 1931, стр. 8—9; Б. Р ы б а к о в. Архитектурная математика древнерусских зодчих.— «Советская археология», 1957, № 1, стр. 84, прим. 2).

<sup>67</sup> Черты надгробного характера в изображении Сергия сказываются и в положении его рук, сложенных крест на крест на груди, и в особой форме монашеской обуви на его ногах, полагающейся по чину погребения, на что обратил мое внимание С. И. Кочетов, которому приношу глубокую благодарность.

<sup>68</sup> С. М и р н о в. Спасо-Вифанский монастырь. М., 1869, стр. 71—72. После смерти цари Ивана IV мощи Сергия, оставаясь в Троицком соборе, были переложены в устроенную этим царем серебряную раку.

<sup>69</sup> Там же, на стр. 22, указано, что из Успенского собора, по приказанию митрополита Платона вместе с гробом в Вифанию был передан образ Сергия. Какой это был образ, остается неизвестным.

Возможно, что до 1585 года икона «Богоматерь с ангелом и Сергием Радонежским» находилась в Троицком соборе, так как в XVI веке с нее был исполнен список (см. икону из собрания Н. М. Постникова).

<sup>70</sup> В Описи Троице-Сергиева монастыря 1641 года указано, что над серебряной ракой престолюбого Сергия находится «образ местной видение чюдотворца Сергия» (л. 13). К этому времени, как видно, одна икона уже была заменена другой.

# ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА АНДРЕЯ РУБЛЕВА НА ДРЕВНЕРУССКУЮ МЕЛКУЮ ПЛАСТИКУ XV—XVI ВЕКОВ

ВЕТХОЗАВЕТНАЯ «ТРОИЦА»

А. В. РЫНДИНА

Т

ВОРЧЕСТВО Андрея Рублева приобрело общерусское значение и на долгие времена стало образцом для иконописцев. Икона «Троица» — вершина мастерства Рублева — явилась источником, питавшим множество живописных произведений на эту тему, как в рамках московской школы, так и за ее пределами, хотя бытовали различные иконографические типы ветхозаветной «Троицы». Достаточно вспомнить, что даже в иконе Симона Ушакова (1671), несмотря на то, что ее художественный язык полностью связан с эстетикой XVII века, в основе композиции лежит рублевская схема.

Повсеместное распространение рублевского варианта «Троицы» не случайно. Оно объясняется неповторимым сочетанием в этой иконе совершенства художественной формы с новой трактовкой идейной сущности догмата. Икона Рублева как бы явилась символом подъема национального самосознания древней Руси, в ней творческие силы русского народа получили особо яркое выражение.

Однако влияние «Троицы» не ограничилось областью живописи. В древнерусской пластике (резных образках, панаягах, нагрудных и напрестольных крестах, складнях и других изделиях культового назначения) композиционное решение Рублева оказалось особенно устойчивым и удержалось в медном литье вплоть до XIX века<sup>1</sup>.

Обращаясь к искусству малых форм, которое было тесно связано с ремеслом, необходимо отметить его специфические черты — отставание от живописи в становлении стили, стойкость традиционных приемов резьбы, нарочитая архаизация в пределах XVI—XVII веков, когда мастера вновь обращались к образцам эпохи Дмитрия

<sup>1</sup> В образцах медного литья, иконках и крестах, рублевская композиция «Троицы» без существенных изменений удержалась вплоть до XIX века, благодаря длительному сохранению архаических литейных форм. Многие вещи, представляя большой интерес для специалистов в области медного дела, не дают высокого качественного материала для историков искусства (например, литой медный образок с закругленным верхом, «Троица», отливки XVIII века с оригинала XV века. — Гос. Исторический музей, № 72692/М 4721; прямоугольный образок из красной меди, «Троица», XVII век. — Там же, № 21160/М 4787).

Донского и Василия I<sup>2</sup>, а также существование смежных направлений рядом с основной линией развития искусства<sup>3</sup>. Все это затрудняет точную датировку рассматриваемых вещей, которая сама по себе не является целью данной работы и требует в дальнейшем уточнения.

Среди материалов в древнерусской мелкой пластике ведущее место принадлежало дереву, затем шли различные виды кости и мягкие породы камня. Некоторые исследователи считали архитектурную резьбу основной и чуть ли не единственной сферой применения камня в русском декоративном искусстве<sup>4</sup>. Между тем глубокое изучение ремесла открыло широкую область обработки камня в виде производства резных иконок и амулетов, требовавших особенно тонкой и тщательной проработки<sup>5</sup>.

Порой определение материала помогает более конкретно связать вещь с тем или иным центром, хотя этот фактор, естественно, играет отнюдь не определяющую роль в вопросе о школах.

Рассматривая древнерусскую резьбу XV—XVI веков, было бы ошибочно искать всюду и везде стилистические аналогии в византийских образцах палеологовского времени. Исследователи декоративного и прикладного искусства Византии справедливо считают это время периодом упадка мелкой пластики, когда орнамент стал стереотипным, а сами изделия приобрели черты дробности, многословности и пластической вялости. Отзвуки традиций византийской резьбы в XV столетии надо искать не на Руси, а в Румынии и на Балканах, куда они просочились после падения империи<sup>6</sup>. Обаяние же русской мелкой пластики, вплоть до XVII века, заключалось в ее «низовых» истоках, наполнявших иконографические типы живым народным содержанием.

Среди древнерусских культовых предметов с изображением «Троицы» с конца XIV века центральное место занимает панагия<sup>7</sup>. Панагия представляет собой резной тип реликвария, получившего на русской почве своеобразную форму и иконографию.

Панагия родилась из византийского панагиара — сосуда для возношения богородичного хлеба перед монастырской трапезой. Около X века панагиар был уже в императорском дворце<sup>8</sup>. Панагиар известен как блюдо с поддоном, имевшее иногда края в виде лепестков. На его внутренней стороне помещалось изображение «Оранты» или «Знамения» в окружении пророков, апостолов, архангелов и сложных композиций, как, например, «Евхаристия». Такие блюда не всегда имели крышку; по свидетельству Кюдина, византийского писателя XV века, панагиар накрывался пеленой с образом богоматери, которая заменяла верхнюю створку<sup>9</sup>. Афонские артосные сосуды, описанные Н. Кондаковым, — типичные образцы таких панагиаров<sup>10</sup>.

Среди сохранившихся памятников византийского искусства, подобных предметов очень мало. Кондаков справедливо считает, что на Афоне они представлены богаче, чем где-либо, и в своих наиболее древних вариантах<sup>11</sup>.

<sup>2</sup> Б. Рыбаков. Ремесло древней Руси. М., 1948, стр. 781.

<sup>3</sup> М. Алпатов. К вопросу о западном влиянии в древнерусском искусстве. — «Slavia», III, Прага, 1924—1925, стр. 102.

<sup>4</sup> В. Никольский. Древнерусское декоративное искусство. Пг., 1923, стр. 76—84.

<sup>5</sup> Б. Рыбаков. Ремесло древней Руси, стр. 423.

<sup>6</sup> D. R. S. Byzantine Art. Oxford, 1935, стр. 164, 158—159.

<sup>7</sup> Нередко панагиями считают всякие мелкие образцы, четырехугольные и круглые, как предназначенные для ношения на груди, так и для подвешивания к местным иконам. Однако это неверно.

<sup>8</sup> Н. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, стр. 229—230.

<sup>9</sup> «Дрешности российского государства». Отд. 1. М., 1849, стр. 84.

<sup>10</sup> Н. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне, табл. XXX, XXXI, XXXIII, рис. 88.

<sup>11</sup> Там же, стр. 222.

Было замечено, что «Троица» очень часто упоминается в греческих надписях на артосных панагиях<sup>12</sup>. Это объясняется молитвой, предшествующей возношению хлеба. Сначала пелась хвала живоначальной Троице, а потом богоматери<sup>13</sup>. Поэтому византийцы нередко украшали панагии изображениями «Троицы» (например, греческая расписная панагия XIV века в Национальном музее во Флоренции<sup>14</sup>). На русской почве сложная форма византийского пышного монастырского панагиара уступила место маленьким двусторонним круглым кофечкам (путные и наперные складные панагии). Они навешивались на грудь и брались в дорогу с кусочком «богородичного хлеба». Такие культовые предметы, резанные из кости, дерева и камня и дошедшие до нас в громадном количестве, к этому времени уже имели свои отстоявшиеся иконографические типы.

До XVII века обязательным сюжетом одной из внутренних сторон русской панагии, наряду со «Знаменем», была ветхозаветная «Троица». Это касалось не только скромных путных панагий, но даже сложных и богатых по отделке серебряных артосных сосудов, подобных Новгородскому и Симоновскому панагиарам XV века.

Кроме панагий, большой материал для наблюдения над эволюцией «Троицы» в мелкой пластике дают резные и литые иконки, а также кресты, где в верхних клеймах изображены трех ангелов встречается особенно часто.

Так как круглые панагии с изображением «Троицы» существовали уже в XIV веке, можно предположить, что именно они послужили для Рублева источником композиционного замысла иконы. Однако надо строго различать примеры механического размещения фигур ангелов в круге от тех вещей, где эта композиция под влиянием Рублева приобрела органичность и пластическую законченность.

Из сюжетов, сопровождавших «Троицу» в резных изделиях, надо отметить как основные и, по-видимому, самые древние, «Распятие», «Благовещение» и «Голгофский крест»; в XVI веке круг тем значительно расширился, включив «Чудо св. Георгия о змие», «Крещение», образ Иоанна Лествичника, изображения местных святых и др. Уже в XV веке сложилась устойчивая иконография наружных сторон панагии, где «Знамению» соответствовали Иоанн Златоуст, Григорий Богослов и Василий Великий, а «Троице» — «Распятие». В XVI веке форма панагий усложняется, резьба становится мелкой и миниатюрной, а центральная часть обрастает круглыми ячеечками с фигурками апостолов, пророков, евангелистов с символами.

До XV века изображение ветхозаветной «Троицы» в древнерусской мелкой пластике, по-видимому, большая редкость. Рассматривая произведения мелкой пластики, содержащие этот сюжет, еще нельзя выделить ни определенных школ, ни конкретных стилистических групп. Можно лишь констатировать преобладание «восточного»<sup>15</sup> иконографического типа, характерного для византийского и для русского искусства. Примером этой традиции является иератическая пирамидальная композиция «Гостеприимство Авраама» на резном каменном образке из Гос. Исторического музея<sup>16</sup> (см.р. 122). Низкий рельеф, слабо выявленное линейное начало, а также архаический вариант толкования темы объясняют попытку датировать эту вещь XIII веком<sup>17</sup>.

Среди произведений мелкой пластики особенно близки по своему композиционному решению к иконке Гос. Исторического музея «Троица» на оборотной стороне псков-

<sup>12</sup> Ф. Успенский. О панагии артосной в Национальном музее Равенны.— «Известия Русского археологического института в Константинополе», т. VIII, вып. 3. София, 1903, стр. 256.

<sup>13</sup> Н. Покровский. Древняя ризница Новгородского Софийского собора.— «Труды XV археологического съезда в Новгороде», т. 1. М., 1914, стр. 75—76.

<sup>14</sup> В. Лазарев. Byzantine Icons of the XIV-th and XV-th Centuries.— «Burlington Magazine», 1937 (LXXI), стр. 256.

<sup>15</sup> Н. Малицкий. К истории композиции ветхозаветной Троицы.— «Seminarium Kondakovianum», II. Прага, 1928, стр. 36.

<sup>16</sup> Гос. Исторический музей, № 2987, ок. 9143. Размер: 4,5×4,7 см.

<sup>17</sup> Н. Малицкий. К истории композиции ветхозаветной Троицы, стр. 44—45.



«Гостепримство Авраама», Резной каменный образок XIII века.

ражения в Новгороде (1378), а также миниатюра из теологических сочинений Иоанна Кантакузина (1371—1375) <sup>22</sup>.

Произведения переходного типа известны и в мелкой пластике. В качестве образцов можно привести изображения «Троицы» на створке резной каменной паняги русской работы XIV века из Гос. Исторического музея <sup>23</sup> (смр. 123), на створках Новгородского, Вологодского и Симоновского панягаров (XV век, резьба по серебру) <sup>24</sup>, на серебряной панягии Троице-Сергиевой лавры (XIV—XV века) <sup>25</sup>, а также на бронзовой ампуле палеологовского времени из музея Коррер и Венеци <sup>26</sup>.

«Троица» с панягии Гос. Исторического музея как будто бы приближается к рублевскому варианту: нет Авраама с Саррой, крещатый нимб отсутствует; выдвинутые вперед подножия и движения голов ангелов говорят о поисках компактного композиционного ядра, отвечающего форме предмета. Однако по своему художественному языку эта вещь тяготеет к той традиции, в которой сочеталась «греко-восточная массивность форм... с грубоватостью, подобной романской пластике» <sup>27</sup>. Поиски стилистических аналогий ведут не к рублевскому кругу, а к XII—XIII векам, к таким вещам, как две каменные новгородские иконки с изображением «Умиления», описанные Д. Айналовым <sup>28</sup>.

<sup>18</sup> Гос. Эрмитаж. Отдел нумизматики.

<sup>19</sup> A. Sotgiou. Guide du Musée Byzantin d'Athènes. Athènes, 1932, fig. 75.

<sup>20</sup> В большинстве русских резных икон и панягий, имеющих изображение «Троицы», центральный ангел продолжал оставаться с крещатым нимбом даже в пределах XVI—XVII веков. Это подтверждает предположение о том, что средний ангел рублевской иконы символизирует Христа.

<sup>21</sup> G. Millet. Le peinture du moyen age en Yougoslavie. Paris, 1954, табл. 3 (6).

<sup>22</sup> Парижская Национальная библиотека, д. 1242, л. 123; см. В. Лазарев. История византийской живописи, т. II. М., 1948, табл. 328.

<sup>23</sup> Гос. Исторический музей, ок. 9264, diam. 5,4 см.

<sup>24</sup> Загорский Гос. историко-художественный музей-заповедник.

<sup>25</sup> Загорский Гос. историко-художественный музей-заповедник, № 1063.

<sup>26</sup> G. Schlimberger. Melanges d'archéologie Byzantine. Paris, 1895, стр. 169.

<sup>27</sup> А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 101—102.

<sup>28</sup> Д. Айналов. Две каменные новгородские иконки. — «Труды Новгородского церковно-археологического общества», т. I. Новгород, 1914, стр. 67—72, рис. 1, 2.

Архаический характер рельефа с предельно упрощенным очерком фигур, с разобщенностью грубо исполненных деталей, с их условным разворотом на плоскости, с угловатой орнаментальностью складок, в самом принципе своем противоположен той пластической задаче, которую решил Рублев. Попытки мастера-резчика разбить застылость композиции завершились чисто механическим подчинением фигур форме панагии.

Если до Рублева в древнерусской мелкой пластике на тему «Троицы» трудно выявить школы и направления, то для XV, XVI веков решение такой задачи представляется вполне реальным благодаря обилию дошедших до нас образцов.

Правда, утверждение общенационального художественного языка со второй половины XV века во многом упрощает проблему школ, но не снимает ее, ибо в ряде районов древней Руси, особенно на севере, локальные традиции держались крепко.

В области русской средневековой пластики, как верно указывают П. Флоренский и Ю. Олсуфьев<sup>29</sup>, мы не найдем таких многочисленных и влиятельных творческих ячеек, как у иконописцев. Между тем не подлежит сомнению существование специальных мастерских (чаще всего монастырских), обладавших индивидуальным лицом<sup>30</sup>.

Среди русских школ резьбы со второй половины XV века особенно выдвигается московская школа. В ней конкретно определились два направления: одно из них было связано с архаическим живописным стилем Амвросия, другое проявляло тяготение к высокому рельефу, к акцентированию пространственного начала, к изящным пропорциям и графической четкости линии. Это второе течение отражало тот новый строй форм, который сложился в иконописи почти на столетие раньше, чем в мелкой пластике (в конце XIV века), и нашел высочайшее художественное воплощение в творчестве Рублева.

Однако, если мы рассмотрим резные изображения «Троицы» в московской пластике этого времени, то заметим, что несмотря на различия в стилистической трактовке, все они подчиняются композиционной схеме прославленной рублевской иконы. Она дает о себе знать, в частности, в двух вещах, приписываемых Амвросию: в резных «Троицах» деревянного напрестольного креста<sup>31</sup> и маленькой деревянной панагии<sup>32</sup> XV века.

Правда, для Амвросия, который стремился к свободному расположению фи-



«Троица». Резная каменная панагия русской работы XIV века.

<sup>29</sup> П. Флоренский, Ю. Олсуфьев. Амвросий, троицкий резчик XV века. Сергиев, 1927, стр. 4.

<sup>30</sup> Правда, понятием мастерской нельзя заменить школы; это означало бы, что разнообразие индивидуальных манер вытеснило общие художественные принципы, лежащие в основе школы, которые и в XVI веке не потеряли своего значения.

<sup>31</sup> П. Флоренский, Ю. Олсуфьев. Амвросий, троицкий резчик XV века, стр. 14—15, табл. 25.

<sup>32</sup> Загорский. Гос. историко-художественный музей-заповедник, № 310.



«Троица». Резная деревянная панагия второй половины XV века.

кусством Рублева. Но творец этой прекрасной панагии не остался в стороне от новых стилистических веяний своего времени, которые были связаны с именем Дионисия. Музыкальность линий, восходящая к рублевской «Троице», приобрела здесь оттенок известной напряженности, фигуры стали тоньше и изысканней, графическое начало сделалось более активным.

«Троица» на створке другой деревянной панагии XV века<sup>36</sup> (вклейка после стр. 124) как будто бы еще ближе к рублевской иконе. Объемы округлились, прически стали более пышными и высокими, опущенные крылья — очерчены спокойными дугами, овалы лиц приобрели более мягкие очертания. Однако при сравнении обоих рельефов второй из них выглядит несколько холодным, лишенным той непосредственности чувства и индивидуальности пластического языка, которые отличают подлинное произведение искусства от подражания.

Одним из самых очаровательных повторений рублевской иконы в мелкой пластике является резная «Троица» на створке серебряной, позолоченной панагии XV века<sup>37</sup> (вклейка после стр. 124). Специфика технического приема (резьба по серебру), с его

гур на плоскости, монолитное композиционное ядро рублевской иконы осталось чуждым. Восприняв внешнюю форму круга, он с трудом втиснул в него своих коренастых, большеголовых ангелов.

Лучшие образцы московской мелкой пластики с мотивом «Троицы» принадлежат ко второму из вышеуказанных направлений. Они относятся к XV веку, когда резьба не приобрела еще дробности и мелочности рисунка, определивших манеру XVI столетия.

Резное изображение трех ангелов на створке деревянной панагии второй половины XV века из Гос. Исторического музея<sup>38</sup> (стр. 124) по праву считается «жемчужиной московской пластики»<sup>34</sup>, наряду с замечательной костяной иконкой архангела Михаила из того же собрания<sup>35</sup>.

Идеальная согласованность фигур с кругом, изящество пропорций, предельная обобщенность и выразительность силуэтов говорят об основательном знакомстве с ис-

<sup>36</sup> Гос. Исторический музей, ок. 9264.

<sup>34</sup> В. Л а з а р е в. Московская живопись, шитье и скульптура первой половины XV века. — «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 214.

<sup>35</sup> Гос. Исторический музей, № 74376/1370.

<sup>36</sup> Гос. Исторический музей, ок. 9177.

<sup>37</sup> Гос. Исторический музей, № 80761, ок. 13352. Серебряные панагии, к числу которых принадлежит данная вещь, а также панагии из золота и полудрагоценных камней особенно распространялись на Руси с XVI века. Среди них сюжет «Троица» редок. Именные богатые панагии, украшенные жемчугом, эмалью и самоцветами, к XVIII веку приблизились к форме медаллона и орденской звезды, утратили двусторчатую структуру и обязательный ранее комплекс сюжетов. Однако



«Троица». «Знамение». Резная деревянная панагия XV века.



«Троица». «Знамение». Резные изображения на створке серебряной позолоченной панагии XV века.





высокими графическими возможностями, явилась почвой для наибольшего приближения образов к лирической музыкальности Рублева, у которого рисунок несет основную пластическую нагрузку. Поражает исключительная сдержанность мастера-резчика в обращении с линией: он избегает тщательной проработки деталей, а фиксирует лишь основные контуры, намекая едва заметными штрихами на сложную игру складок. Это разнообразие в толщине и протяженности врезов придает изображению живописную мягкость. В трактовке голов резчик прибегает к особенно прозрачному рисунку. Единая линия, очерчивающая фигуры, разрывается, превращается в отдельные тонкие, дугообразные штришки. Благодаря этому, пышные прически ангелов воспринимаются как три легкие облачка, завершающие упругую, слаженную композицию.

В отличие от большинства мастеров XVI—XVII веков, которые, обычно, увлекаясь детализацией второго плана, втискивали в панагию развернутый пейзаж, мастер XV столетия выбрал лишь одну деталь в виде тонкого дерева, повторяющего наклон правого ангела.

В XVI веке сюжет ветхозаветной «Троицы» получил в русском искусстве особенно широкое распространение. Острота вопроса о борьбе с укоровившимися ересями заставила Москву занять твердую позицию относительно понимания сущности «Троицы».

Со времени Стоглавого собора рублевская икона стала признанным образцом для иконописцев<sup>38</sup>. Официальный призыв писать подобно Рублеву не затрагивал художественных основ произведения, а лишь предлагал вариант иконографического решения. Тяготение к кругу, отсутствие праотцов, гладкие нимбы и ангельские атрибуты можно встретить во множестве «Троиц» XVI века, однако немногие из них заслуживают высокой оценки. Превратившаяся в канон композиция противоречила новому стилистическому укладу изобразительного искусства, который требовал от художника повествовательного таланта и умения во всех подробностях раскрыть содержание сюжета.

В мелкой пластике, в силу относительной консервативности ее форм по сравнению с живописью, рублевская композиция без существенных изменений продолжалась вплоть до XVII века.

Одним из примеров удачного воплощения рублевского варианта «Троицы» в московской резьбе XVI столетия является изображение трех ангелов на деревянной иконе Гос. Исторического музея<sup>39</sup> (стр. 126). Несмотря на традиционность общего решения здесь можно выделить элементы нового стиля: высокий рельеф, контрастную светотень, пространственный второй план в виде разработанного пейзажа, мелкий, сухой рисунок складок. Однако от современных московских икон, повторяющих Рублева (махрицкая «Троица»<sup>40</sup> и небольшая икона XVI века из Загорского Гос. историко-художественного музея<sup>41</sup>), эта вещь отличается архаическим пониманием

---

среди серебряных панагий XVI—XVII веков изображение «Троицы» продолжало занимать существенное место: «Троица» серебряной панагии Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале, резная «Троица» серебряной панагии из Загорска (Загорский Гос. Историко-художественный музей-заповедник, № 52), композиция восьмиугольной серебряной панагии (басма) из того же собрания (№ 45) и др. Все же лучшие образцы русского резного серебра на тему «Троицы» не выходят за пределы XV столетия.

<sup>38</sup> Н. Покровский. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1910, стр. 286—289.

<sup>39</sup> Гос. Исторический музей, ок. 9148. Размер: 6,9×5,5 см.

<sup>40</sup> Гос. Исторический музей, № 85775/ II VIII-4833.

<sup>41</sup> Загорский Гос. Историко-художественный музей-заповедник, № 377.



«Троица». Деревянная резная икона XVI века.

Чаще всего это вещи невысокого качества вялой округлостью рисунка и объема.

В виде примеров можно привести шиферный резной образец с изображением «Троицы» конца XVI века <sup>44</sup> (ср. 127) и «Троицу» с серебряного позолоченного чеканного щита оклада иконы Николая Чудотворца из Покровского монастыря в Суздале <sup>45</sup>. Типично нарастание орнаментального начала, особенно выразительного в сочных завитках травного орнамента чеканного складья, среди которых теряются фигуры ангелов и протцов. Композиция тяготеет к спокойной горизонтали. Это достигается путем удлинения трапезы и уменьшения разницы в уровне голов ангелов, а порой (как в чеканном киоте) в расположении Авраама и Сарры по сторонам центрального изображения.

Данная тенденция, характерная и для иконописи, знаменует собой отступление от слаженного рублевского композиционного варианта к более расплывчатому, повествовательному типу «Троицы». Такие образцы представляют отнюдь не сильную сторону рельефа XVI—XVII веков, который выявил свои незаурядные пластические и декоративные качества в произведениях, подобных замечательной деревянной иконе начала XVI века «Премудрость созда себе дом» <sup>46</sup>.

Аналогичные композиции «Троицы» в московском шитье, благодаря изысканной красоте цветовых решений, еще долго сохраняют привлекательные художест-

пропорций фигур, которые мастер лепит крупными, компактными массами. Черты «почвенности», народности и некоторой наивности сближают икону Гос. Исторического музея с суздальской «Троицей в бытии» середины XVI века <sup>42</sup>.

Несмотря на стойкость рублевской традиции в московской пластике, те архаизирующие мотивы, которые, наряду с новшествами XVII века, проникли в живописные изображения «Троицы», утвердились и в пластике. Правда, в отличие от иконописи, в произведениях резьбы они проявились не так явно. Здесь не всегда можно встретить Авраама с Саррой или сцену заклания тельца; новые тенденции выступали в детализации пейзажа <sup>43</sup>, натюрморта на трапезе, в акцентировании декоративных свойств резьбы, в усложнении архитектурного фона и т. д.

Хотя рублевская композиционная схема не претерпела коренного изменения, она как бы растворилась среди многочисленных и занимательных бытовых деталей, утратила свою редкостную органичность, приобрела нарочито отвлеченный характер, с невыразительной поверхностью рельефа,

<sup>42</sup> Гос. Русский музей.

<sup>43</sup> Для XVI и XVII веков характерен разворот пейзажа по вертикали на плоскости, так что в композиции «Троицы» он иногда занимает половину всего изображения. Сравним с иконой Рублева, где пейзаж, расположенный всего лишь на  $\frac{1}{5}$  части доски, играет активнейшую роль, подчеркивая сложный, музыкально разработанный ритм наклонов фигур.

<sup>44</sup> Гос. Исторический музей, ок. 11497.

<sup>45</sup> Гос. Оружейная палата.

<sup>46</sup> Гос. Исторический музей, ок. 9153/74538.

венные черты (покров Сергия и Никона, 1565—1592 годы<sup>47</sup>, шитье Ксении Годуновой 1601 года, палица XVII века из Загорского Гос. историко-художественного музея и пр.).

Амвросиевская традиция не оказала сильного воздействия на стилистическое развитие мелкой пластики московского круга, ее путь был определен основной линией эволюции московского искусства в целом.

Одним из запутанных вопросов в истории древнерусской скульптуры остается вопрос о новгородском рельефе. Общую картину его развития обрисовать очень трудно, ибо здесь самым неожиданным образом переплетались древнейшие формы местной деревянной резьбы с чертами западной романской пластики и с народными традициями северных «примитивов».

Между тем для всей новгородской скульптуры характерны качества, которые определяются своеобразием новгородского искусства в целом: «предпочтение рельефу перед круглой пластикой», плоскостный тип самого рельефа, господство замкнутой линии, отсутствие интереса к пространственным композициям<sup>48</sup>.

Среди произведений древнерусской мелкой пластики с изображением ветхозаветной «Троицы» выделяется группа вещей, которая предположительно может быть связана с Новгородом. Это стеатитовый резной образок из Гос. Исторического музея<sup>49</sup> (ср. 128), деревянная иконка из Успенского собора во Владимире, с «Троицей» и четырьмя святыми<sup>50</sup>, створка костяной панягии из Гос. Исторического музея<sup>51</sup> (ср. 129) и костяной прорезной образок Загорского музея<sup>52</sup>, датруемые концом XV — началом XVI века.

Композиция говорит о несомненном влиянии Рублева, а удлиненные пропорции фигур — о связи с тем художественным языком, который сложился в окружении Дионисия. Однако эти черты в сочетании с примитивной, сухой резьбой, с пассивной замкнутостью объемов, неспособных организовать пространство, переходят в свою противоположность. Изящество превращается в манерность, объединение ангелов приобретает чисто внешний характер.



«Троица». Шиферная резная икона XVI века.

<sup>47</sup> Загорский Гос. историко-художественный музей-заповедник, № 407.

<sup>48</sup> В. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, стр. 131—132.

<sup>49</sup> Гос. Исторический музей, ок. 9137. Размер: 5,2×4,4 см.

<sup>50</sup> Место хранения неизвестно.

<sup>51</sup> Гос. Исторический музей, ок. 6185.

<sup>52</sup> Загорский Гос. историко-художественный музей-заповедник, № 1428.



«Троица». Стеатитовый резной образок  
конца XV — начала XVI века.

ключительно редкое в русском искусстве, встречается опять-таки в Новгороде, и, что особенно важно, также в сочетании с «Троицей» (Троицкий придел церкви Спаса-Преображения).

Кое-что может сказать и материал резьбы. Стеатита не было на Руси, зато он был распространеннейшим материалом византийских скульпторов. Стеатит вывозили из Византии либо в виде готовых амулетов и образков, которых так много было в Новгороде, либо в виде сырья. Трудно допустить проникновение стеатита в какой-нибудь незначительный провинциальный центр, затерянный на севере или северо-западе. Учитывая оживленные связи Новгорода с Византией, а также плоскостную манеру исполнения стеатитовой иконки, можно предположить, что новгородский мастер на месте обработал привезенный материал.

Если принять новгородское происхождение вещей, станет ясным вывод о неплотности влияния московского искусства на новгородскую пластику. В целом новгородский рельеф уступает московскому, как менее развитой и более примитивный. Но ценность лучших новгородских рельефов заключается в их живом, народном языке, в смелости композиционных решений, в свободном обращении с иконографическими канонами, в глубоком демократизме (например, Людогосицкий крест 1359 года<sup>53</sup>). Но получилось так, что когда новгородцы соприкоснулись с тонким лирическим языком Рублева и с аристократической изысканностью образов Дионисия, то их скульптура во многом утратила эти достоинства. Композиция «Троицы» Рублева проникла не только в новгородскую иконопись («Троица» Гос. Русского музея и остроуховская икона Гос. Третьяковской галереи<sup>54</sup>), но и в произведения резьбы. Однако в пластике, в отличие от живописи с ее сильным и своеобраз-

Трактовка пейзажа весьма типична для новгородского мастера. Горка и палаты на створке костяной панации нарочито вытянуты по вертикали и даны совсем плоско. Такое тяготение к плоскостному, а не пространственному развороту композиции во многом перекидается с новгородской иконописью.

Длинные лица ангелов с крупными, резко очерченными носами, глубокими складками, идущими от глаз к уголкам рта, высокими прическами, стянутыми у висков, близки по типу к новгородским иконам второй половины XV века (ср. с правым ангелом на иконе «Молящиеся новгородцы» 1467 года<sup>55</sup>). В пользу Новгорода говорит и еще одна немаловажная деталь. Деревянный образок из владимирского Успенского собора разделен на два фриза. Наверху расположена «Троица», внизу — святые Власий, Никола, Акакий и Сергей. Сергей и Никола были почитаемы повсеместно, хотя почитание Николы в Новгороде с XV столетия получило особенно широкое распространение. Власий — популярнейший новгородский святой, а изображение Акакия, не-

<sup>53</sup> Воспроизведение см. в книге: «История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 247.

<sup>54</sup> Воспроизведение см. там же, стр. 229.

<sup>55</sup> А. Н е к р а с о в. Древнерусское изобразительное искусство, стр. 172—175, рис. 115.

ным колоритом, она не получила органичного воплощения, а стала холодным штампом, передаваемым из поколения в поколение.

Псковская мелкая пластика представляет собой не менее сложное и до сих пор не выясненное явление. В ряде случаев близко соприкасаясь с Новгородом, она сохраняла свою специфику в области приемов резьбы и в иконографии, где еще сильнее ощущалась близость к художественной культуре Запада.

Изображение ветхозаветной «Троицы» было одним из самых распространенных мотивов псковского искусства, чему немало содействовал посвященный ей Троицкий собор. Оно встречается на большинстве свинцовых печатей псковских епископов XV—XVI веков. Хотя печати, за редким исключением, не имеют значительной эстетической ценности, они дают развернутое представление о разнообразии типов «Троицы» в Пскове, среди которых в конце XV века видное место занимает рублевская композиция. Об этом свидетельствуют две свинцовые печати (одна в русском отделе Эрмитажа, другая — не разыскана<sup>56</sup>), отлитые с одной матрицы, а также изображение «Троицы» на створке литой панагии из спруды XVI века<sup>57</sup>. Оглывшие благодаря способу изготовления формы рельефа делают возможным лишь определение композиционного типа.

Не располагая достаточным материалом для суждения о стилистической стороне дела, можно предположить, что те самобытные традиции стиля и иконографии, которые нашли выражение, например, в иконе «Морозовской Троицы»<sup>58</sup>, были для Пскова более плодотворными и перспективными, чем повторение московских образцов.

Среди резных изделий северного круга выделяются три вещи, которые трудно связать с каким-либо известным центром. Между тем, стилистическое единство и оригинальность деталей, внесенные в систему рублевской композиции, делают их достойными внимания исследователей.

Это резные изображения «Троицы» на прямоугольном каменном образке XV века из Гос. Исторического музея<sup>59</sup> (стр. 130) и на двух костяных панагиях XVI века из собраний Исторического<sup>60</sup> (стр. 131) и Загорского<sup>61</sup> музеев.



«Троица». Резная костяная панагия  
конца XV — начала XVI века.

<sup>56</sup> Н. Л и х а ч е в. Сфрагистический альбом (Архив Ленинградского отделения Института археологии АН СССР, Ф. 35, № 100, дело 444), табл. XXXVII, 2, табл. XV, 13.

<sup>57</sup> Псковский музей, № 172.

<sup>58</sup> Гос. Третьяковская галерея.

<sup>59</sup> Гос. Исторический музей, ок. 10227. Размер: 4,9×4,6 см.

<sup>60</sup> Там же, ок. 11506.

<sup>61</sup> Загорский Гос. историко-художественный музей-заповедник, № 25.



«Троица». Резной каменный образец  
XVI века.

трагируется до него или указывает в его сторону. Этот ангел здесь не сидит, а стоит, балансируя без точки опоры. В образке Гос. Исторического музея и в миниатюре костяной панягии из Загорска внизу, между подножиями, помещено изображение тельца, восходящее к памятникам XII—XIII веков.

Нарочитая линейная стилизация, угловатость жестов, сложная орнаментика трапезы и одеяний, характерные типы лиц с носами «башмачком», а также геральдическая трактовка фигурки тельца, напоминающая некоторые мотивы псковских монет (барс, голова Довмонта и др.) дают основание относить эти вещи если не к самому Пскову, то, во всяком случае, к какому-нибудь из северо-западных центров.

Факт воздействия Новгорода на искусство русского севера не подлежит сомнению, хотя открытия последних лет говорят о том, что уже в XV веке такие северные центры, как, например, Вологда, развивались своими, оригинальными путями<sup>62</sup>.

Если северные письма до начала XVI века отличались подчеркнутым архаизмом и примитивностью, то с этого времени «в них чувствуются ясные отголоски московской живописи»<sup>63</sup>. На такой почве традиции Рублева и Дионисия оказались плодотворными и породили произведения высокого качества не только в иконописи, но и в мелкой пластике.

Рублевский вариант «Троицы» в северных резных иконах и крестах XVI века получил глубоко творческое и наиболее интересное после Москвы решение.

«Троица» в верхнем клейме деревянного креста из Гос. Исторического музея<sup>64</sup> (вклейка после стр. 130) и аналогичного креста, прошедшего через руки известного антиквара Леона Гринберга в Париже<sup>65</sup>, а также «Троица» на круглом деревянном образце из Исторического музея<sup>66</sup> XVI столетия говорят о высоком мастерстве резчиков и о живом воздействии рублевского искусства.

Несмотря на то, что резьба по камню придает рельефу более мягкий характер, чем резьба по кости с ее обостренным графическим рисунком, во всех трех вещах такую жесткость надо охарактеризовать как конкретное качество работы, независимо от материала. Складки одежд и объемы фигур ломаются под острыми углами, форма крыльев доведена до примитивных треугольников с густой параллельной насечкой, а горка и палаты едва намечены несколькими слабыми штрихами. На общем фоне плоской резьбы неприятно выделяются рельефные, большие головы ангелов с грубыми, суровыми лицами.

По-видимому, авторам был чужд не только пластический язык Рублева, но и сама композиция, воспроизводя которую, они допускают иконографические вольности. Обращает внимание жест правого ангела, который порывисто хватается богородичный хлеб, в то время как обычно он лишь до-

<sup>62</sup> В. Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода.— «История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 264.

<sup>63</sup> Там же, стр. 268.

<sup>64</sup> Гос. Исторический музей, ок. 9126. Размер: 20,9 × 12,2 см.

<sup>65</sup> См. там же, фото 4133, п(в) 53.

<sup>66</sup> Там же, № 74390/596.



Резной деревянный крест северной работы XVI века.







«Знамение». «Троица». Резная костяная панagia XVI века.

Изображение Сергия и Кирилла в нижнем ярусе святых московского креста и у подножия распятия парижского креста указывают на Кирилло-Белозерский монастырь как на возможный центр производства резных деревянных изделий культового назначения. Этот крупнейший оплот православия, расположенный среди густых лесных массивов, не мог не иметь собственных деревообрабатывающих мастерских, куда не имело смысла приглашать мастеров со стороны.

Все упомянутые вещи отличаются изящными, удлинёнными пропорциями фигур, тонким рисунком резьбы и особой выразительностью силуэтов. Усиление линейного начала придает ангелам несвойственную Москве суровость, а горка и палаты с их предельной геометрической простотой подчеркивают стремление к собранным, крупным массам, которое издавна отличало северных мастеров. Низкий, плоский рельеф является примером архаизации в рамках искусства XVI века, когда в произведениях резьбы уже четко наметилась тяга к пространственным, многоплановым композиционным решениям.

Ту же линию, восходящую к началу XV века, представляет костяной «Киликийский крест» из Вологодского музея<sup>67</sup>.

По-видимому, резьба вологодско-архангельского круга по привычному для севера материалу — кости в XVI столетии мало отличалась по художественным приемам от кирилло-белозерской. Изображение «Троицы» на костяной панагии Духова монастыря в Вологде<sup>68</sup> (конец XV — начало XVI века) и на панагии Исторического музея, XVI века,<sup>69</sup> — очень близки к названным выше вещам. Однако если в кирилловских образцах ясно ощущается воздействие донисиевских фигур с маленькими головками и миниатюрными конечностями, то в произведе-

<sup>67</sup> Вологодский музей.

<sup>68</sup> Там же, № 5445. Диамет. 6,5 см.

<sup>69</sup> Гос. Исторический музей, ок. 11553.

ниях костяной резьбы не менее ясно проступает народное начало. Особенно хороша панагия Духова монастыря своими коренастыми, большерукими ангелами, удивительным сочетанием наивности и тонкости пластического чувства.

Влияние прославленной иконы Рублева на древнерусскую мелкую пластику было весьма велико и с конца XV века проникло в самые отдаленные уголки русской земли. Но оно породило вещи высокого качества только в тех центрах, для которых язык московского искусства не был чуждым. В большинстве же случаев была воспринята лишь композиционная схема, которая плохо вязалась со своеобразным языком местного художественного творчества.

Мы находим первоклассные резные изображения «Троицы» рублевского варианта в XV веке в Москве, а в XVI веке на севере, где московские традиции, слившись с образной яркостью народного искусства, привели к рождению совсем особого стилистического варианта.

XVII век почти не дал интересных пластических решений «Троицы»<sup>70</sup>, ибо художественные поиски этого века во всех жанрах обращались к живому, бесхитрому повествованию, полному привлекательных бытовых деталей, на фоне которых рублевская композиция должна была казаться слишком отвлеченной. И все же она продолжала жить еще долгое время, особенно в далеких окраинах России, куда отголоски нового стиля приходили с большим запозданием и где веками держались традиции седой старины<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Оригинальна трактовка «Троицы» в ярославском серебре, особенно в чеканных венчиках икон, где она превратилась из самостоятельной композиции на библейскую тему в элемент сочного растительного орнамента, характерного для ярославского искусства XVII столетия.

<sup>71</sup> Известны, например, старообрядческие образки, относящиеся к XVII—XVIII векам и, по-видимому, используемые в качестве самостоятельных икон, которые отливались из смеси личного желтка и мела с панагий XV и XVI столетий.

# ЛИЦЕВОЕ ЕВАНГЕЛИЕ УСПЕНСКОГО СОБОРА КАК ПАМЯТНИК ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XV ВЕКА

М. М. ПОСТНИКОВА-ЛОСЕВА  
и Т. Н. ПРОТАСЬЕВА

**П**ятнадцатый век в русском искусстве — исключительно интересное время, когда сначала в живописи, а несколько позднее и в прикладном искусстве Москвы окончательно складывается свой особый стилистический вариант с ясно выраженными местными чертами.

Памятники миниатюры и рукописного орнамента, сохранившиеся от этих лет, несут печать особой утонченности, которая сказывается в нежной гармонии красочной гаммы, в певучей красоте линий рисунка. В золотых и серебряных изделиях XV столетия наблюдается сдержанность и скромность цветовой гаммы, тонкая, тщательная проработка и отделка чеканных изображений, большое изящество сканных узоров.

Мы не располагаем документальными данными о приездах в Москву того времени новгородских серебряников, но в московских ювелирных изделиях долго звучат отголоски искусства Новгорода, с его сильным, лаконичным стилем, ясной композицией и выразительными образами. Высокое золотого и серебряного дела XV века.

Изделия южнославянских мастеров не были редкостью в Москве в то время, так как приезжавшие с Балкан сербские и болгарские мастера привозили с собой образцы своего искусства.

Проникновение на Русь греческих икон и произведений прикладного искусства, как и приезды греческих мастеров для работы в Москве, участвовавшие в последней четверти XIV века и продолжавшиеся в XV веке, также не могли пройти бесследно для московского искусства. Известную роль в усилении этих связей, вероятно, сыграл брак Анны, дочери московского князя Василия Дмитриевича, с наследником византийского престола Иоанном Палеологом, а также назначение в начале XV века на митрополичий престол Фотия, по происхождению грека из Пелопоннеса. Фотий прибыл в 1409 году в Киев, а весной 1410 года его торжественно встречали в Москве. До конца жизни он не порывал связи с родиной и оставался приверженцем византийской культуры и искусства.

Но при всей интенсивности византийских влияний, имевших несомненно большое значение в процессе сложения московской живописи, миниатюры и прикладного искусства, русские живописцы, золотых дел мастера и серебряники сумели сохранить оригинальность стиля. Приняв лишь то, что отвечало в византийском

искусстве их вкусам, смягчив черты суровости и аскетизма, изменив сумрачную цветовую гамму, они выработали свой собственный богатый художественный язык.

Миниатюры и заставки, сохранившиеся в русских рукописях конца XIV и начала XV века, говорят о знакомстве московских мастеров с греческим искусством украшения рукописных книг. В это время наблюдается возврат к старым византийским образцам, повторяются схемы богатого орнамента эпохи Киевской Руси (XI—XII веков): растительные и цветочные мотивы на золотом фоне, в рамках геометрического характера, с отчетливым внутренним делением заставок. Этот возрождающийся в русских рукописях XIV—XV веков цветочно-лиственный орнамент имеет в XV веке светлую и нежную красочную гамму, а в XVI веке — более густую и темную.

Роскошные литургические памятники начала XV века пишутся еще на пергаменте, торжественным, неспешным почерком, где каждая буква тщательно рисуется и сама представляет собой художественное произведение. Такие роскошные рукописи обычно украшались драгоценными окладами, но на протяжении столетий они большей частью переплетались вновь, утрачивая свой первоначальный вид, так что до нашего времени дошло мало памятников, которые и внешне и внутренне сохранили свою целостность и принадлежность к одному времени. Одним из таких редких памятников является рукописное, в роскошном золотом окладе, так называемое «Евангелие Морозова», хранящееся в Оружейной палате. В этой рукописи и украшения и переплет были сделаны почти одновременно и могут быть датированы XV веком (вклейка после стр. 134).

Евангелие апракос на пергаменте, на 365 листах, украшено семью заставками, восемью миниатюрами с изображениями евангелистов и их символов и большим количеством инициалов. Доски переплета обложены ритмичным малиновым бархатом. Верхняя доска украшена золотым окладом с чеканными изображениями, сканью и драгоценными камнями. Обрез книги прикрыт подзорами из выцветшего в настоящее время бархата с жемчужным низаньем и мелкими золотыми плащиками.

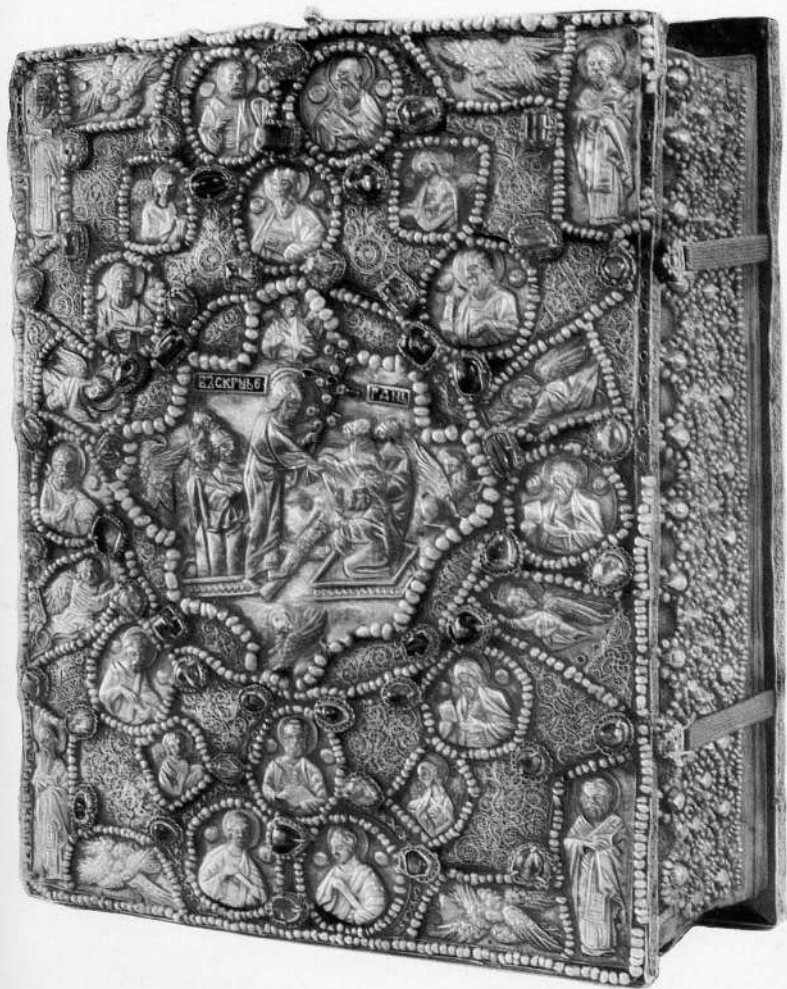
«Евангелие Морозова» неоднократно упоминалось в литературе, причем или совсем не датировалось, или же относилось разными авторами к самому различному времени, вплоть до XVII века<sup>1</sup>.

В Оружейную палату оно поступило из Патриаршей ризницы, куда было, в свою очередь, передано из ризницы Успенского собора в Московском Кремле. Несмотря на присвоенное ему название, оно, по-видимому, никогда не было вкладом Морозова. Во всех сохранившихся описях ризницы Успенского собора, начиная с самых ранних, упоминается это евангелие, но нигде не говорится о вкладчике<sup>2</sup>.

Трудно себе представить, чтобы в описи ризницы не было упомянуто имени боярина, давшего такой ценный дар, в то время как имена других вкладчиков тщательно записывались. Нет также подобной записи ни на листах рукописи, ни на золотом окладе. Среди чеканных изображений нет ни одного святого, которого можно было

<sup>1</sup> Н. Скворцов. Археология и топография Москвы. М., 1913, стр. 275—276. Краткое описание без датировки; И. Снегирев. Памятники московской древности. М., 1842—1845, стр. 32—33. Текст датируется концом XIV века — началом XV века. Об окладе говорится, как об «устроенном из казны боярина Бориса Васильевича Морозова», т. е. XVII века; «Мир искусства», 1904, № 10, стр. 216. Опубликован общий вид оклада «Евангелия Морозова» с подписью: «вклад Б. И. Морозова, 1669 года»; В. Лазарев. Этюды о Феофане Греке. Феофан Грек и московская школа миниатюры 90-х годов XIV в.— «Византийский вестник», т. VIII, М., 1953, стр. 162—164. Датируется началом XV века. В рукописной описи Гос. Оружейной палаты текст и миниатюры отнесены к концу XIV — началу XV века, скань оклада — к XV—XVI векам, чеканные изображения — к концу XVI века. В той же описи записано мнение Г. П. Георгиевского, по отзыву которого — все евангелие было сделано в XVII веке по древнему образцу.

<sup>2</sup> К сожалению, описи ризницы сохранились только с XVII века. См. «Русская историческая библиотека», т. 3. СПб., 1876 (описи Успенского собора: стр. 339 — Опись начала XVII века; стр. 473 — Опись 1627 года; стр. 509 — Опись 1638 года; стр. 692—693 — Опись 1701 года).



Евангелие из Успенского собора Московского Кремля, так называемое «Морозовское».  
Общий вид. Начало XV века.



бы считать соименным вкладчику или членам его семьи. Кроме того, евангелие в золотом окладе значилось в описях ризницы Успенского собора, начиная с первых лет XVII века, а Борис Иванович Морозов родился в 1590 году и был пожалован в бояре в 1634 году; в первые годы XVII века он был почти ребенком и не мог играть при царском дворе большой роли, как в более поздние годы. Все это заставляет предполагать, что Б. И. Морозов, с именем которого связывается это евангелие, вкладчиком его не был и что оно поступило в Успенский собор иным путем. Также вряд ли можно думать, что это евангелие было вложено в Успенский собор кем-либо из предков Б. И. Морозова.

Для решения вопроса о том, кто был заказчиком, не малое значение имеет и то, что оклад «Евангелия Морозова» золотой, а не серебряный, как все известные нам сохранившиеся оклады XIV и XV веков. Надо вспомнить, что конец XIV века был временем только что пережитого нашествия на Русь Тохтамыша. В пожаре 1382 года погибли лучшие памятники русской письменности. Население было разорено, ценности разграблены или уничтожены. Начало XV века принесло с собой неурожаи, засухи, голод и повальные болезни. Сомнительно, что какой-либо боярин, будь он из самых родовитых, мог в то время украсить книгу золотым убором. Такой драгоценный оклад, вероятнее всего, мог быть сделан не для вклада, а по указу великого князя или митрополита для торжественных служб в Успенском соборе Московского Кремля.

Сименем Б. И. Морозова можно связать лишь реставрацию переплета: доски были заново обтянуты рытым бархатом и на нижней доске были помещены новые чеканные золотые срединки и жуки. Эту реставрацию можно отнести к 60-м годам XVII века. После смерти Б. И. Морозова<sup>3</sup>, этого влиятельнейшего боярина, воспитателя царя Алексея Михайловича<sup>4</sup>, а в 1645—1648 годах — главного правителя государства, его вдова, Анна Ильинична, родная сестра царицы, делала в память мужа богатейшие вклады в церкви и монастыри. Непосредственное участие в распоряжении деньгами умершего боярина принимал царь Алексей Михайлович. В приходо-расходных книгах по бывшему имуществу Б. И. Морозова записан именной царский указ от 23 февраля 1669 года об отпуске «из приказа Мастерской Палаты в Приказ Володимирские чети на церковное и келейное строение из денег боярыни вдовы Анны Ильиничны денег 5800 рублей»<sup>5</sup>. Возможно, этот указ дал повод утверждать, что евангелие было вложено в Успенский собор в 1669 году и «устроено из казны Б. И. Морозова», — но в начале века, как указывалось выше, оно уже числилось в описи ризницы собора, и на деньги Морозова могли быть сделаны только дополнения к окладу.

Еще вероятнее предположить, что произошла путаница, и евангелие XV века получило название «Морозовского» вместо действительно существовавшего и сделанного на средства Морозовых евангелия XVII века.

В синодике Успенского собора имеется запись от 10 февраля 1669 года о том, что «большаго собору ключарь Феодоръ», по царскому указу, принял на престольное евангелие, обложенное золотом и украшенное алмазами и другими камнями «которое строено из казны боярина Бориса Ивановича Морозова, жены его боярыни вдовы Анны Ильиничны, для ихъ вечнаго помяновения. А что в том евангелии золота и всякого камня, и что которому камению цена, и тому ценовая государыни царицы и великой княгини Марии Ильиничны в Мастерской Полате»<sup>6</sup>. Было ли это

<sup>3</sup> Умер в 1661 году. «Древняя российская шифлофика», ч. XX. Изд. 2. М., 1791, стр. 415.

<sup>4</sup> С 1633 года Б. И. Морозов — «царевича дядка». См. «Дворцовые разряды», т. II. СПб., 1851, стр. 317.

<sup>5</sup> «Хозяйство крупного феодала-крепостника XVII века», ч. I. Л., 1933, стр. 259.

<sup>6</sup> Синодик Успенского собора XVII века. Рукопись. — Гос. Исторический музей, № Усп. 65, л. 461 и 461об.



евангелие утрачено или куда-нибудь передано, остается неизвестным, но вполне вероятно, что в XIX веке исследователи отнесли запись в синодике и указ 23 февраля 1669 года к единственному сохранившемуся к тому времени в ризнице Успенского собора евангелию в золотом окладе XV века, хотя алмазов на нем нет и оно не соответствует приведенному в синодике описанию.

Неясным остается и вопрос о том, кем и когда была добавлена на окладе жемчужная обнизь, так как в описаниях евангелия, относящихся к началу XVIII века, она уже имеется, а по замыслу автора оклада никакой обнизи не должно было быть. Возможно, что это произошло в XVI веке, когда постепенно нарастала роскошь в оформлении золотых и серебряных изделий и переставала удовлетворять сдержанная скромность, характерная для искусства предшествующего столетия. Тогда же, по-видимому, были добавлены камни и жемчужины на кресте, изображенном в руке Христа на чеканном среднике.

Перед нами стоит задача: уточнить время создания одного из замечательных памятников нашей древности — «Евангелия Морозова», хранящегося в Оружейной палате в Московском Кремле.

Для того чтобы иметь возможность точнее датировать это евангелие со стороны его письма, необходимо сравнить его с другими рукописями, близкими ему по почерку и украшениям. «Евангелие Морозова» входит в особую группу памятников древнерусской письменности, которая давно привлекает внимание ученых и по ряду признаков должна быть поставлена на грани XIV—XV веков<sup>7</sup>. Эту группу составляют четыре роскошных пергаментных евангелия — Морозова<sup>8</sup>, боярина Богдана Матвеевича Хитрово<sup>9</sup>, боярина Федора Андреевича Кошки<sup>10</sup> и евангелие из Андроникова монастыря<sup>11</sup>. Все эти рукописи чрезвычайно близки по характеру своего орнамента, а две первые — «Евангелие Морозова» и «Евангелие Хитрово» — почти тождественны: обе написаны сходным по начертанию крупным литургическим уставом в два столбца, обе украшены заставками, типичными для XV века, обе имеют одинаковые по композиции и по краскам миниатюры и, что нигде более не встречается, в обеих на отдельных листах размещены одинаковые по рисунку изображения символов евангелистов (орел, ангел, лев и телец), в крупном размере, во весь лист. Кроме того, страницы обоих евангелий украшают инициалы одинакового характера, большая часть которых совпадает и по рисунку.

Сходство «Евангелия Морозова» и «Евангелия Хитрово» настолько велико, что, следует думать, они восходят к одному оригиналу. Однако, мало вероятно предполагать, что одно из них является копией другого, так как, несмотря на исключительное сходство и стилистическую близость, в каждом из них имеется много индивидуального. Прежде всего это различные композиции заставок и свои, не повторяющиеся в другой рукописи формы инициалов. Если бы «Евангелие Морозова», как

<sup>7</sup> А. С. В и р и н. Древнерусская миниатюра. М., 1950, стр. 64 и сл.

<sup>8</sup> Гос. Оружейная палата, № 11056. Размер: 36×29 см, листов 365. Хранилось в Успенском соборе Московского Кремля. Числится вкладом боярина В. И. Морозова.

<sup>9</sup> Гос. Библиотека СССР им. В. И. Ленина, ф. 304, № 8657. Размер: 32×26 см, листов 300. Было пожаловано царем Федором Алексеевичем в 1677 году боярину Богдану Матвеевичу Хитрово, который, в свою очередь, «ради древнего письма» пожертвовал его в Троицкий монастырь. См. В. Л а з а р е в. XIV век. — «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 88—92.

<sup>10</sup> Гос. Библиотека СССР им. В. И. Ленина, ф. 304, № 8654. Размер: 7×17,5 см, листов 327. Имеет серебряный оклад 1392 года (дата проставлена в надписи на окладе). См. В. Л а з а р е в. XIV век, стр. 87—88.

<sup>11</sup> Гос. Исторический музей. Епархиальное собрание, № 436. Размер: 28,2×21 см, листов 297. Происходит из Андроникова монастыря. См. В. Л а з а р е в. XIV век, стр. 92.



Иоанн, диктующий Прохору. Миниатюра «Евангелия Морозова», л. 4



Ангел. Символ евангелиста Матфея. Миниатюра «Евангелия Морозова», л. 51 об.

предполагают некоторые исследователи, было более поздней копией «Евангелия Хитрова», то в орнаменте сказалась бы манера украшений другого времени.

Одинаковые по композиции миниатюры<sup>12</sup> отличаются по колориту. Краски в «Евангелии Морозова» в ряде случаев значительно более тусклые и глухие, чем в «Евангелии Хитрова», например, в миниатюре «Иоанн, диктующий Прохору» (стр. 137). Изображение евангелиста Марка в обеих рукописях оставляет впечатление подновленного; одежда апостола покрыта разбеленным голубцом без прорисовки складок.

<sup>12</sup> Мы не будем подробно останавливаться на миниатюрах этих двух памятников, они достаточно полно освещены в работах А. Н. Свирина и В. Н. Лазарева. Последний посвятил им подробное исследование. См. В. Л а з а р е в. Этюды о Феофане Греке, стр. 162 — 164; Ср. его же. Феофан Грек. М., 1961, стр. 69—85.



Ангел. Символ евангелиста Матфея. Миниатюра «Евангелия Хитрово», л. 43 об.

Если изображения животных — символов евангелистов в обеих рукописях даны с наивной условностью<sup>13</sup>, то фигуры ангелов поражают высоким художественным мастерством (ср. 138, 139).

Обычно принято считать, что художественное достоинство миниатюры с изображением ангела в «Евангелии Хитрово» выше, чем в «Евангелии Морозова». Действительно, силуэт ангела в «Евангелии Морозова» не отличается тонкой ритмичностью и легкостью, которые присущи ангелу «Евангелия Хитрово», быть может отчасти потому, что он дан в более крупном размере; складки его одежды расположены не так искусно и плавно; однако лицо ангела в «Евангелии Морозова» прекрасно и написано с большой мягкостью и выразительностью.

<sup>13</sup> Ср. «Евангелие Хитрово», лл.: 1об, 43об, 80, 101об; «Евангелие Морозова»; лл.: 2об, 51об, 100об, 128об.





Заставка из «Евангелия Морозова», л. 219.



Заставка из «Евангелия Морозова», л. 249.

Тона одежд обоих ангелов одинаковы — голубые хитоны и сиреневые гиматии, но в «Евангелии Морозова» все краски приглушены. Имеется также разница в рисунке и расцветке крыльев ангелов: в «Евангелии Морозова» правое от зрителя крыло раскрыто по направлению к рамке и показано полностью, а в «Евангелии Хитрово» видна только верхняя его часть у плеча ангела. Верхняя половина крыльев в «Евангелии Морозова» зеленоватого оттенка, в «Евангелии Хитрово» — коричневого с золотой разделкой; испод крыльев в обеих миниатюрах голубой.

В этих двух миниатюрах видна рука двух разных художников, писавших с одного оригинала, но тем не менее внесших в миниатюры свои индивидуальные черты.

Изящные рамки, окружающие обе миниатюры, одинаковы по своему рисунку и содержат простой, несложный узор, состоящий из трех лепестков, соединенных через определенный промежуток тонкой линией. Этот мотив идет от византийских рукописей X—XII веков, где он встречается очень часто в оформлении заставок. Фон рамок в «Евангелии Морозова» розовый, в «Евангелии Хитрово» — темно-зеленый.

Орнамент, украшающий «Евангелие Морозова»<sup>14</sup> и «Евангелие Хитрово»<sup>15</sup> по своему стилю соответствует характеру устава, которым написаны обе рукописи: как

<sup>14</sup> «Евангелие Морозова», большие заставки — лл. 6, 55, 132, 290; малые заставки — лл. 103 об, 219, 249.

<sup>15</sup> «Евангелие Хитрово», заставки — лл. 3, 45, 82, 103, 228.



Заставка из «Евангелия Морозова», л. 55.

уже говорилось выше, в начале XV века в роскошных русских памятниках появляется в заставках так называемый «нововизантийский» стиль. В основе его лежит схема, известная по греческим рукописям X века и русским рукописям XI — XII веков, — симметрично расположенные круги в соединении с красочным растительным орнаментом по золотому фону.

Возврат к старым византийским образцам приходит после того, как в продолжение всего XIV века (от XIII века сохранилось мало памятников, так как большинство рукописей погибло с татарским нашествием) в русских рукописях господствовал тератологический орнамент — фантастические птицы и звери, заплетенные в сложный узор из ремней на голубом или зеленом фоне<sup>16</sup>.

В конце XIV века в русских рукописях получает распространение «нововизантийский стиль», с присущими ему светлыми красками с преобладанием чистого голубого цвета. В евангелиях Морозова и Хитрово краски в заставках имеют этот светлый, нежный колорит. Особенно хорош в них голубец, создающий в соединении с золотом фона необычайно торжественное и праздничное впечатление.

Заставки евангелий Морозова и Хитрово, одинаковые по стилю, различаются по композиции (стр. 140, 141, 142). Ни одна из них не копирует другую, что также указывает на индивидуальный вкус и фантазию художников. В «Евангелии Хитрово» заставки представляют собой строгие прямоугольники, с внешней стороны ничем не украшенные; в «Евангелии Морозова» с внешней стороны добавлены цветочные укра-

шения, а на листе 6, кроме того, над заставкой помещено изображение двух сидящих перед чашей птиц. При разнообразии сочетаний рисунок орнамента внутри заставок везде одного характера: симметрично расположенные круги, заполненные византийским цветком и соединенные между собой цветочными мотивами. В одних случаях круги крупнее, в других мельче, но везде соблюдается строгая симметрия, этот типичный признак византийского орнамента. В заставках меньшего размера, расположенных над одним столбцом текста, встречаются иные типы рисунков: так, например, в «Евангелии Морозова» одна заставка (л. 219) расчерчена в косую клетку, и в каждую клетку вписан крест, другая заставка (л. 104) создает впечатление ковра: вся она состоит из плотно посаженных друг к другу цветков однообразной формы, а третья заставка (л. 249), наоборот, дает свободно раскинутые стебли, не закрывающие золотого фона. В «Евангелии Хитрово» заставка перед Соборником (л. 228) представляет собой уже переход к так называемому «балканскому» типу орнамента, состоящему из различных сочетаний вписанных друг в друга кругов или восьмерок, разнообразно расчлененных, но лишенных растительных мотивов. Этот орнамент получит в дальнейшем большое распространение в русских рукописях XV века и первой половины XVI века наряду с нововизантийским, который сохранится в самых роскошных памятниках и к началу XVI века получит более размельченную схему и несколько иную, более темную гамму красок.

В совершенно обособленную группу памятников позволяет выделить эти рукописи («Евангелие Морозова», «Евангелие Хитрово», а также «Евангелие Кошки» и «Евангелие Андроникова монастыря») и новый для русских рукописей оригинальный тип инициалов, в различных вариантах повторяющийся во всех четырех рукописях<sup>17</sup>. Это реалистически переданные змеи и крылатые драконы в яркой многоцветной раскраске с золотом, а также инициалы растительного характера необычной формы.

В евангелиях Морозова, Хитрово и Андрониковском преобладают инициалы растительного узора: форму букв образуют красиво изогнутые, широко раскинутые ветви, составленные в некоторых случаях как бы из выходящих друг из друга рогов изобилия. Меньшая часть инициалов в этих трех рукописях имеет форму змей и драконов, обвивающих и грызущих стержни букв. В «Евангелии Морозова» эти драконы даны в другом варианте, — они не выются вокруг стержня, а изгибами своих тел образуют очертания инициалов (ср. 144). Расчленены они в соответствии с заставками теми же светлыми красками, среди которых преобладающей является светло-голубая.

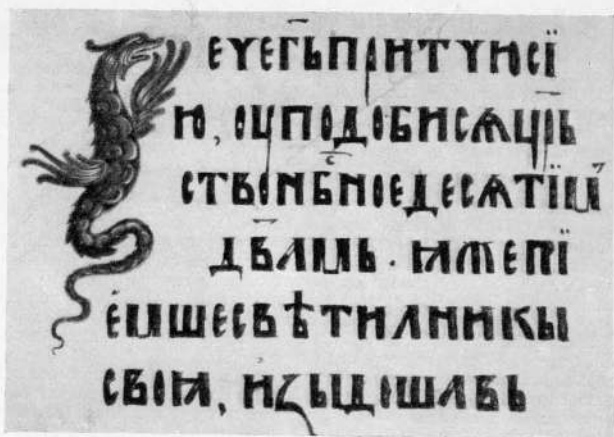
Если мы сравним эти инициалы с инициалами тератологического орнамента рукописей XIV века, то увидим совершенно различные их очертания и раскраску. В тератологическом орнаменте чудовища и птицы имеют нереальный характер и заплетаются ремнями в сложный узор бесконечного плетения. Узор этот плоскостной, он дается только контурными линиями, поэтому орнамент выступает как кружево или резьба по голубому, реже по зеленому фону. Здесь же, в евангелиях Морозова и Хитрово видно определенное стремление к передаче реальных форм и объемов: в телах драконов тщательно вышисывается узор змеиной кожи, птицы изображаются в движении — клюющими или сидящими на стержне буквы, иногда инициалы заменяются изображениями реальных зверей и т. п. (ср. 145, 146).

Во всех четырех евангелиях наблюдается общность форм и встречаются одинаковые рисунки инициалов, как, например, буква С в виде фантастического морского чудовища<sup>18</sup>. К числу оригинальных, в других рукописях не повторяющихся,

<sup>17</sup> На что было правильно обращено внимание В. Н. Лазаревым. См. В. Лазарев. XIV век, стр. 91, 92, 94.

<sup>18</sup> Ср. «Евангелие Морозова», л. 13; «Евангелие Хитрово», л. 80б; «Андрониковское евангелие», л. 70б; «Евангелие Кошки», л. 110б

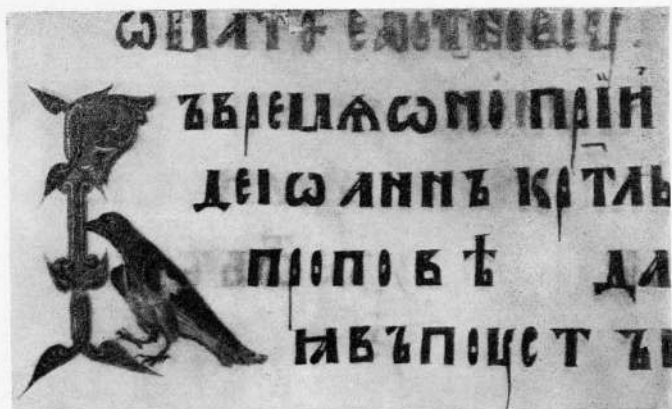




Инициал из «Евангелия Морозова», л. 126.



Инициал из «Евангелия Морозова», л. 298.



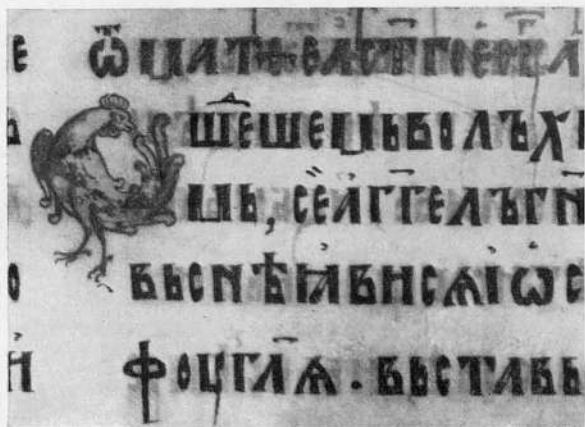
Инициал из «Евангелия Морозова», л. 298.



Инициал из «Андрониковского евангелия», л. 7.



Инициал из «Евангелия Морозова», л. 303 об.



Инициал из «Евангелия Морозова», л. 327.



Инициал из «Евангелия Морозова», л. 11 об.

инициалов следует, например, отнести в «Евангелии Хитрово» цаплю, клюющую змею (л. 74), букву *B*, замененную фигурой сидящего льва (л. 209). В «Евангелии Морозова» буква *O* дана в виде петуха, щиплющего свой хвост (стр. 146); *B* — в виде зайца (л. 330); два раза встречается лиса с птицей в зубах, а в другом случае лиса, борющаяся со змеей (стр. 145, 147). В «Андрониковском евангелии» буква *O* (л. 270) изображена в виде свернувшегося в клубок зверя (стр. 148), буква *P* — в виде сидящей на подножии буквы птицы с длинным клювом и как бы раскрытыми после полета крыльями (стр. 148).

В «Евангелии Морозова», кроме того, некоторые инициалы имеют детали, не встречающиеся в остальных рукописях: в петли букв вписаны цветные кружки (стр. 149), а в других случаях — петли букв заполнены малиновой краской с белыми по ней точками. Концы стеблей в «Евангелии Морозова» нередко заканчиваются стилизованным цветком, который мы находим в орнаменте заставок. По-видимому, художники, имея перед глазами один и тот же образец, вносили каждый в свою рукопись индивидуальный вкус и фантазию.

Кроме инициалов особой формы, в этих рукописях встречаются и обычные для XV века изящные заглавные буквы, типа рядовых киноварных инициалов, но покрытые в данном случае золотом.

Что можно предположить относительно образца, из которого был взят необычный тип инициалов, прежде не встречавшийся в русских рукописях? Судя по новым реалистическим тенденциям, это была рукопись привозная, вероятнее всего — греческая<sup>19</sup>. В. Н. Лазарев определяет миниатюры «Евангелия Хитрово» и инициалы «Евангелия Кошки» как работу мастерской Феофана Грека<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Прототипы этих инициалов встречаются в греческих рукописях более раннего времени, например, в «Евстепии» XI века инициал дан в виде крылатого дракона, в «Новом Завете» XIII века, происходящем из южной Италии, форму инициала образует туловище называющейся змеи и др. См. «Early Christian and Byzantine Art». Baltimore, 1947 (каталог выставки в музее искусства Балтимора, США), табл. 708, 724.

<sup>20</sup> В. Л а з а р е в. Этюды о Феофане Греке, стр. 87; Ср. его же. Феофан Грек, стр. 75.



Инициал из «Андрониковского евангелия», л. 270.

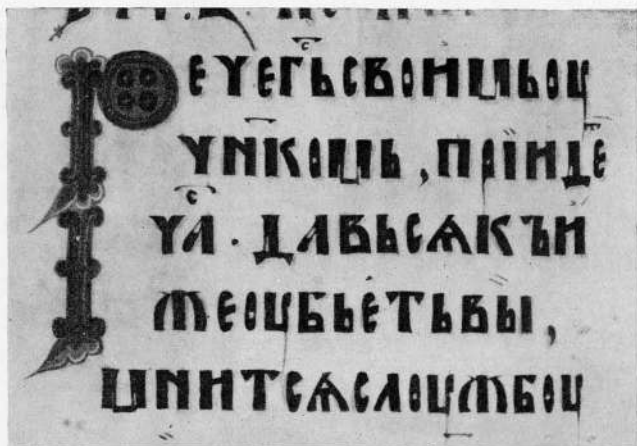


Инициал из «Андрониковского евангелия», л. 151 об.

Исключительное богатство внутреннего убранства двух столь близких рукописей, несомненно, написанных в одно время — в начале XV века, так же, как и роскошный золотой переплет, сохранившийся на одной из них, заставляют предположить, не были ли эти рукописи написаны одна — для великого князя, другая — для митрополита. Происхождение «Евангелия Хитрово» из царской казны, «Евангелия Морозова» — из Успенского собора как будто подтверждает это предположение.

Нам известна еще одна рукопись, почерк которой чрезвычайно близок к почерку «Евангелия Морозова». Это — Синодик Успенского собора начала XV века<sup>21</sup> (стр. 150), который в своей части, относящейся к XV веку, содержит имена воинов, павших на Куликовской битве. Далее в Синодике идут более поздние записи. Близость почерков «Евангелия Морозова» и этого Синодика заставляет предполагать для них одного и того же писца.

Как указывалось выше, инициалы почти тождественного рисунка и раскраски находятся еще в двух пергаментных рукописях — «Евангелии Андроникова монастыря» и «Евангелии Кошки». «Андрониковское евангелие» по своему орнаменту тесно примыкает к евангелиям Морозова и Хитрово — в нем те же нововизантийские заставки, выполненные в светлой гамме красок, среди которых доминирует превосходный, чистого тона голубец и те же светлой расцветки инициалы (стр. 151). В «Андрониковском евангелии» нет ни миниатюр евангелистов, ни их символов. На обороте первого листа помещено единственное изображение Спаса Эммануила, восседающего на воздушных сферах в голубом ореоле (стр. 152). Высокое художественное достоинство этой миниатюры и необычайная красота ее голубых тонов невольно заставляют вспомнить об иконах Рублева.



Инициал из «Евангелия Морозова», л. 45 об.

Почерк, которым написано «Андрониковское евангелие», уже потерял черты уставного письма XIV века, его величавость и красоту начертаний отдельных букв, а также общий характер вытянутого в высоту и сжатого с боков почерка, и приобрел будничной, деловой характер очертаний букв полуустава XV века<sup>22</sup>. Это один из ранних почерков XV века и может быть отнесен к первой его трети. Под начальной заставкой в «Андрониковском евангелии» помещена строка заглавия, написанная золотом, в которой можно видеть элементы зарождения лигатурного письма, так называемой вязи (в двух-трех местах буквы приподняты одна над другой). Вязь совершенно отсутствует в русских рукописях XIV века, она складывается в XV столетии.

Наконец, четвертая, последняя рукопись из группы изучаемых нами памятников — евангелие боярина Федора Андреевича Кошки, которое датируется 1392 годом по подписи, вырезанной на передней доске его серебряного оклада. Эта дата обычно переносится исследователями и на внутреннее содержание книги<sup>23</sup>. Характер уставного письма, которым написана рукопись, не противоречит датировке евангелия

<sup>22</sup> Полуустав «Андрониковского евангелия» дает типы букв: омега — с высокой серединой; *ц* — одностороннее, *м* — середина образует острый угол и почти не спускается ниже строки. Вычурные начертания: *о* — очное — с двумя точками (л. 27, 69 и др.); лигатура *т* и *р* (л. 31 об. и др.), лигатура *ж* и *е* (л. 66) — свидетельствующие о южнославянском влиянии. Употребление *і* (деситирличного) перед гласными. Увеличение количества надстрочных знаков и выносных букв без титла (*ѳ*, *ѡ*, *ѣ*), *т* — с одним коромыслом ниже другого. Употребление надстрочного знака в виде двух параллельных черточек над короткими словами — союзами, предлогами, для выделения их из общей строки, нестяженная форма прилагательных, например, «добрааго», — признак южнославянских рукописей.

<sup>23</sup> В. Л а з а р е в. Этюды о Феофане Греке, стр. 87—88. Е г о ж е. Феофан Грек, стр. 76.

42  
ЗАПОВѢДЬ СЪГОИВЕЛН  
КАГО ВСЕЯ КСЕЛЕННЫТА  
НИКЕНСКА СЕДМАГО  
СЪБОРА . БЛВНКАКСО .

СННОДНЪ:

Должно къбгцаѣтно  
БЛАГОДАРЕНЕ . ВОНЪМЕ  
ДНЬ ИСПРНЯХИ БЫЦЬ  
РКОВЬ . И ОБЪЯВЛЕНЕ МЪ

ВЪЗГ  
ШЕНЕ

†

*Синодик*



БѢСѢ И НБЕЛНУ ИЛИ ПАСХЫ. ЕУ. ѠѠ

**Б**ѢСѢ И НБЕЛНУ ИЛИ ПАСХЫ.  
И СЛОВО БѢСѢ БОУ, И  
БѢСѢ СЛОВО : СЕБѢ  
НЕКОПИВЪ СѢВѢ  
САМЪ СЛЫША  
НЕ БЪЗЪ НЕГО, НИ ТЪЖЕ  
БЫ, ЕЖЕ БЫ : БЪТО  
МЪЖИВЪ СѢ, И ЖИВ  
ТЪ БѢСѢ ВЪ ТЪКЪ СѢ  
ВЪ ТЪ ДѢСѢ ВЪ ТИ СѢ,  
И ТЪ ДЛЕГЪ НЕ ОБЪТЪ :  
БЪ ТЪ КЪ ПОСЛАТЬ СѢ,

И ДЛЕ ДЛОУ И СЛАНЪ :  
СЪ ПРІНДЕВЪ СѢ ВЪ ТЪ  
СТВО, ДЛЕ ВЪ ТЪ СѢ БОУ  
ЕТЪ СѢ КЪ ТЪ, ДЛЕ В  
ВЪ РОУ ДЛОУ И СЛАНЪ : НЕ  
БѢ ТЪ СѢ ВЪ, И ДЛЕ СѢ  
ТЪ СѢ ВЪ ТЪ СѢ ВЪ  
ТЪ : БѢ СѢ ВЪ И СТИНЪ  
НЫ И, И ЖЕ ПРІОСВѢЩА  
ЕТЪ ВЪ СЯКОГО ТЪ КЪ А ГРА,  
ДОУЩА ГОВЪ ДЛНЪ : ВЪ  
ДЛНЪ БѢ ТЪ И ДЛНЪ ТЪ





Спас Еммануил. Фронтиспис «Андрониковского евангелия», л. 1 об.

концом XIV века<sup>24</sup>. Если оклад евангелия сделан в 1392 году, то сама рукопись могла быть написана даже несколькими годами раньше. «Евангелие Кошки» не имеет миниатюр, оно украшено единственной заставкой в начале текста, строкой вязи под заставкой, а также инициалами общего с предыдущими рукописями рисунка. Если при рассмотрении евангелий Морозова, Хитрово и Андрониковского не возникал вопрос об одновременности текста рукописей и их орнамента, то при взгляде на ор-

<sup>24</sup> Омега — с пониженной серединой; Ж — лишнее головки; И и Н — с высоко поднятыми косыми перекладными. Общий характер вытянутого в вышину и сжатого с боков почерка, Орфография типична для памятников XIV века, где еще не сказывается влияние южнославянских памятников письменности.

намент первой страницы «Евангелия Кошки», такой вопрос сразу же встает, потому что бросается в глаза несоответствие стиля заставки характеру почерка рукописи.

Заставка «Евангелия Кошки» представляет собой образец геометрического плетения, лиственного растительных мотивов, и состоит из переплетающихся, соединенных между собой разноцветных кругов или восьмерок. Этот так называемый балканский орнамент утверждается у нас в рукописях не ранее первой половины XV века, когда памятники югославянской письменности, привезенные на Русь беженцами из балканских стран, уже породили ряд русских списков. В данном случае, в «Евангелии Кошки» заставка носит уже выработанный характер с правильно исполненным при помощи циркуля рисунком, в который введено золото, что для русских рукописей говорит о середине XV или начале XVI века<sup>25</sup>.

Второй загадкой является строка вязи, помещенная в «Евангелии Кошки» под заставкой. В XV веке, как отмечалось выше, только еще начинает складываться подобного рода узорное письмо, элементы которого, как мы видели, едва намечаются в строке заглавия «Андрониковского евангелия». Между тем, в «Евангелии Кошки» мы находим строку вязи сложного рисунка, характерного для XVI века. В рукописи XIV века такая вязь не могла еще появиться. Чем же можно объяснить ее появление в «Евангелии Кошки»?

Если внимательно присмотреться, то можно увидеть, что заставка и вязь «Евангелия Кошки» написаны по стертому и забеленному пергаменту. Под заставкой видны контуры прежних киноварных линий, а если посмотреть лист на свет, то под строкой вязи выступают следы старого стертого заглавия, которое раньше поднималось, по-видимому, до уровня теперешней заставки. Очевидно, «Евангелие Кошки» было реставрировано и подновлено в более позднее время.

Заставка и строка вязи позволяют определить время подновления рукописи. Оно произошло не ранее конца XV или начала XVI века. Эта ценная и памятная рукопись приблизительно через 100 лет после ее создания была подновлена, старая киноварная заставка удалена и поверх написана другая, в новом стиле, а также дописана золотом строка вязи. Таким образом, получилось, что «Евангелие Кошки», будучи по почерку современно окладу 1392 года, по орнаменту оказалось более поздним, чем евангелия Морозова, Хитрово и Андрониковское.

Инициалы «Евангелия Кошки» несколько крупнее по своим размерам и выполнены с исключительным мастерством, твердой и уверенной рукой очень опытного рисовальщика<sup>26</sup>.

В рассмотренных выше трех рукописях преобладали по количеству инициалы растительного узора, в «Евангелии Кошки» большинство инициалов — змеи и драконы, обвивающие и яростно грызущие стержни букв или друг друга. Художник с большой выразительностью передал злобность и бурное движение извивающихся чудовищ. Небезынтересно отметить, что те же самые формы инициалов в евангелиях Морозова, Хитрово и Андрониковском отличаются значительно большей мягкостью.

Художник «Евангелия Кошки» придает объемность и стержням букв, рисуя их в виде змей без головы с тщательно выписанными узорами на коже. Инициалы раскрашены с ювелирной тщательностью, так что производят впечатление изделий из эмали. Подбор красок здесь иной, употреблены более плотные тона, вместо голубца дается ультрамарин — гамма, характерная для греческих и югославянских рукописей XIV—начала XV веков. Краски и золото инициалов прекрасно сохранились;

<sup>25</sup> Заставку очень близкую к «Евангелию Кошки» мы можем указать в рукописи 1512 года, написанной для Василия III, из библиотеки им. Горького Московского Гос. университета, № А, Ж. 78.

<sup>26</sup> Не переписаны ли инициалы поверх старых, забеленных? — см. «Евангелие Кошки», лл. 1, 17об., 37, 38об., 39об., 40, 51, 53, 56, 59об., 64, 65об., 187, 221 об. и др.

по-видимому, мастер владел секретом прочного наложения красок и золота. Инициалы остальных трех рукописей написаны с меньшим мастерством и сохранились не так хорошо.

«Злобный» характер придан в «Евангелии Кошки» не только изображениям животных, но даже инициалам с растительным орнаментом. Контуры букв отличаются твердостью линий, острыми, колючие окончания веток направлены в разные стороны как острия мечей, а сами инициалы кажутся вырезанными из металла. Складывается впечатление, что инициалы «Евангелия Кошки» рисовались нерусским мастером: их жесткий абрис, тона красок, способ наложения золота — ярко и выпукло — очень напоминают инициалы западных рукописей с их виртуозным техническим выполнением.

Эти новые по форме инициалы перешли в рукописи XVI века, писанные на бумаге, где мы встречаем повторение тех же форм. Так например, в евангелии XVI века из Донского монастыря (№ 2) мы встречаем инициал З в виде крылатого дракона без стержня буквы (л. 97), и в евангелии из Чудова монастыря (№ 35) начала XVI века<sup>27</sup>, того же крылатого дракона без стержня (л. 129, *стр.* 155) и другого, вышесегоя вокруг стержня буквы (л. 14), а также особое изображение дракона с львиной головой, обвивающего стоящую птицу кольцами своего тела и готового ее задушить (л. 321).

Таким образом, в результате сравнения рукописей, входящих в состав разбираемой нами группы, мы приходим к выводу, что евангелия Морозова и Хитрово написаны в одно время, в начале XV века. «Евангелие Кошки» по почерку своему несколько старше предыдущих двух евангелий и должно быть отнесено, согласно датировке В. Н. Лазарева, к 90-м годам XIV века<sup>28</sup>. Что же касается орнамента, то начальная заставка и строка вязи переписаны, вероятно, в конце XV или в начале XVI века.

Евангелие из Андроникова монастыря по характеру своего почерка может быть датировано первой третью XV века, а его превосходная миниатюра относится специалистами к кругу Андрея Рублева<sup>29</sup>!

Золотой оклад «Евангелия Морозова», сделанный, вероятно, лишь незначительно позднее рукописи, несколько необычен по композиции и выполнению, чем отчасти и объясняется, по-видимому, трудность его датировки и вызванные этим разногласия.

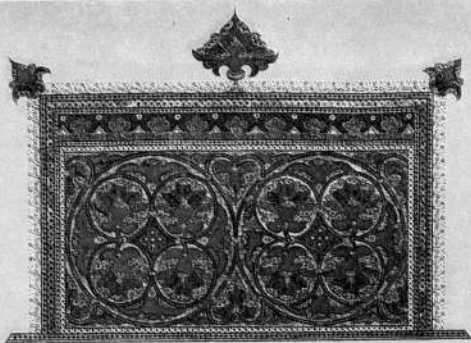
Жемчужная обнизь, обрамлявшая чеканные изображения и лежащая по краю доски, искажала общее впечатление от оклада (*см. вклейку после стр.* 134). Она закрывала контуры отдельных его частей и нарушала четкость композиционного построения, все линии которого получались как бы смятыми. Обнизь перерезала на две части угольники и закрывала от глаз сканный орнамент, положенный по краю доски и обрамляющий чеканные дробницы. После того, как обнизь была снята<sup>30</sup>, оклад евангелия, освободившийся от этого позднейшего добавления, стал еще прекраснее. Все в нем продумано до мельчайших подробностей, все детали выполнены с высоким мастерством и большой тщательностью. Хотя размер евангелия сравнительно невелик (39 на 34 см), оно кажется очень массивным благодаря своей почти квадратной форме. Рельеф изображений прекрасно увязан с неровным, слегка выпуклым фоном и, несмотря на свою высоту, не нарушает впечатления от доски как от плоскости.

<sup>27</sup> Обе рукописи в собрании Гос. Исторического музея, Дон. 2; Чуд. 35.

<sup>28</sup> В. Лазарев. XIV век, стр. 91.

<sup>29</sup> Акад. Н. Д. Корин считает эту миниатюру произведением самого Андрея Рублева.

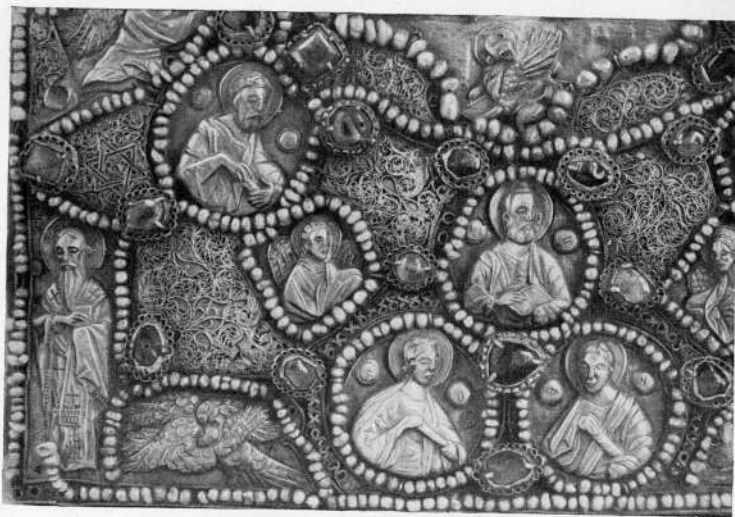
<sup>30</sup> Обнизь была снята в феврале 1961 года.



ЧУДЛОЪ ВЪЛІАІ ВЪХІЧЕНІА  
БЖІА . ІАКОЖЕ СЪСТЬ ПНЕ  
НОПЬ ПРЦІВХІА . СЕ  
ЧЗЪ ПОСЫЛАЮ ЧГЛАМО  
ІГО ПРІАЦЕМЪ ПЦОНАМЪ .  
ІЖЕ ОУГО ПЦОНТЬ ІЖ ПЦОН  
ПРЕ ПОВОЮ . ГЛА СЪТЬ ПЦОНЦІА

НЕ . ПРЕ ПОВОСЪЩЕНІЕ . ЗАЛО ВЪЛІА





Деталь оклада «Евангелия Морозова».

Полуфигуры апостолов в двенадцати круглых дробницах и изображения восьми ангелов в небольших дробничках фигурной формы, законченных килевидными арочками, венком окружают средник с чеканным «Сошествием во ад». Ритмичное расположение придает этим изображениям орнаментальный характер. Четыре фигуры в рост «учителей церкви» (Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоуста) и Николая Чудотворца по углам оклада подчеркивают прямоугольную форму доски евангелия.

Сложность композиции, большое число чеканных фигур, высота рельефа и особенности сканного орнамента — все это делает оклад «Евангелия Морозова» отличным от других известных нам окладов русских книг XIV и XV веков с их простой, строгой и ясной композицией. Головы апостолов даны почти все в трехчетвертном повороте и в значительно более высоком рельефе, чем туловище; шеи слегка вытянуты. Но это не создает впечатления того неестественного напряжения, которое производят, например, рельефы «Малого Сиона» 1486 года<sup>31</sup>, где плоские фигуры едва выделяются над фоном, в то время как скульптурные головы на вытянутых шеях сильно возвышаются над распластанными туловищами. Изображенные на окладе «Евангелия Морозова» святые как будто сосредоточены во что-то вглядываются из-под полуопущенных век и к чему-то внимательно прислушиваются.

Сопоставление чеканных фигур оклада «Евангелия Морозова» с литыми рельефами XIV века позволяет особенно наглядно уяснить новое качество изображений. Если в литых рельефах XIV века отсутствует тонкая отделка и приземистые



«Мироносицы у гроба». Резная икона XIV века. Серебряный оклад XV в.

тяжелые фигуры с непропорционально крупными руками и ногами как бы застыли в скованных позах, то чеканные изображения апостолов и святителей на окладе «Евангелия Морозова» отличаются удивительно тщательной моделировкой, фигуры даны в свободных поворотах, лица очень тонко проработаны, выразительны, и им придан настолько индивидуальный характер, что апостолов можно узнать, не читая надписей<sup>32</sup>.

Большое мастерство сказывается в полном отсутствии графарета, в том, что не только каждое лицо имеет особое выражение, но и руки у разных апостолов даны в совершенно различном движении, живо и выразительно. Апостолы Петр и Павел помещены мастером в верхнем ряду. Они, слегка повернув друг к другу головы, как будто ведут тихую беседу, сопровождая слова жестами приподнятых рук. В левой руке апостола Петра — большой ключ. Такого же типа ключ с почти треугольной головкой изображен в руках апостола Петра на новгородской иконе 1467 года «Денсус и молящиеся повгородцы»<sup>33</sup>. Апостол Марк поднял правую руку для благослове-

<sup>32</sup> Имена апостолов обозначены двумя первыми буквами имени.

<sup>33</sup> Гос. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник. Воспроизведение см. в кн.: В. Л а з а р е в. Искусство Новгорода. М.— Л., 1947, табл. 110.

ния и держит книгу в левой руке. Варфоломей, прижав левую руку к груди, приподнял книгу правой. Изображенный в фас Иоанн бережно прижимает книгу к груди, поддерживая ее двумя руками. Неожиданной архаичной нотой звучат изогнутые почти под прямым углом кисти рук Иакова и Симона.

Интересны необычные изображения четырех херувимов (стр. 157), склонивших головы на крылья и вписанных в узкое пространство угольников. Херувимы в близкой к этому трактовке, с распластанными по горизонтали крыльями, имеются на плечах так называемого «большого» саккоса митрополита Фотия<sup>34</sup>, привезенного из Константинополя в начале XV века. Но эти вышитые херувимы кажутся грубоватыми, плоскими и бесформенными по сравнению с тонко проработанными изображениями на окладе «Евангелия Морозова». Чеканный рельеф настолько мастерски выполнен, что крылья воспринимаются пушистыми и мягкими.

Движения всех фигур, наклон голов апостолов, протянутые руки летящих ангелов, резко повернутые головы орла, льва и тельца, даже направление веточек в сканном орнаменте — все ориентировано на центральное изображение — «Состствие во ад». Изображение это чеканено на дробнице фигурной формы с крестообразно расположенными килевидными арочками. Это та же, хотя и несколько усложненная форма крестообразной дробницы, которая встречается на евангелии первой половины XV века из Отдела рукописей Библиотеки им. Ленина<sup>35</sup> и сходна с обрамлением литых херувимов на окладе 1392 года «Евангелия Кошки». Срединк такой же формы имеется на более позднем окладе евангелия работы новгородца Ивана Попова 1527 года<sup>36</sup>.

Прекрасно выполненные чеканные изображения на окладе «Евангелия Морозова» характерны для XV века. Однако в отдельных их деталях можно усмотреть некоторые черты архаизма — отголоски XIV столетия. Архаические черты явственно выступают в композиции «Состствие во ад», которая дана на гладком фоне. В ней отсутствует пейзаж с привычными, поросшими растительностью горками. Отчетливо выделена фигура Христа, но в движениях всех фигур чувствуется сильная скованность. Несколько архаичны и фигуры летящих ангелов с короткими туловищами и плавной линией силуэта крыльев, близкие к изображениям ангелов XIV века<sup>37</sup>.

Края нимбов и зарукавья одежды Христа, апостола Павла и одного из летящих ангелов украшены полосами точечного орнамента, подобно тому, как это встречается на значительно более ранних изображениях. Тот же орнамент имеется и на одеждах Адама, Давида, Соломона, апостола Петра и Василия Великого.

В то же время детальная разделка перьев на крыльях ангелов напоминает скульптурные фигуры новгородского папаяра работы мастера Ивана, 1435 года,<sup>38</sup> и крылья ангела житийной иконы Федора Стратилата, XV века<sup>39</sup>.

В противоположность нескольким статичным изображениям срединки, символы евангелистов, расположенные на четырех концах центральной дробницы, полны движения. Головы орла, льва и тельца даны в энергичных поворотах, ангел слегка откинул голову и склонил ее к правому плечу.

Менее тонкие по выполнению, но чрезвычайно близкие по характеру к окладе «Евангелия Морозова» изображения апостолов имеются на окладе интересной и очень своеобразной иконы «Мироносицы у гроба» (стр. 158) из собрания Гос. Оружейной палаты

<sup>34</sup> Гос. Оружейная палата, № 12 002.

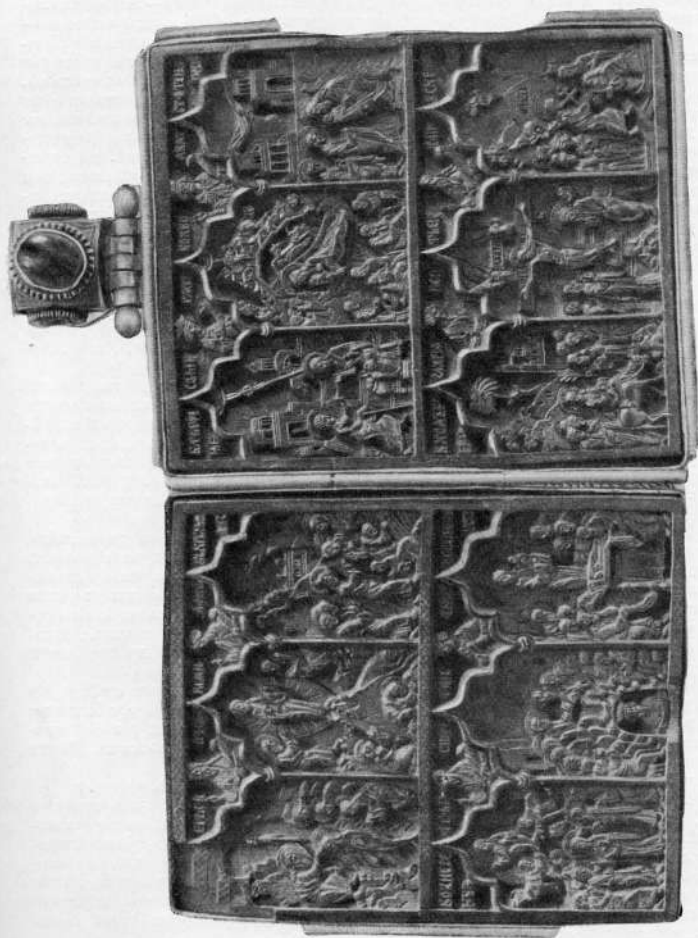
<sup>35</sup> Воспроизведение см. в кн.: «История русского искусства», т. III, М., 1955, стр. 219.

<sup>36</sup> Гос. Библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей, ф. 304, № 8658.

<sup>37</sup> Например, на ковчеге суздальского архиепископа Дионисия 1383 года из Благовещенского собора (Гос. Оружейная палата, № Бл. 190).

<sup>38</sup> Гос. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник. № 1108.

<sup>39</sup> Гос. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник. Воспроизведение см. в кн.: «История русского искусства», т. II, М., 1954, стр. 257.



Серебряный складень с резными иконами новгородской работы XV века из Благовещенского собора Московского Кремля.



(№ 2). На костяной иконке изображен шестиконечный крест с сидящим слева от него ангелом и фигурами сидящей и стоящей мироносиц справа. Ниже креста — лежащее, овитое пеленой тело Христа. Вверху — две фигуры ангелов. Есть следы окраски — золото, синяя и красная. Резная по кости небольшая прямоугольная икона с необычной композицией врезана в деревянную доску, на которую набиты две серебряные позолоченные чеканные полосы. В десяти кругах, образованных изгибами толстого, гладкого выщегося стебля, расположены чеканные полуфигуры апостолов (нет изображений апостолов Павла и Андрея). Так же, как и на окладе евангелия, все головы даны в трехчетвертном повороте, лица индивидуальны, руки по-разному держат свитки и книги. В руках апостола Петра — ключ с крупной головкой. На одеждах апостолов Луки и Филиппа имеются такие же полосы точечного орнамента, как и на одеждах некоторых фигур на окладе «Евангелия Морозова». По характеру чеканки и резьбы, по смелой композиции эта икона скорее всего может быть отнесена к работам новгородских мастеров.

В чеканных рельефах «Евангелия Морозова» есть также несомненная стилистическая близость к резьбе деревянных икон двусторчатого складня из Благовещенского собора (стр. 159)<sup>40</sup>. Одна из икон двусторонняя, с изображением «Похвалы богородице», а на другой стороне — шести «спраздников». Другая икона — односторонняя с изображением остальных шести «спраздников». Между обрамлениями в виде килевидных арочек расположены полуфигуры пророков: Ерм, Даниил, Аггей, Аввакум, Соломон, Давид, Захария, Исайя.

По качеству резьбы эти иконы могут быть отнесены к лучшим произведениям мелкой пластики XV века (стр. 159 и вклейка после стр. 160). Четкость и многоплановость очень высокого рельефа, крепкие, полные жизни фигуры на архитектурных и пейзажных фонах, отчетливо выступающие, прекрасные по форме пятилопастные килевидные арочки, обрамляющие изображения «спраздников», — все позволяет отнести эти иконы к работе новгородских мастеров-резчиков второй половины XV века, т. е. несколько позднее, чем предполагаемая дата оклада «Евангелия Морозова».

При сравнении чеканных изображений этого оклада с рельефами деревянных икон из складня Благовещенского собора мы видим, что в обоих случаях головы, выделенные несколько более высоким рельефом, чем туловище, почти все, за немногими исключениями, даны в трехчетвертном повороте. Нельзя не отметить сходства чеканных полуфигур апостолов Фомы и Филиппа (в нижней части оклада) с изображением пророка Аввакума на одной из икон складня — тот же поворот слегка склоненной, повернутой в три четверти головы, те же линия плеча и жест руки, держащей свиток.

Есть общие черты со складнем в композиции и деталях «Сошествия во ад», где и в том и другом случае Христос изображен в профиль, в повороте направо, с большим крестом в левой руке; навстречу Христу поднимаются из украшенных резьбой прямоугольных гробниц Адам с длинными, спускающимися на спину волосами, Давид и Соломон.

Высокое мастерство незаурядного чеканщика особенно выявилось в фигуре Васькиля Великого (стр. 161). Слегка повернутая влево голова дана в очень высоком рельефе, ее моделировка своей мягкостью напоминает лучшие памятники деревянной резьбы; это сходство особенно сказалось в трактовке бороды. С изумительной тщательностью переданы все черты спокойного, кроткого лица, которому глубокая морщина на лбу придает выражение сосредоточенной задумчивости. В плавной линии плеча, в повороте головы и в типе лица, так же, как и в обобщенной передаче одежды со скудными складками много общего с полуфигурой пророка Аггея на деревянной иконе складня из Благовещенского собора.



Серебряный складень с резными иконами новгородской работы XV века  
из Благовещенского собора Московского Кремля



Есть также безусловное сходство в лицах чеканных изображений апостолов Петра и Павла на окладе евангелий с теми же апостолами в композиции «Сошествие святого духа» деревянного рельефа. Чеканные фигуры некоторых из ангелов имеют почти ту же разделку крыльев и волос, что и ангелы в сцене «Вознесение» в левом нижнем углу одной из деревянных икон складня.

Серебряный складень, в который вложены резные деревянные иконы, с вырезанной по боковым частям надписью (молитва) в две строки, по-видимому, так же, как и резьба, может быть отнесен к работе новгородских мастеров XV века<sup>41</sup>.

Скань оправы носит необычный характер благодаря тому, что она положена не на гладкую, а на слегка выгнутую в виде валика поверхность рамочки. Несмотря на различные узоры, эта особенность сближает сканную оправу складня с золотой сканью оклада «Евангелия Морозова», очень сложного рисунка, которая напаяна не на плоскую поверхность, а на слегка выпуклые небольшие пластинки различной формы и размеров, заполняющие все промежутки между чеканными изображениями.

В московском ювелирном искусстве XV век был временем расцвета сканного мастерства. Узоры золотой и серебряной скани того времени богаты и разнообразны, техника выполнения стоит на большой высоте. В орнаменте московской скани XIV—XV столетий можно отметить три основных его вида, из которых два в середине века представлены работами талантливых мастеров-сканщиков Ивана Фомина и Амвросия.

Сканый орнамент на золотых и серебряных изделиях московской работы XIV и XV веков в основном состоит из стилизованных растительных узоров, образующих короткие односторонние, спирально изогнутые веточки, с набегающими друг на друга отрезками, законченными петелькой. Иван Фомин на золотой оправе мраморного потира, сделанного им в 1449 году по заказу великого князя Василия Темного для вклада в Троице-Сергиев монастырь<sup>42</sup>, наметил дальнейшее развитие этого мотива. Он так расположил отдельные короткие ветки, что они образуют легкий и изящный, ритмично вьющийся непрерывный стебель со спиральными побегими. Узор этот надолго завоевал себе место в русском искусстве.

Другой тип орнамента московской скани усвоил один из мотивов новгородских сканных узоров, для которого характерны два легких, длинных, изогнутых растительных завитка, поднимающихся из охватывающего их колечка, как из устья вазы<sup>43</sup>.



Деталь оклада «Евангелия Морозова».

<sup>41</sup> Аналогичная оправа имеется на византийском образце XI века из ляпис-лазури, в собрании Гос. Оружейной палаты, № Бл. 226.

<sup>42</sup> Хранится в Загорском Гос. историко-художественном музее-заповеднике. Воспроизведение см. в кн.: «История русского искусства», т. III, стр. 231.

<sup>43</sup> Таков, например, орнамент на серебряной сканной оправе образка византийской работы XI века из ляпис-лазури, сделанной в Новгороде для архиепископа Ефимия (1423—1458). Образок хранится в Гос. Оружейной палате, куда поступил из Благовещенского собора в Московском Кремле (№ Бл. 226).

Высоким образцом подобного сканного орнамента московских изделий XV века можно считать прекрасный серебряный оклад «Симоновского евангелия» 1499 года<sup>44</sup>. Здесь уже не отдельные стебли, а буйный поток сканых трав вырывается из колечка и заполняет пространство доски оклада густой кружевной сетью<sup>45</sup>.

Третья разновидность московского сканного орнамента, которая наметилась уже в XIV веке, а в середине XV века была доведена до большой изысканности золотых дел мастером и резчиком Амвросием, связана с восточными и византийскими образцами. В основе этого типа лежит тот же принцип, что в сканых узорах шапки Мономаха и большого золотого оклада «Владимирской богоматери», сделанного по заказу митрополита Фотия в первой четверти XV века.

На памятниках этой группы сканых изделий в орнамент из спиральных веточек греческие мастера вводили различные мотивы геометрического и растительного характера, выложенные из гладких ленточек, припаянных на ребро. На сканых окладах икон в монастырях Афона, сделанных греческими мастерами, эти вводные мотивы часто заключены в геометрические фигуры, круги и ромбы, отделяющие их от общего орнамента спиральных веточек.

Сканый орнамент на окладах икон в Ватопеде<sup>46</sup>, работы греческих мастеров, а также и на шапке Мономаха сделан совершенно иным техническим приемом, чем сканые узоры на изделиях русских мастеров XIV—XV веков. Он выложен из очень тонких и довольно широких ленточек плющеной проволоки, припаянной на ребро. Ленточки эти частично совсем гладкие, частично с рубчатым верхом, т. е. полученные в результате плющения двух сученных в веревочку тонких проволочных нитей.

Русские золотых дел мастера и серебряники применяли в XIV—XV веках в сканых узорах ленточки из плющеной проволоки только для вводных мотивов, причем эти ленты-пергородки не так высоки, как на византийских образцах, и имеют не острый край, а мягко скругленное верхнее ребро. Основной узор спиральных веточек с отростками выложен на русских изделиях из сученой в веревочку, неплющеной скани, которая ложится несколько ниже вводных мотивов из гладких лент. Применение русскими мастерами, начиная с XIV века, цветной мастики с лаком для украшения сканых узоров еще сильнее отличало русские изделия от восточных.

Таким образом, русские мастера-сканщики не только смягчили восточный орнамент, отбросили его геометризизм, ввели в него новые мотивы, но в корне изменили его характер, применяя иные приемы работы и сделав сканый орнамент полихромным.

На окладе «Евангелия Коски» 1392 года среди спиральных веточек с набегающими друг на друга отростками, сделанными из тонкой сканной веревочки, помещены грушевидные и роговидные лепестки из ленточек плющеной проволоки, припаянной на ребро. Эти лепестки, образующие глубокие ячейки, местами соединены по три-четыре в виде цветков (крыны). По замыслу автора оклада, цветная мастика с лаком заполняла все эти ячейки. Но, по-видимому, техника эта была очень непрочной, и только следы киноварной и белой мастики сохранились в некоторых лепестках до наших дней.

На золотых оправках складня и креста работы Амвросия<sup>47</sup>, замечательных по тонкости мастерства и изяществу орнамента, также обнаружены следы цветной мастики с лаком в грушевидных лепестках и в изображении креста на подножии.

<sup>44</sup> Гос. Оружейная палата, № 15004.

<sup>45</sup> В московских изделиях этого типа скань положена в одну или две нити, тогда как новгородские мастера выделяли некоторые детали орнамента, выкладывая их из трех нитей: двух гладких и одной витой, в виде веревочки, положенной между гладкими.

<sup>46</sup> Н. К о н д а к о в. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, стр. 161, 188—189, 190.

<sup>47</sup> Хранятся в Загорском Гос. историко-художественном музее-заповеднике. Воспроизведения см. в кн.: «История русского искусства», т. III, стр. 233 и 209.



«Вход в Иерусалим». Деталь Фотиевского оклада иконы «Владимирская богоматерь».

Золотая скань оклада «Евангелия Морозова» является несколько усложненным типом полихромной скани. В противоположность большинству известных нам образцов, она положена не на плоскую поверхность, которую было бы трудно ухватить с чеканными изображениями высокого рельефа. Сканные узоры на слегка выгнутых небольших пластинках дают богатую игру светотени и смягчают переход от чеканных фигур к фону.

В сканном орнаменте нет той четкости и чистоты, которые поражают в работах Амвросия, в произведениях греческих мастеров и в памятниках восточного происхождения, где почти незаметен припой, и тонкий рисунок сканных нитей кажется прикрепленным к поверхности невидимым клеем. Изогнутые в разных направлениях спирально загнутые сканные веточки оклада «Евангелия Морозова» с очень густо посаженными на них мелкими отростками, законченными неровными петельками, при близком рассмотрении кажутся выполненными нечетко, даже небрежно. Но эта только кажущаяся небрежность придает характер особой мягкости всему орнаменту, в который включено большое число разнообразных по рисунку мотивов, тесно влитенных между веточками. Эти мотивы выложены из ленточек гладкой плющеной проволоки. Часть их повторяет известный уже в XIV веке цветок (крип), составленный из грушевидных и роговидных лепестков, как на окладе 1392 года. Отметим кстати, что три грушевидных лепестка этих рисунков, вписанные в круг, сходны с орнаментом на сканном венце иконы «Одигитрия» XIV века из сюздальского Покровского монастыря<sup>48</sup>.

Но основным образцом для мастера, выполнявшего скань оклада «Евангелия Морозова» послужил, по-видимому, большой золотой оклад иконы «Владимирской богоматери» из Успенского собора Московского Кремля<sup>49</sup>. Этот оклад был сделан в первой четверти XV столетия по заказу митрополита Фотия. Н. П. Кондаков дает точную дату его изготовления — 1415 год, но, к сожалению, не приводит никаких данных, подтверждающих датировку<sup>50</sup>. Фотиевский золотой оклад одними исследователями определяется как работа греческих, другими — как работа русских мастеров<sup>51</sup>.

С последним мнением согласиться трудно, так как множество деталей в чеканных изображениях и, в особенности, в сканном орнаменте убедительно говорят о том, что авторами этого оклада были не русские мастера, а вероятнее всего греки. Необычен для древнерусского искусства и общий вид оклада — расположение двенадцати «праздников» на раме иконы. Подобная композиция в сочетании с плоским фоном, покрытым тонким сканым орнаментом, имеется на ряде икон из Афонских монастырей. Особенно близка она окладу иконы «Одигитрии» из Ватопеда<sup>52</sup>.

Не будем останавливаться подробно на разборе иконографии чеканных «праздников» Фотиевского оклада и пытаться уточнить место его производства, так как это не входит в задачу настоящей работы, но, поскольку этот памятник оказал большое влияние на изучаемый нами оклад «Евангелия Морозова» и послужил образцом для мастера-сканщика, отметим некоторые его особенности.

Композиция «праздников», чеканенных в очень низком рельефе, сухая и спокойная; в ней преобладает графическое начало. Несколько застылые фигуры расположены на

<sup>48</sup> Гос. Русский музей.

<sup>49</sup> Гос. Оружейная палата, № 15350.

<sup>50</sup> Н. Кондаков. Иконография богоматери, т. II, Пр., 1915, стр. 217.

<sup>51</sup> M. Alprato ff. Die frühmoskauer Reliefplastik. Beschlag der Ikone des Gottesmutter von Wladimir und ein Evangeliumsdekkel der Sergiev-Troizky Klosters. «Belveder», 1926. Sonderabdruck: В. Рымбаков. Ремесло древней Руси. М., 1948, стр. 632, 643—644; В. Лазарев. Московская живопись, шитье и скульптура первой половины XV века. — «История русского искусства», т. III, стр. 206. Воспроизведение на стр. 207. В этих исследованиях оклад ошибочно значится серебряным.

<sup>52</sup> Н. Кондаков. Иконография богоматери, т. II, стр. 206, рис. 96.



«Распятие». Деталь Фотиевского оклада иконы «Владимирская богоматерь».



лаконичных, скупых пейзажных и архитектурных фонах. Сумрачные, строгие лица лишены мягкости и задумчивости, присущей изображениям святых на русских иконах того времени. Даже у детей в сцене «Вход в Иерусалим» сохраняется суровое выражение лиц (*сmp. 163*). В силуэтах фигур отсутствует певучая красота линий, которая так привлекательна в условных образах русского искусства XV века. Последнее особенно отчетливо сказывается в сцене «Распятие» (*сmp. 165*), где с натуралистической остротой совершенно несвойственной русским изображениям того времени, передано тело Христа, с угловатыми линиями изогнутых рук, резко намеченными ребрами и текущей двумя дугообразными струями кровью. То же можно сказать и о фигуре Христа в композиции «Крещение» (*сmp. 167*), при взгляде на которую вспоминаются резные из стеатита или слоновой кости изображения святых на поздненаполеоновских иконах, с острыми, угловатыми плечами и как бы высохшими прямыми руками и ногами.

Такая трактовка обнаженного тела не характерна ни для памятников русского золотого и серебряного дела XV столетия, ни для других отраслей прикладного искусства. Мы не находим ее ни в изображениях «Распятия» на окладе евангелия XV века в собрании Гос. Библиотеки им. Ленина<sup>53</sup>, ни на кресте работы Амвросия в Загорском музее<sup>54</sup>, ни на окладе из Кирилло-Белозерского монастыря<sup>55</sup>. Очень условно, без каких-либо реалистических подробностей дается обнаженное тело и на живописных иконах XV столетия, и на таких памятниках лицевого шитья, как Фотиевская плащаница начала XV века<sup>56</sup> и Пучежская плащаница 1441 года<sup>57</sup>. Лишь легким намеком, условной штриховкой намечены ребра на обнаженном теле распятого Христа на несколько более поздних памятниках — каменном кресте дьяка Бородатого 1458 года<sup>58</sup> и окладе «Симоновского евангелия» 1499 года<sup>59</sup>.

Изображение распятого Христа с дугообразными струями крови, текущей из прободенных ребер, часто встречается на памятниках византийского искусства самого разного времени. Так изображено «Распятие» на древних перегородчатых эмалях X—XI веков<sup>60</sup>, на миниатюрах<sup>61</sup>, на мозаичных и живописных иконах<sup>62</sup>; позднее — на фресках в Ватопеде и на окладе евангелия из Эсфигмена<sup>63</sup>, наконец, в шитье так называемого «малого» саккоса митрополита Фотия, привезенного из Константинополя в начале XV века<sup>64</sup>.

В изображении «Входа в Иерусалим» — Фотиевского оклада обращает на себя внимание пальма с отчетливо разделанными веерообразными листьями, совершенно отличная от изображений пальм на русских иконах. Сходное с пальмой на Фотиевском окладе изображение дерева имеется на чеканной византийской раме иконы «Одигитрия» XIV века<sup>65</sup> (*сmp. 169*).

<sup>53</sup> Воспроизведение см. в кн.: «История русского искусства», т. III, стр. 219.

<sup>54</sup> Там же, стр. 209.

<sup>55</sup> Гос. Русский музей, № БК 3268. Воспроизведение см. в кн.: Б. Р ы б а к о в. Ремесло древней Руси, рис. 137 (вклейка).

<sup>56</sup> Гос. Исторический музей, К 124.

<sup>57</sup> Гос. Оружейная палата, № 18652.

<sup>58</sup> Музей Ростова Ярославского. Воспроизведение см. в кн.: А. Т и т о в. Ростовский кремль. М., 1912, стр. 37.

<sup>59</sup> Гос. Оружейная палата, № 15004.

<sup>60</sup> Образок с «Распятием» из Рязанского клада. Гос. Оружейная палата, № 74.

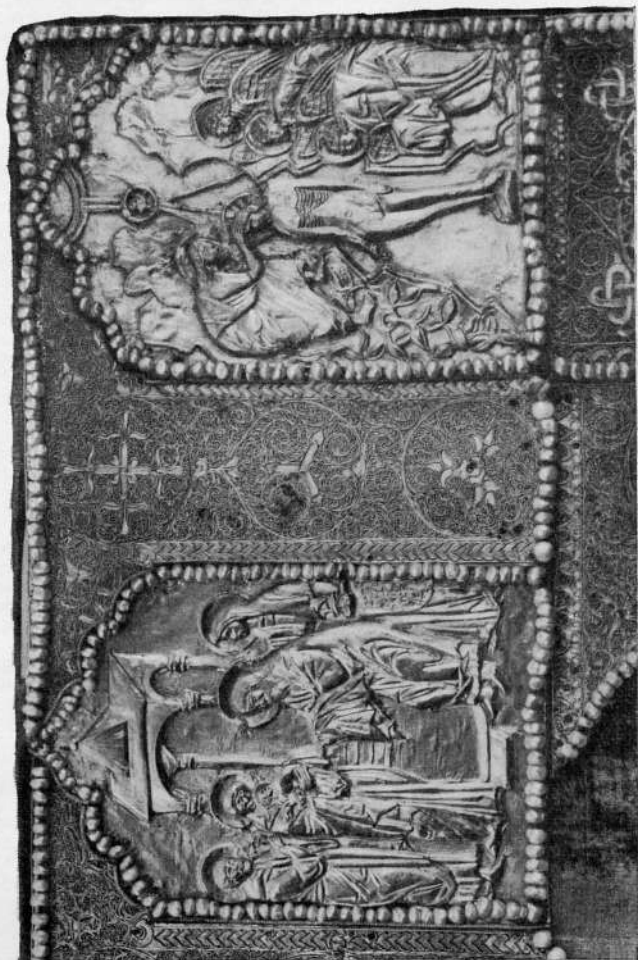
<sup>61</sup> Миниатюра XI века из псалтыри Венской Национальной библиотеки. См. В. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. II, М., 1948, табл. 133 б.

<sup>62</sup> Икона XIV века в Музее дель Опера дель Дуомо во Флоренции. См. В. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. II, табл. 302.

<sup>63</sup> G. M i l l e t. Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile aux XIV-e, XV-e et XVI-e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont-Athos. Paris, 1916, стр. 421, рис. 445; стр. 452, рис. 477.

<sup>64</sup> Гос. Оружейная палата, № 12003.

<sup>65</sup> Гос. Оружейная палата, № 15461.



«Сретение», «Крещение». Деталь Фоткиевского оклада иконы «Владимирская Богоматерь».

То, что Христос в сцене «Вход в Иерусалим» посажен вместо осла на коня, еще не может служить основанием для утверждения, что Фотиевский оклад сделан русскими мастерами<sup>66</sup>, так как в некоторых памятниках искусства христианского востока и на византийских фресках XIV—XV веков также встречается в этой сцене изображение Христа на коне вместо осла<sup>67</sup>.

В сцене «Сретение» пророчица Анна держит свиток с греческой надписью, конец которой за недостатком места сокращен и которую едва ли мог написать русский мастер<sup>68</sup>.

Аналогичное изображение пророчицы Анны и свитка с греческой надписью, почти точно совпадающей с надписью на окладе «Владимирской богоматери», имеется на миниатюре болгарской псалтыри Томича, середины XIV века<sup>69</sup>.

Изображения Анны со свитком в русском искусстве встречаются редко. Одно из них имеется на четырехчастной иконе новгородской работы XV века в собрании Гос. Русского музея. Здесь Анна держит свиток с трудночитаемой славянской надписью<sup>70</sup>.

Много мелких подробностей — таких, как украшение верхнего конца посоха ангела в «Благовещении»<sup>71</sup>, ветка с листьями у ног Иоанна Предтечи в «Крещении», округлая, не раздвоенная борода Спасителя, отсутствие подушки под головой богоматери в «Успении», полное отсутствие каких-либо надписей над изображениями и другие детали Фотиевского оклада противоречат мнению о том, что это работа русских мастеров.

В чеканных «праздниках» оклада «Владимирской богоматери» есть грубоватость, которая заставляет думать, что это не столичное искусство, а работа какой-то из провинциальных школ. В то же время в них есть общие черты с шитыми изображениями «большого» саккоса митрополита Фотия, привезенного из Константинополя. В них та же графичность плоских изображений, то же отсутствие глубины, те же пропорции тяжеловатых, малоподвижных фигур, говорящие о наступающем в XV веке и дающем себя знать, несмотря на высокое мастерство, упадке византийского искусства.

Если даже допустить, что все перечисленные особенности чеканных «праздников» Фотиевского оклада случайны и вызваны лишь тем, что русский мастер пользовался привозными образцами механически, не внося в них никакого творческого изменения, что очень маловероятно, то расположенный между чеканными «праздниками» великолепный по качеству исполнения плоский сканный орнамент не допускает никаких сомнений относительно его нерусского происхождения. Прежде всего, нерусским является технический прием, которым выполнены сканные узоры из очень тонких и сравнительно широких золотых ленточек, напоминающих перегородки древних византийских эмалей. Четкая острота рисунка, частично обусловленная тем, что ленты плоской скани тонки и имеют острый край, а также очень большое число вводных мотивов и их геометричность (круги, ромбы) — все это черты, чуждые работе русских сканных дел мастеров XV века.

<sup>66</sup> M. A l p a t o f f. Die frühmoskauer Reliefplastik, стр. 246.

<sup>67</sup> Конь вместо осла на мозаичной иконе XIV века в Музее дель Опера дель Дуомо во Флоренции и на стеной мозаике в наружной нарфике Кахрие-Джами, около 1303 года. См. В. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. II, табл. 302 и 283. Ср. также фрески Мистры и Раванницы. G. M i l l e t. Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile, стр. 274—280, рис. 255.

<sup>68</sup> Надпись: τὸ το βρεφὸς ἔρχεται ἐν ἄρῳ (τὸ) ἐν ἐστ(ε)ρεῶ(σε). М. В. Алпатов считает, что в последнем слове имеется славянская буква Б. По-видимому, это не буква Б, а греческая сигма (ς) или лигатура из сигмы и теты.

<sup>69</sup> Гос. Исторический музей, Муз. 2752. Указано М. В. Щепкиной.

<sup>70</sup> Воспроизведение см. в кн.: В. Л а з а р е в. Искусство Новгорода, табл. 94.

<sup>71</sup> Ср. посох ангела на византийском окладе X—XI веков в Лувре. Н. П о к р о в с к и й. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, стр. 397, рис. 186.



Серебряный чеканный византийский оклад иконы «Одигитрия» XIV века.

Вводные мотивы чрезвычайно разнообразны и среди них есть много характерных для византийского и сирийского искусства. Равноконечные кресты с процветшими концами сходны по характеру с шитыми крестами на «большом» саккосе Фотия. Они, по-видимому, являются развитием типа процветших крестов мозаик Кахрие-Джами<sup>72</sup>. Крестообразные узлы (ниже композиции «Крещение») широко известны в прикладном искусстве Сирии (например, на Трисском ящике XIII века<sup>73</sup>). На византийских и сирийских памятниках встречаются цепочки из сердцевидных завитков и из двух переплетающихся полос, подобные орнаментам, окаймляющим отдельные части Фотиевского оклада. Последний мотив был широко распространен в византийском искусстве, начиная с VI века<sup>74</sup>. Он встречается и на Коптском могильном камне VII века<sup>75</sup>, повторяется в Сирии XIII века<sup>76</sup>. В деревней Руси, на киевских серебряных браслетах XII—XIII веков<sup>77</sup>, этот занесенный из Византии мотив получил уже совсем иное выражение, он растянут и сильно смягчен, а в орнаменте «Захарьевского пролога» 1262 года то же плетение дано не из двух, а из трех полос<sup>78</sup>.

В сканном орнаменте Фотиевского оклада отчетливо видны две разные руки. Очевидно, над ним работало не менее двух мастеров, один из которых выкладывал как спиральные ветки, так и вводные мотивы из ленточек с рубчатым верхним ребром (в левой части оклада) и не применял совсем гладких лент-перегородок.

В нижней части Фотиевского оклада имеется греческая монограмма митрополита Фотия, сложно вылетенная в сканные узоры, которые заключены в круг. Монограмма читается: Φωτίος Ῥώσιος, ἀρχιεπίσκοπος<sup>79</sup>. То, что Фотий в этой монограмме назван архиепископом, а не митрополитом, служит лишним доказательством, что оклад не был сделан русскими золотых дел мастерами и, более того, вряд ли был сделан в Москве, где Фотий назывался и сам подписывался митрополитом. Митрополитом он назван и в монограмме, расположенной в двух кругах, на шитой площадке начала XV века<sup>80</sup>. Архиепископом же Фотия называли лишь в Греции — до того, как он был возведен в сан митрополита.

Чеканные изображения и сканный орнамент золотого Фотиевского оклада были, без сомнения, выполнены разными мастерами: специальности чеканщика и сканных дел мастера настолько различны, что они очень редко совмещались в одном лице. Тем не менее, трудно допустить мысль о том, что они могли быть сделаны не одновременно и не в одном месте. Даже технически было бы почти невозможно соединить все многочисленные части, если бы они были выполнены в разных местах. Детали идеально пригнаны, тесно между собой увязаны и весь оклад производит цельное впечатление.

<sup>72</sup> Г. Гагарин. Собрание византийских, грузинских и древнерусских орнаментов. СПб., 1892, табл. 5.

<sup>73</sup> Воспроизведение в кн.: Записки Отделения русской и славянской археологии, т. 8, вып. 1, СПб., 1901, стр. 183.

<sup>74</sup> В. Лазарев. История византийской живописи, т. II, табл. 17 и 104а — миниатюра из Диоскорида в Венской Национальной библиотеке, до 512 года; мозаика нарфики Неа Моии на Хиосе, 1042—1056 годы.

<sup>75</sup> E. Kitzinger. Early Medieval Art in the British Museum. London, 1955, стр. 32, табл. 15.

<sup>76</sup> А. Спиди и. К вопросу о Мономаховой шапке. — «Записки Отделения русской и славянской археологии имп. Русского археологического общества», т. VIII, вып. 1. СПб., 1906, стр. 182—184, рис. 72—74.

<sup>77</sup> Гос. Исторический музей. Воспроизведение см. в кн.: «История русского искусства», т. I, М., 1953, стр. 519.

<sup>78</sup> Гос. Исторический музей. Воспроизведение см. в кн.: «История русского искусства», т. II, М., 1954, стр. 115.

<sup>79</sup> К. Невоструев. Монограмма всероссийского митрополита Фотия на окладе Владимирской чудотворной иконы пресв. Богородицы в Московском Успенском соборе. — «Сборник на 1886 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее». М., 1886, стр. 177.

<sup>80</sup> Гос. Исторический музей. См. П. Кротков. Плащаница всероссийского митрополита Фотия. М., 1864.

Автор сканных узоров на окладе «Евангелия Морозова» использовал в своей работе ряд мотивов сканного орнамента Фотиевского оклада «Владимирской богоматери», выбрав из них преимущественно цветочные и листовые и отбросив все геометрические, кроме круга. Положенные на выгнутой, слегка выпуклой поверхности, тесно вплетенные в узоры спирально изогнутых веточек, густо покрытых мелкими отростками, и выполненные иным техническим приемом, эти вводные мотивы выглядят совершенно иначе, чем на окладе владимирской иконы. Прежде всего, они не отделены кругами и ромбами от орнамента веточек, а составляют с ними единое целое, единый узор.

В руках русского мастера все детали сканного орнамента приобрели иное значение: новый, смягченный характер получил крестообразный узел, лепестки и листья утратили остроту и резкость изгибов, линии их рисунка стали более плавными; равноконечный крест лишился процветших концов.

Кроме оклада «Владимирской богоматери», для мастера, делавшего скань оклада «Евангелия Морозова», могли служить образцами также и другие памятники восточного происхождения, быть может, шапка Мономаха. По-видимому, имеющаяся на окладе шестиконечная звезда с вписанным в нее цветком — не что иное, как видоизмененная, так называемая «печать Соломона», взятая из орнамента золотого царского венца. По краю доски оклада «Евангелия Морозова» и вокруг каждого из чеканных изображений идет ряд кружков из довольно толстой гладкой проволоки, расположенных на небольшом расстоянии друг от друга. Подобные же кружки окаймляют высокие гнезда с негравными камнями. Все эти кружки, так же, как и вплетенные в растительные узоры вводные мотивы из гладкой плюшевой проволоки, были, очевидно, заполнены цветной мастикой, теперь утраченной, но следы которой еще можно видеть в некоторых ячейках.

Драгоценный оклад дополняется тем, что обрез книги прикрыт тремя подзорами из красного бархата, теперь сильно выцветшего, с нашитыми на нем мелкими выпуклыми золотыми плащиками в виде капель, обнизанными жемчугом и связанными между собой жемчужным шитьем. Шитье жемчугом в соединении с плащиками характерно для русского искусства XV века. Оно имеется также на оплечь фелони из Пафнутьева Боровского монастыря<sup>81</sup> и на подольнике русской работы, пришитом к «большому» вышитому митрополита Фотия.

Таким образом, все части оклада «Евангелия Морозова», кроме добавленных в XVII веке деталей, могут быть отнесены к XV веку.

Проведенное исследование лицевого евангелия позволяет установить, что как рукопись, так и золотой оклад были выполнены почти одновременно в первой трети XV века и что присвоенное ему название «Евангелие Морозова», очевидно, связано с реставрацией переплета в 60-х годах XVII века на средства уже умершего к тому времени боярина Морозова. Первоначально, по-видимому, эта драгоценная книга была написана и украшена по желанию митрополита Фотия для Успенского собора Московского Кремля. На это указывает и драгоценность оклада, и некоторые особенности его выполнения, роднящие его с кругом памятник, связанных с Фотием, а именно — с «большим» вышитым саккосом и с золотым окладом «Владимирской богоматери», выполненными греческими мастерами для митрополита Фотия.

Когда Фотий приехал в 1410 году в Москву, он застал там печальную картину полного разорения митрополии. За три года, прошедшие после смерти его предшественника, митрополита Кириана, бояре сумели не только опустошить церковную

<sup>81</sup> Гос. Исторический музей. Воспроизведение см. в кн.: Л. Якунина. Русское шитье жемчугом. М., 1955, стр. 66, рис. 30.

казну, но и присвоить себе земли, принадлежащие митрополичьей кафедре. Стремясь с особенной пышностью и торжественностью обставить церковную службу, Фотий заботился об убранстве кремлевских соборов. Он заказал золотой оклад на владимирскую икону, который и был выполнен, вероятно, греческими мастерами.

Золотой оклад «Евангелия Морозова», повторяющий в смягченном и видоизмененном виде некоторые мотивы орнамента оклада владимирской иконы, был сделан русскими мастерами несколько позднее этого оклада, т. е., очевидно, между 1415 и 1431 годами. То, что он был выполнен по указу митрополита Фотия, может объяснить заимствование отдельных мотивов с оклада греческой работы и сложность композиции, отличающей его от всех известных нам русских окладов евангелий XV века и приближающей по типу к греческим окладам. Очевидно, это было сделано по желанию митрополита-грека, так же, как и подзоры, закрывающие обрез книги и не характерные для убранства русской рукописи.

Ряд особенностей работы говорит о том, что оклад, вероятнее всего, был выполнен в Москве новгородскими мастерами. Сосуществование старых и новых традиций, отмечаемое как для новгородской иконописи, так и для новгородского прикладного искусства, ясно прослеживается в чеканных изображениях золотого оклада «Евангелия Морозова». Большая четкость работы сканчика и чеканчика, тонкость моделировки лиц и самые типы этих лиц, напоминающие новгородские иконописные памятники, указывают на новгородцев как на вероятных авторов этого оклада. Многочисленные мелкие детали изображений — например, ключ в руке апостола Петра, разделка перьев на крыльях ангелов, особенности композиции «Сошествие во ад» — свидетельствуют о том же.

Черная эмаль на фоне надписи, характерная для новгородского прикладного искусства, и введение местами в сканном орнаменте типично новгородского приема, а именно — деталей, выложенных из трех нитей (витой веревки между двумя гладкими), подтверждают это предположение.

Стилистическая близость чеканных изображений оклада к деревянным резным рельефам новгородских икон XV века также говорит в пользу того, что золотой оклад был выполнен в Москве приезжими из Новгорода золотых дел мастерами.

Рукописное лицевое «Евангелие Морозова» — которое правильнее называть «Евангелием Успенского собора», — один из редких памятников первой трети XV века, сохранивших свою целостность. Как рукопись, так и оклад относятся к одному времени и ставят это евангелие в ряд интереснейших произведений той поры, когда постепенно истощались творческие силы и падало художественное качество византийского искусства и одновременно мощно и полнокровно расцветало молодое искусство Москвы.

## ОБ ОКЛАДЕ «ХРИСТОФОРОВА ЕВАНГЕЛИЯ»

К. В. КОРНИЛОВИЧ

**В**СОБРАНИИ Гос. Русского музея в течение уже почти полувека хранится интересный памятник древней письменности, а вместе с тем и ювелирного дела: пергаментное рукописное евангелие-апракос в серебряном с позолотой окладе, некогда — одна из драгоценнейших святынь Кирилло-Белозерского монастыря<sup>1</sup> (вклейка после стр. 174).

Евангелие это давно известно в научной литературе, в обиход которой оно было введено еще в середине прошлого века. Первым упомянул о нем проф. С. Шевырев<sup>2</sup>. Спустя девять лет евангелие было подробно описано архимандритом Варлаамом<sup>3</sup>. Не обошел его молчанием и Н. Никольский в своем капитальном исследовании<sup>4</sup>. Две-три страницы уделяет евангелию в своей работе Н. Макаренко<sup>5</sup>. Наконец, в наши дни, об этом любопытном памятнике дважды упоминает акад. Б. Рыбаков<sup>6</sup>.

За исключением проф. С. Шевырева, бывшего, как известно, филологом и потому прежде всего интересовавшегося палеографическими особенностями рукописного текста, все названные авторы рассматривали оклад евангелия, отмечая его особенности. Оклад неоднократно воспроизводился<sup>7</sup>.

Оклад действительно примечателен. Верхняя крышка переплета, обитая по красному бархату коваными серебряными пластинами, украшена золоченой сканью превосходного качества и накладными, золочеными же, рельефными изображениями. В середине — литое «Распятие» с предстоящими богородицею и Иоанном Богословом (в рост); по сторонам средника помещены чеканные фигуры Кирилла Бело-

<sup>1</sup> Инв. № БК 3268. Размеры: 30,0×22,5 см.

<sup>2</sup> С. Шевырев. Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь, ч. II. М., 1850.

<sup>3</sup> Варлаам. Описание историко-археологических древностей и редких вещей, находящихся в Кирилло-Белозерском монастыре. — «Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских». М., 1859, кн. 3.

<sup>4</sup> Н. Никольский. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века. Т. I, вып. I. СПб., 1897.

<sup>5</sup> Н. Макаренко. Путевые заметки и наброски о русском искусстве, вып. 1. СПб., 1914.

<sup>6</sup> Более подробно в работе: «Ремесло древней Руси». М., 1948, и вкосьзь в разделе «Прикладное искусство великокняжеской Москвы». — В кн. «История русского искусства», т. III. М., 1956.

<sup>7</sup> Впервые он стал известен по великолепному снимку Баршевского (№ 1313), затем был воспроизведен в «Художественных сокровищах России» за 1901 год (табл. 79); позднее в упомянутой статье опубликовал оклад Н. Макаренко и, наконец, в наши дни не мог не поместить его в своем труде «Ремесло древней Руси» Б. Рыбаков (рис. 137).



зерского и Сергия Радонежского; над «Распятием» — рублевского типа «Троица», а в нижней части доски — «Богоматерь Знаменье», также чеканные. Наконец, по углам наложены литые с килевидными верхами киотцы, в которых помещены выполненные в той же технике фигурки сидящих и пишущих евангелистов. Белый серебряный фон накладки покрыт перекрещивающимися царпинными — следы подготовки под эмаль. По верхнему и нижнему краям крышки, тускло поблескивая на синем эмалированном фоне, тянется резная золотеная вкладная надпись, продолжающаяся, но уже без эмали, по обрезу переплета: «Б[о]ж[ий] м[ил]о[с]тии украшено бысть сие бл[а]гов[е]ств[ова]ние Христово повел[е]ниемъ г[о]с[уд]я[р]я великаго кн[язя] Василья Васильевича всея Руси и при его с[ы]не, при в[ел]и[к]ом кн[язе] Иване [Васильевиче] всея Руси, и при освящен[н]омъ Ионе, митропол[ит]е киевскомъ [и] всея Руси, во обители Пр[е]ч[и]стыя Вл[ад]ыч[и]це Б[огороди]цы и честнаго ея Успения в Кир[ил]ловъ монастырь в лето 6930 [1422] и поновлено бысть сие евангелие гас[уд]аремъ вел[ик]имъ кн[яземъ] Васильемъ Ив[ановичемъ] всея Руси и при его вел[ик]ой княгине Елене, и при с[ы]не [его] в[ел]и[к]омъ кн[язе] Иване Васильевиче всея Руси, и при о[с]вящен[н]омъ м[итропол]ит[е] Д[аниил]е в лето 7042 [1534]» (стр. 177).

Итак, перед нами интереснейшее произведение прикладного искусства, точно датированное, связанное с громкими историческими именами, к тому же известное по месту происхождения. Однако, если обратиться к имеющимся литературным данным, нельзя не заметить одного странного обстоятельства. Все авторы единодушны лишь в том, что рукописный текст относится к 1417 году. Об этом сообщает сам переписчик евангелия, ученик преподобного Кирилла и фактический преемник его по игуменству — Христофор: «... в лето 6924 [1416], февраля 24», — читаем мы на обороте первого листа; а на последнем — «в лето 6925 [1417], 10 оулия». Что же касается оклада, то его документальная и, казалось бы, столь обстоятельная надпись приводит вышеназванных авторов к разноречивым хронологическим определениям.

С. Шевырев полагал, например, что «евангелие украшено повелением государя великого князя Василия Ивановича... в 1534 г.» «Василий Иванович, умерший в 1533 г., — комментирует далее профессор, — мог приказать украсить это евангелие, а сын его, Иван Васильевич, в 1534 г., хотя через боярскую думу, приказание отца исполнить, но митрополитом киевским в 1534 г. был не Иона, а Иосиф II»<sup>8</sup>.

Архимандрит Варлаам, напротив, датой первоначального устройства оклада считает 1422 год, но вместо названного в надписи Ионы предлагает читать «Фотий»<sup>9</sup> — последний, действительно, с 1409 по 1431 год занимал русский митрополитский стол.

Н. Никольский предполагал, что оклад мог быть сделан между 1440 годом (дата рождения Ивана III) и 1461 (год смерти митрополита Ионы), а надпись на нем — и того позднее, в начале третьего десятилетия XVI века<sup>10</sup>. Н. Макаренко придерживался 1422 года, называя 1534 год «ошибочным»<sup>11</sup>. Б. А. Рыбаков помещает наш оклад в списке из девятнадцати точно датированных предметов XIV — первой половины XV века под 1422 годом и считает его типичным памятником серебряного дела начала XV столетия<sup>12</sup>. Любопытно, что в другой работе тот же автор, никак этого не мотивируя, относит оклад уже к 1442 году<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> С. Шевырев. Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь, ч. II, стр. 159. Автор совершенно необоснованно связал имена Василия III и Ионы. Очевидно, он прочитал только среднюю часть надписи и конечную дату, а после слова «киевскомъ» пропустил «и всея Руси».

<sup>9</sup> Варлаам. Описание историко-археологических древностей, стр. 28, 92, прим. 77.

<sup>10</sup> Н. Никольский. Кирилло-Белозерский монастырь, Т. I, вып. I, стр. 105, прим. 1.

<sup>11</sup> Н. Макаренко. Пугачевские заметки, стр. 53.

<sup>12</sup> Б. Рыбаков. Ремесло древней Руси, стр. 625, прим. 92.

<sup>13</sup> «Прикладное искусство великокняжеской Москвы». — «История русского искусства», т. III, 174 стр. 229. Не опечатка ли это?



Оклад «Христофорова евангелия». Середина, вторая половина XV века,—  
30-е годы XVI века.



В чем причины возникшей путаницы? Думается, лишь в том, что никто «Христофоровым евангелием» специально не занимался. О нем упоминали, что называется, на ходу, в перечне других достопримечательностей прославленной обители или, как в позднейших работах, — заодно с другими серебряными, сканными или литыми, предметами XV века.

Распутать этот сложный узел противоречивых данных — задача, поставленная автором настоящей статьи. Задача не из легких: надо найти правильное хронологическое место памятнику, хорошо известному специалистам, за которым, к тому же, в наши дни прочно прижилась предложенная Варлаамом и Макаренко и поддержанная научным авторитетом Рыбакова дата — 1422 год.

Обратимся к тексту вкладной надписи. Именно в ней следует искать первопричину возникших разногласий.

Прежде всего, о пресловутом 1422 годе. В надписи сказано, что евангелие «украшено бысть» именно в этом году, при великом князе Василии Васильевиче, сыне его Иване Васильевиче и митрополите Киевском и всея Руси Ионе. Однако Василий Васильевич Темный сел на княжеский стол в 1425 году, т. е. на три «лета» позже указанного; сын его, Иван Васильевич (будущий Иван III) родился в 1440 году, а Иона был поставлен в митрополиты только в 1448 году. Достаточно привести все эти даты, чтобы без особых доказательств стало ясно, что оклад не мог быть изготовлен в 1422 году<sup>14</sup>.

Очень близко к решению вопроса подошел Н. Никольский, предполагавший, как уже упоминалось, что оклад мог быть сделан в промежуток времени от 1440 до 1461 года. Думается, однако, что в пределах этого двадцатилетия можно найти более точную дату.

Великий князь Василий Васильевич Темный был связан с Кирилловской обителью узлами личной приязни, да был ей и немалым обязан. Из IV Новгородской летописи мы узнаем, что в период кровавой распри с Шемякой ослепленный князь, получивший в вотчину Вологду, нашел более надежное временное пристанище в стенах монастыря, не богатого тогда еще, отстоявшего далеко от Москвы<sup>15</sup>. Василий Темный обрел здесь и нравственную поддержку: кирилловский игумен Трифон разрешил его от крестного целования Шемяке, приняв на себя так называемые «проклятые грамоты», данные последнему Василием<sup>16</sup>. Случилось это в 1446—1447 годах. В следующем году Василий Васильевич вновь становится полновластным господином всея Руси. В этом же 1448 году произошло возведение в сан митрополита Ионы, много помогавшего великому князю в его борьбе за возвращение престола.

По обычаям того времени, великий князь должен был возблагодарить за свою удачу небеса каким-нибудь осязательным даром одному из наиболее почитаемых монастырей. Этим монастырем стал Кирилло-Белозерский, сыгравший столь важную роль в благоприятном повороте судьбы Василия Темного. Естественно думать, что первые вклады благодарного князя должны были поступить в Кирилловскую обитель еще при жизни Трифона, которому Василий был лично обязан. Действительно, из монастырских описей явствует, что еще до конца 1448 года были сделаны пожалования землями, деньгами и вещами<sup>17</sup>. К числу последних, очевидно, принадлежал и драгоценный оклад «Христофорова евангелия», писанного любимым учеником Кирилла (такowym он называется в житии белозерского чудотворца) еще при жизни преподобного и потому считавшегося в обители одной из наиболее почитаемых реликвий.

<sup>14</sup> Любопытно, что арх. Варлаам, очевидно, как лицо духовное, сразу же обратил внимание на несопадение приведенной в надписи даты со временем деятельности Ионы, но презрел неточности, допущенные по отношению к биографиям светских властителей.

<sup>15</sup> ПСРЛ, т. IV. СПб., 1848, стр. 131, 146.

<sup>16</sup> С. Соловьев. История России с древнейших времен, кн. II, т. IV. М., 1960, стр. 408.

<sup>17</sup> Н. Никольский. Кирилло-Белозерский монастырь, т. I, вып. II, СПб., 1910, стр. 12, 142 и прим. 4 к стр. 142.

Таким образом, сопоставив имена, названные в первой половине надписи, с соответствующими историческими фактами и датами, можно без особого риска предположить, что единственно правдоподобной датой первоначального изготовления оклада может быть лишь 1448 год. В пользу этого предположения свидетельствует еще одно обстоятельство. В надписи сказано, что оклад сделан для церкви Успения богородицы. А последняя, поскольку первоначальная деревянная постройка, возведенная еще Кириллом, сильно обветшала, перестраивалась опять-таки в 1447-1448 годах<sup>18</sup>. Княжеский дар, скорее всего, мог быть приурочен именно к торжественной дате окончания строительства храма.

Может возникнуть совершенно законный вопрос: если устройство оклада было связано с такими значительными событиями в монастырской жизни и биографии Василия Темного, то почему все это не отражено в надписи? Кроме того, почему в ней указан неверный год?

Что касается первого обстоятельства, напомним, что древнерусские вещевые надписи, в частности надписи на серебряных изделиях, в массе своей ограничиваются констатацией имени владельца вещи, а если она вкладная, то также и того, когда, по чьему велению и куда она была сделана. Исключение представляют некоторые виды наградной посуды, главным образом, жалованные ковши, на которых всегда помещалось еще и за что они жалуются.

В том, что год на окладе указан неправильно, также нет ничего удивительного. Части вкладной надписи не одновременны друг другу. Помимо того, что одна из них чеканена на тонкой пластине и обладает залитым эмалью фоном, а вторая — без эмали, резана на толстой пластине и отличается иным оттенком позолоты, палеографические признаки свидетельствуют о принадлежности первой XV, а второй XVI веку<sup>19</sup>. Другими словами, надпись, идущая по обряду переплета (а именно в ней названы обе даты), была вырезана уже при поновлении оклада, почти через сто лет после его изготовления. Очевидно, что, проставляя дату, резчик сообразовался с устным монастырским преданием, а не с письменным документом. Последнего, скорее всего, в это время и не существовало, ибо деревянная церковь 1447—1448 годов в конце XV века сгорела, и на месте ее в 1497 году выросла новая каменная постройка. Да и вкладные книги вообще появились в Кирилловской обители не ранее середины XVI века<sup>20</sup>.

Конечная дата надписи, относящаяся уже к поновлению оклада, — 7042 год — теми, кто ее видел, расшифровывалась как 1534 год. Против такого чтения есть лишь одно, но очень существенное возражение: Василий III, с именем которого связывается эта дата, умер в 1533 году. Может быть, следует принять версию Шевырева о том, что сын покойного князя, помня о высказанном отцом желании, приказал, «хотя через боярскую думу», его осуществить? Это звучит не очень убедительно. Ведь Иван IV родился в 1530 году, следовательно, в эту пору ему было всего четыре года. Кроме того, можно было бы ожидать, что такой момент как-то отразился бы в надписи. Но здесь нет даже слов «по повелению», а о Василии III говорится, как о лице здравствующем: «... поновлено... гасударем великим князем Васильем Ивановичем всея Руси...»

Эта противоречивость в датах может быть легко устранена и притом единственным возможным путем. При переводе из старого летоисчисления в новое необходимо, как известно, от данного числа отнять 5508; а поскольку древнерусский год начинался с 1 сентября, то для отрезка времени с сентября по декабрь — 5509. Василий III умер 3 декабря. Следовательно, из обозначенного в надписи числа 7042 нужно вычесть именно 5509, а не 5508, как это делали Шевырев, Варлаам и Никольский. Произведя это несложное действие, мы получим искомый 1533 год.

<sup>18</sup> Н. Никольский. Кирилл-Белоозерский монастырь, т. I, вып. I, стр. 21—22; В. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 123.

<sup>19</sup> Палеографический анализ надписей сделан М. В. Щепкиной.

<sup>20</sup> Н. Никольский. Кирилло-Белоозерский монастырь, т. I, вып. II, стр. 143.



Резная золоченая вкладная надпись в верхней части оклада «Христофорова евангелия».



Резная золоченая вкладная надпись вдоль обреза переплета «Христофорова евангелия».

Итак, с датами как будто бы все ясно. Оклад был изготовлен, вероятнее всего, в 1448 году, а поновлен — это уже несомненно — где-то между сентябрем и началом декабря 1533 года. Естественно, возникает вопрос о том, какие части оклада можно считать первоначальными, а какие появились в результате поновления.

Очевидно, раннему времени принадлежат сканье пластины с их великолепным кружевным узором из прихотливо закручивающихся завитков. В промежутках между сканными спиралями помещены остроконечные трилистнички и грушевидные листочки из илюющей, гладкой, папаянной на ребро проволоки, предназначенные для заполнения цветной мастики. Эти гнезда для мастики, густо посаженные тонкие мелкие лепестки при толстых дучкообразных стеблях, изысканно небрежные изгибы последних, сочетание крученой нитки с гладкой — все это создает «живую» мерцающую поверхность и в целом чрезвычайно характерно для сканной орнаментики второй половины XV века.

На первый взгляд, все четыре сканные пластины кажутся идентичными друг другу. Но при ближайшем рассмотрении выясняется, что скань боковых и нижней пластины несколько грубее, чем верхней. Проволока у них более толста, листочки на толстых черенках много крупнее и заметно реже размещены, волоты не столь сильно закручены; гнезда для мастики местами лепятся по шесть-семь ячеек и сделаны где из гладкой проволоки, а где из крученой. Рядом с большими спиралями все чаще соседствуют маленькие, но не оконтуренные гладкой проволокой (как на верхней пластине), а принимающие характер свободного перистого листа или образующие самостоятельные замкнутые фигуры из двух парных завитков. Да и большие спирали местами выкладываются наподобие сердец, — ничего подобного мы не найдем на верхней пластине. Наконец, боковые и нижняя пластины отличаются от верхней цветом позолоты, более желтым, местами переходящим в красновато-рыжий тон.

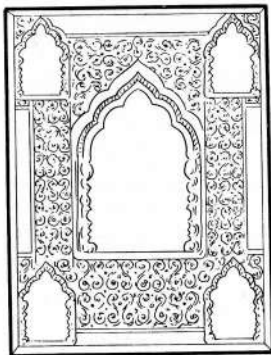
При тщательном изучении становится ясно, что хотя вся скань оклада и принадлежит одному времени, но верхняя пластина, с одной стороны, и три остальные, с другой, сделаны разными мастерами. Какими именно — об этом говорить не приходится. Но нельзя не отметить, что скань нижней, а, в особенности, боковых пластин, по характеру своему близка скани, украшающей створки серебряного золоченого ковчега 1473 года из собрания Загорского Историко-художественного музея<sup>21</sup>.

Что касается рельефных изображений, то, исходя из их стилистических особенностей и характера обработки рельефа, к XV веку следует отнести фигуры срединка и наугольные кюотцы с евангелистами, выполненные в технике литья (заметьте, попутно, что накладное литье пользуется в эту пору повсеместным распространением). Любопытно, что евангелист Иоанн (согласно установившейся традиции, его изображение — вверху слева) представлен не обернувшимся назад и прислушивающимся к божественному гласу, а, подобно другим евангелистам, спокойно склонившимся над рукописью. Б. Рыбаков утверждает, что «для экономии времени» мастер «отливал фигуры, по возможности, в одной форме. Так, сидящие фигуры четырех евангелистов, расположенные в кюотах по углам, мастер отлил в двух формах: в одной — сидящих лицом вправо, в другой — сидящих лицом влево»<sup>22</sup>. Это не совсем так. Две левые фигуры, быть может, и сделаны по одной отливке, но два правых евангелиста отнюдь не идентичны друг другу. Нижний выше верхнего, сиденье его шире и несколько ниже; у верхнего более резко выражен трехчетвертной поворот головы, при почти профильном повороте нижнего; лица у них разные.

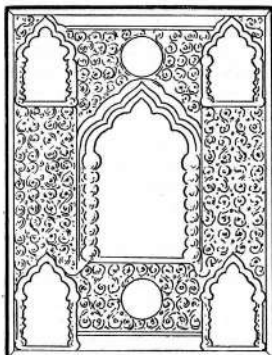
В композиции срединка для XV века характерен семиконечный крест «Распятия» со слабо скосенным, очень низко поставленным, почти лежащим на Голгофе подножием и срезанными углами по концам рамен. Типична для этого времени и несколько

<sup>21</sup> П. Флоренский и Ю. Олсуфьев. Амвросий, троицкий резчик XV в. Сергиев, 1927, табл. 48.

<sup>22</sup> Б. Рыбаков. Ремесло древней Руси, стр. 628—629.



Предполагаемый вид оклада «Хри-  
стофорова евангелия» в XV веке.



Предполагаемый вид оклада «Хри-  
стофорова евангелия» в XVI веке.

манерно изогнутая фигура Христа с тяжело поникшей головой и бессильно провисшими руками. Те же особенности формы креста и силуэта фигуры Спасителя — можно наблюдать и на иконах второй половины XV века и в произведениях мелкой пластики (изделиях из дерева, кости и металла)<sup>23</sup>. Обычны для XV века и фигуры предстоящих — богородицы со склоненной головой, прижатыми к груди, задранированными в плащ руками, и плачущего Иоанна, левой рукой придерживающего на колене складки хитона. Примечательно, что фигуры предстоящих кресту богородицы и Иоанна на деревянном резном срединке золотого триптиха 1456 года работы Амвросия (из собрания Загорского музея) даны в том же иконографическом типе. Хотя они значительно совершеннее по исполнению, нежели фигуры на окладе, тем не менее их сближает даже характер разделки деталей.

XV веком датируются красивые литые застёжки<sup>24</sup>, а также три серебряных литых золоченых наугольника нижней крышки переплета. Срединка, в котором варьируются те же орнаментальные мотивы, что и в наугольниках, своим ярко выраженным графическим, точным до сухости и строго симметричным в деталях рисунком свидетельствует скорее о XVI столетии. Общий тип узора накладок (птички, помещенные между стилизованными перекрещивающимися стеблями с парными завитками) позволяет предположить, что в работе над окладом участвовали исковские мастера<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> См., например, сканный с накладками оклад евангелия Гос. Библиотеки СССР им. В. И. Ленина, костяное «Распятие» запрестольного креста московского Успенского собора (воспроизведение см. в кн.: П. Ф л о р е н с к и й и Ю. О л с у ф ь е в. Амвросий, троицкий резчик XV в., стр. 48), триптих 1456 года (Загорский Гос. историко-художественный музей-заповедник), медное литое «Распятие» евангелия из собрания Гос. Русского музея (№ Гр. 9) и др.

<sup>24</sup> Абсолютно идентичной формы застёжки, только медные, можно видеть на евангелии-тетр, также «шима Христофорова» в собрании Гос. Русского музея (№ Гр. 9). Чуть упрощенный вариант их — на Канонике 1408 года из того же Кирилло-Белозерского монастыря (Гос. Русский музей, № Гр. 15).

<sup>25</sup> В отличие, скажем, от Троице-Сергиевой лавры, Кирилловская обитель не обладала своим постоянным штатом серебряников; как явствует из монастырской документации, наиболее частыми исполнителями заказов по устоению окладов с конца XV по середину XVI века, наряду с москвичами, были исковичи (рукопись Кириллова монастыря № 93—693, л. 7 об., 7120 г., сент.; см. Н. И. К о л ь с к и й. Кирилло-Белозерский монастырь, т. I, вып. 1, стр. 105, прим. 1).



Как же выглядел оклад в XV столетии? На основании традиционных приемов декоративного убранства аналогичных памятников того же времени и исходя при этом из размеров входящих в оклад частей, можно было бы следующим образом реконструировать верхнюю крышку переплета. Наугольные кюлты, чрезвычайно небрежно укрепленные, в настоящее время закрывают куски эмалевых надписей (особенно в левом верхнем углу и внизу справа). Если их раздвинуть и уложить по образцам надписей (с которыми они полностью совпадут, так как невидимые сейчас узкие концы пластин с надписями вырезаны по форме соответствующих частей кюлтов), то переплет увеличится в размерах: на 2 мм снизу, на 5 мм с верхнего края и правой стороны и на 10 мм с левой. Надо думать, что и средник первоначально занимал значительно большую площадь<sup>26</sup> и был включен в обрамление, подобное угловым кюлтам. Украшающие ныне оклад сканные пластины, хотя и принадлежат XV веку, с нашей точки зрения, не относятся к первоначальному убранству оклада. Об этом будет сказано ниже. (Возможная форма их предшественниц обозначена на рисунках, *стр. 179.*) Между кюлтами, по краям переплета, тянулась четырехчастная вкладная надпись; в порядке следования текста вторая из двух сохранившихся ее частей должна была находиться не внизу, а с правой стороны.

Почему в 30-х годах XVI века оклад потребовал каких-то доделок, и в чем они различались?

Сама по себе тенденция к поновлению окладов более ранних богослужебных книг и икон характерна для всего XVI века. Наиболее известный пример — обновленный в 1551 году оклад знаменитого «Метиславова евангелия». Что же до нашего памятника, то для поновления его были еще, по-видимому, и особые причины.

С конца 20-х годов XVI века Кирилло-Белозерский монастырь тесно связан с жизнью московского двора. Нередко события в великокняжеской семье служат поводом к возведению новых монастырских построек или украшению старых. Не забывая обитель своими милостями и великий князь Василий Иванович, приезжавший сюда на богомолье. В последний раз он побывал тут вместе с княгиней Еленой в 1528 году<sup>27</sup>; княжеская чета приехала поклониться праху преподобного Кирилла, моля чудотворца разрешить княгиню от бесплодия. Спустя два года у них родился сын (будущий Иван Грозный). На радостях Василий Иванович щедро одарил братию и заложил в монастыре две церкви (Усекновения главы Иоанна Предтечи «на горе» и Гаврилоархангельскую). Обе постройки были закончены в 1533—1534 годах. Тогда же были поновлены старые и устроены новые оклады для икон Успенской церкви, большая часть которых не имела драгоценных уборов<sup>28</sup>. Очевидно, тогда же был поновлен оклад «Христофорова евангелия».

Надо полагать, что именно стараниями Василия Ивановича на верхней крышке переплета появились две новые накладки с изображениями «Знамения божьей матери» и ветхозаветной «Троицы», первоначально, видимо, предназначавшиеся для двух каких-то панелей. Именно двух, ибо, хотя обе накладки выполнены в одинаковой технике чеканки, хотя фонь той и другой покрыты близкой по цвету сероватой синей, неважной по качеству эмалью (сохранились куски ее), — в них чувствуются разные руки.

Голова богородицы чеканена в высоком рельефе, фигура резко уплощена; края ее, едва выступающие над фоном, обработаны скосами, как на памятниках деревянной резьбы этого времени. Разделка одежд правильно чередующимися, двоянными, перекрещивающимися, короткими и длинными штрихами носит чисто графический и

<sup>26</sup> В настоящее время входящие в него литые фигурки чересчур сдвинуты, а предстоящие поставлены слишком высоко по отношению к подножию Голгофы.

<sup>27</sup> Рукопись Кириллова монастыря, № 106—1183, л. 184. См. Н. И. К о л ь с к и й. Кирилло-Белозерский монастырь, т. I, вып. I, стр. 27, и прим. I на стр. 27.

<sup>28</sup> Н. И. К о л ь с к и й. Кирилло-Белозерский монастырь, т. I, вып. I, стр. 105, прим. 1.

условный характер. По сторонам головы богоматери—два чеканных картуша с инициалами на эмалевом фоне. Стиль и манера выполнения этой накладки не оставляют сомнений в ее принадлежности XVI веку. Фигуры ангелов в композиции «Троицы» иных, более укороченных пропорций, чеканены в равновысоком рельефе с мягко округляющимися к фону краями. Поверхность его кажется измельченной, дробной из-за обильных, густо расположенных складок одежд и тщательной до скрупулезности разделки волос. Все это сближает ангелов «Троицы» скорее с фигурами предстоящих срединки, чем с изображением богоматери нижней накладки. Весьма возможно, что верхняя накладка выполнена раньше или, что более правдоподобно, хотя и относится к XVI веку, но принадлежит руке мастера, которому свойственны несколько архаизирующие приемы.

Одновременно с новыми накладками была сделана и резная надпись по обрезу переплета. Точнее, доделана, ибо начало ее воспроизводит текст утраченных частей вкладной надписи XV века. Предваряющий ее простенький цветочный орнамент повторяет орнамент сохранившейся части надписи XV века, в настоящее время скрытой под вырезным краем левого верхнего киота. В те же годы, очевидно, на нижнюю крышку переплета был наложен и новый срединик.

Обратимся теперь к накладкам с чеканными изображениями преподобных Кирилла и Сергия. Они обладают чертами известного сходства с изображением богоматери на нижнем медальоне. И тут и там рельеф строится по одному принципу (очень выпуклые головы и уплощенные фигуры), в одинаковой манере разделаны складки одежд<sup>29</sup>, наконец, на всех трех накладках, по сторонам голов изображенных на них персонажей, выбиты залитые эмалью картуши с начертанными на них именами. Вместе с тем, есть и отличия. Небольшая головка с мелкими чертами лица, тонкие кисти рук, удлиненный узкий силуэт придают изображению богоматери отпечаток изысканности. В крупноголовых, широколицых, с толстыми, мясистыми носами преподобных, с их чрезмерно укороченными пропорциями фигур, напротив, есть нечто от примитива<sup>30</sup>. Рельеф также не вполне одинаков. Уплощение фигуры в изображении богоматери начинается уже от линии плеч. У преподобных и плечи и торс даются в высоком рельефе. Несколько разнятся друг от друга и картуши с надписями: нижние по наружным узким сторонам слегка выгнуты, эмаль на них серо-синяя, как и на фоне. Боковые картуши обладают почти правильной прямоугольной формой и покрыты черной эмалью, отливающей синевой к свету лишь от соседства с яркой позолотой. Такого же цвета эмалью были покрыты и фоны боковых накладок (следы ее сохранились на подошвах ног преподобных, по краям нимбов, а у фигуры Сергия и по правому краю плаща). Следовательно, фигурки преподобных, хотя и относятся к XVI веку, сделаны опять-таки иным мастером и, очевидно, не имеют никакого отношения к поновлению 1533 года.

Что дает основание так думать?

При внимательном изучении оклада можно прийти к выводу, что он претерпел еще одно поновление или, точнее, ремонт, притом в достаточной степени варварский. Сканные пластины налезает одна на другую. Киоты с евангелистами, набитые гвоздями с большими шляпками, укреплены неаккуратно и закрывают куски надписи; те, что слева, вылезают за пределы доски, чуть нависая над ее краями. Особенно же перешлива заделка углов кусочками скани, кое-как прибитыми, а в двух случаях даже перевернутыми.

<sup>29</sup> Такую разделку одежд постоянно можно видеть на изображениях костюяных и металлических образков и напайки XVI века. Из вещей Гос. Русского музея примером может служить чеканный оклад иконы «Вседержителя» (№ ИК 2739) с фигурками святых.

<sup>30</sup> Применительно к Кириллу можно было бы думать, что он просто решен в типе Дионисия Глушицкого. Однако, изображение Сергия обладает теми же особенностями. Очевидно, что обе фигуры делались одновременно и соотносились мастером одна с другой.

Как видно, в свое время, по неясным нам причинам, оклад сильно пострадал, утратив многое из своего убранства. Полностью исчезла скань, не сохранилась накладная, скорее всего, кованая рамка, которая должна была обводить верхнюю крышку переплета. Не исключена даже возможность, что ко времени последнего ремонта в наличии был лишь рукописный текст, а при нем — роспись накладок и куски надписи. Что до рукописи, то она также должна была, несомненно, сильно обветшать.

Ремонт, очевидно, начали с обрезывания рваных краев пергамента. Новый обрз евангелия бросается в глаза.

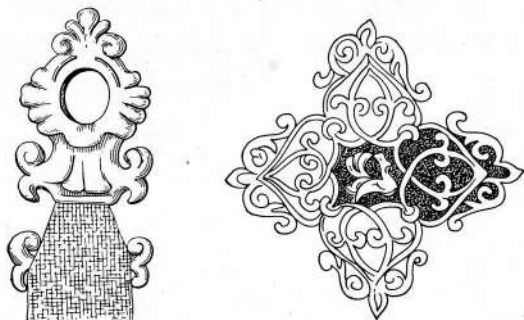
Утраченные части оклада были заменены другими, снятыми с аналогичных памятников XV—XVI веков. Такие росписи деталей, уцелевшие от обветшалых или устаревших, с точки зрения вкусов времени, памятки, всегда хранились в немалом количестве в любой монастырской казне.

В том, что вновь поставленные части украшали в свое время оклады других книг, а не делались специально к данному случаю, убеждает, помимо царящего здесь стилистического и технического разбоя, целый ряд признаков. Так, например, форма срединка совершенно случайна. Согласно традиции, сложившейся еще в XIV столетии, верхняя сканная пластина, судя по ее форме, должна была располагаться не наверху, а внизу. Боковые стороны верхней и нижней пластин варварски срезаны, они были значительно больше. Диаметры прорезных, обведенных «жгутиком» рамок, не соответствуют размерам вставленных в них накладок; последние заметно меньше. Между накладками и рамками виден обтягивающий деревянную основу переплета бархат, а по внутреннему краю жгутиков проходят рваные полосочки, иногда бесформенные обрывки металла, свидетельствующие о том, что некогда здесь были другие украшения, чеканенные или резанные на том же листе серебра, по которому вьется сканный орнамент. Наконец, матерчатые перетяжки застежек (ср. 183) прикреплены к нижней крышке переплета небольшими пятиугольными кусочками листового серебра, попросту вырезанными из какого-то старого оклада (на них сохранились полустертые, со следами позолоты, буквы, резанные по штрихованному фону).

Все это позволяет утверждать, что на этот раз оклад переделывался не мастером-профессионалом, а, скорее всего, кем-либо из иноков Кирилловой обители, смонтировавшим его из бывших под руками разнокалиберных и разновременных частей. Отсюда эти наползающие друг на друга детали (монтажнику пришлось считаться и с новыми размерами книги), обрывки скани, декорирующие пустоты, образовавшиеся по углам, необычная, несколько нелепая форма срединка.

Когда случилось последнее «поновление»? В 1850 году оклад «Евангелия Христофора» имел уже современный вид. Однако «поновление» произошло не в XVII веке. В монастырских описях этого времени, содержащих сведения о «Христофоровом евангелии», нигде не упоминаются фигуры преподобных. Вот что сказано в наиболее подробном описании 1668 года: «Евангелие апракосъ, въ десть, писмо Чюдотворца ученика Христофора на харатье, оболочено бархатомъ вишневымъ, два серебряная, сканное дело, золочена, на ней образъ Живоначальны-е Троицы, да образъ распятие Господне, да образъ Пречистые Богородицы, да четыре Евангелисты серебряные, литые, золочены...»<sup>21</sup> Можно ли этот пропуск отнести за счет рассеянности утомившегося писца? Наверяд ли, такие случайности не в характере древнерусского, да еще монастырского благочестия. Кроме того, сделанная из золота или серебра, малейшая накладка или деталь представляла собой бльшую или меньшую материальную ценность, почему в описях, как и в современных музейных инвентарях, тщательно отмечалось их наличие или утрата. В том же описании евангелия 1668

<sup>21</sup> «Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря. По описным книгам 1668 г.» — «Записки Отделения русской и славянской археологии имп. Русского археологического общества», т. II. СПб., 1861, стр. 270.



Медная застёжка и средник нижней крышки «Христофорова евангелия».

года сказано, например: «застёжки и жуки все литые, одного жука нет»<sup>32</sup>. И действительно, на нижней крышке переплета уцелели три серебряных «жука»-наугольника и один медный, того же рисунка, но несколько большего размера, поставленный, очевидно, во время последней монтировки. Об изображениях Кирилла и Сергия умалчивают и более ранние описи 1601, 1635 и 1655 годов. Значит, в XVII веке их на окладе не было. Их поставили, как сканные пластины и медный «жук» задника, в XVIII или первой половине XIX столетия. Обтягивающий доски под серебряными частями оклада пунцовый бархат XVIII века заставляет принять первую из этих дат. Тогда же в верхней части медальона с изображением «Троицы» была сделана надпись, вырезанная в один штрих очень мелкими аккуратными буквами, а под литые фигурки средника был подложен новый фон. Его вырезали по форме средника, образованного составленными друг с другом сканными пластинами, и покрыли легкими перекрещивающимися царапинами, придающими поверхности металла видимость подготовки под эмаль.

Таким образом, в результате детального изучения оклада «Христофорова Евангелия», явилась возможность подвергнуть критическому пересмотру бытовавшее доселе представление об этом интересном памятнике серебряного дела. Если до сих пор он датировался первой четвертью XV века (а надпись — XVI веком), то теперь его приходится рассматривать как произведение, состоящее из разновременных частей, которые несут на себе отпечаток не только творчества различных мастеров, но и художественных вкусов различных эпох от середины и второй половины XV века до 30-х годов и последующих десятилетий XVI столетия.

<sup>32</sup> Там же. Этот «жук» был цел еще в 1655 году. Вообще текст описи 1655 года, наиболее близкий к только что приведенному, еще раз подтверждает, что такого рода описания отнюдь не копируются дословно им предшествующие. Вот он: «Евангелие Пракось, писмо чудотворцова ученика, старца Христофора, на хараты, оболочено бархатомъ вишневымъ, дска серебряная золочена сканная, на ней образъ живоначальные Троицы, дѣ образъ Распятие Господие, да образъ пречистые Богородицы, да четыре Евангелисты серебряны золочены, жуки и застёжки серебряные же...» — П. С и м о и и. Опыт сборника сведений по истории и технике книгопереплетного искусства на Руси. [Б. м.], 1903, стр. 142.

# МАЛОИЗВЕСТНЫЙ ПАМЯТНИК ДРЕВНЕРУССКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

КАМЕННЫЙ КРЕСТ ИЗ БОРОВИЧЕЙ

Н. Г. ПОРФИРИДОВ

Среди дошедших до настоящего времени произведений древнерусской скульптуры, сохранных историей, особую группу составляют каменные кресты с изображениями. Отдельные фрагменты и целые кресты по месту своего происхождения связаны с широким кругом древних русских культурно-исторических центров.

Из памятников этого рода более других известны: крест князя Святослава Всеволодовича (1224) в Юрьеве Польском<sup>1</sup>, крест архиепископа Алексея (1359—1388), в Новгороде<sup>2</sup> и крест дьяка Бородатого (1458) в Ростове Великом<sup>3</sup>. Менее их известен крест из Борисоглебского монастыря в Дмитрове<sup>4</sup>, фрагменты крестов Тверского

<sup>1</sup> И. Срезневский. Сведения и заметки о малоизвестных памятниках. СПб., 1867, стр. 1—4; И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. 6. СПб., 1899, стр. 89, рис. 113; И. Шляпкии. Каменный крест 1224 года князя Святослава Всеволодовича в городе Юрьеве Польском. — «Записки Отделения русской и славянской археологии имп. Русского археологического общества», т. V, вып. 2. СПб., 1904, стр. 43—52; е го же. Древние русские кресты. СПб., 1906, стр. 16; К. Романов. Георгиевский собор в г. Юрьеве Польском. — «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 36. СПб., 1910, стр. 83; М. Михайлов. Памятники русской вещевой палеографии. СПб., 1913, стр. 35, рис. 13; А. Бобринский и Я. Резной камень в России, вып. 1. М., 1916, стр. 22, табл. 38.

<sup>2</sup> Макарий. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде, ч. I. М., 1860, стр. 52—53; е го же. Древние кресты в Новгороде, поставленные на поклонение. — «Известия имп. Археологического общества», т. II. СПб., 1861, стр. 32; В. Стасов. Каменный крест новгородского Софийского собора. — «Известия имп. Археологического общества», т. III. СПб., 1864, стр. 423—427; И. Срезневский. Древние памятники русского письма и языка. СПб., 1882, стр. 217; А. С. [Спицын]. Заметка о каменных крестах, преимущественно новгородских. — «Записки Отделения русской и славянской археологии имп. Русского археологического общества», т. V, вып. 1. СПб., 1903, стр. 210 и рис. 347; И. Шляпкии. Древние русские кресты, стр. 16—17, табл. XIII, рис. 210; И. Грабарь. История русского искусства, т. V. М., [6. г.], стр. 9; М. Михайлов. Памятники русской вещевой палеографии, стр. 45—47, рис. 18.

<sup>3</sup> А. Орешников. Памятник XV века в Белой палате в Ростове. — «Археологические известия и заметки Московского археологического общества», № 11. 1894, стр. 12; И. Шляпкии. Древние русские кресты, стр. 18; И. Грабарь. История русского искусства, т. V, стр. 10.

<sup>4</sup> Б. М. Б. Дмитровский Борисоглебский монастырь. М., 1881, стр. 6; И. Шляпкии. Древние русские кресты, стр. 16—17, табл. VIII.



Боровичский крест. Конец XIII — начало XIV века.

музея<sup>5</sup> и ряд крестов в Новгороде: в церкви Рождества богородицы на Молоткове<sup>6</sup>, в церкви Филиппа апостола<sup>7</sup>, в ограде Знаменского собора и «Варлаамиевский» крест из одноименной часовни<sup>8</sup>. Они ждут изучения и опубликования.

По существу неизданным и невведенным в научный обиход остается один из древнейших памятников—каменный крест из г. Боровичи (*смр.* 185). Литература о нем исчерпывается упоминанием в своде Шляпкина, вышедшем пятьдесят лет назад<sup>9</sup>. Перечень древних русских крестов, опубликованный тремя годами ранее Спицыным<sup>10</sup>, этого памятника не содержит.

В работе Шляпкина памятнику дана весьма краткая, недостаточная, а главное, неточная аннотация. «Каменный поклонный крест, не раньше XV века, схожий по форме с крестом арх. Алексия Новгородского... На нем вырезаны изображения Деисуса, арх. Михаила и Гавриила и четырех святых: Софрония, Николая, Марии и Варвары...» В этом описании нет размеров произведения, имена изображенных святых, кроме Николая, названы неверно, сопоставление с Алексеевским крестом весьма приблизительно: тот, как известно, подчинен форме овала, этот—вписан в круг. Датировка креста XV веком представляется неправильной. И. А. Шляпкин лично не видел памятника.

Боровичский крест вырезан из плиты серого известняка-ракушечника неравномерной толщины, от 9 до 12 см. Его высота 1,26 м, ширина 0,81 м. По форме крест четырехконечный, с верхней частью, вписанной в круг. Четыре диагонально расположенных круглых отверстия превращают круг в крест с круто расширяющимися, наподобие секир, концами. Острые концы перекрестий сожмнуты дужками, еще более подчеркивающими форму круга. За окружность выходит один нижний конец креста, расширяющийся менее круто и оканчивающийся выступом.

Исключительный интерес представляют рельефные изображения, которые покрывают всю лицевую сторону креста. Посередине вырезано поясное изображение Христа (*смр.* 187), прямоугольное, с благословляющей правой рукой и с евангелием в левой. Справа и слева от него в молитвенном предстоянии изображены богоматерь и Претеча (*смр.* 188, 189). Обращенные к центральному изображению в три четверти, они образуют вместе с ним композицию деисуса. На верхнем и нижнем концах, в пределах круга, находятся поясные же изображения архангелов Михаила (*смр.* 190) и Гавриила, со сферами и мерилами в руках. Ниже Гавриила, за пределами круга, представлены четыре фигуры святых в рост, расположенные в ряд, над ними размещена надпись с указанием имен: Софоний, Никола, Лукьян и Лукерья (*смр.* 191). Все указанные изображения отделены друг от друга обрамлениями. Острые углы трех верхних концов креста заполнены орнаментом в виде плетенки. Соединительные дужки украшены орнаментом из крестиков.

Иконографический замысел креста, как видим, весьма прост и нагляден. Центральное изображение деисуса, очевидно, выражает молитву, просьбу заказчика о заступничестве. Этому же замыслу отвечают и полуфигуры ангелов, которые можно рассматривать как части деисусной композиции, вынесенные из-за недостатка места в верхние и нижние части креста. Что касается четырех святых, изображенных в ряд на нижней части креста, то нет сомнений в том, что эти святые, не связанные друг с другом ни обстоятельствами их жизни, ни общим участием в каком-либо церковно-историческом событии, ни, наконец, местным культом, оказались на кресте

<sup>5</sup> А. С. [С п и ц ы н]. Заметка о каменных крестах, рис. 365, 366 и 367.

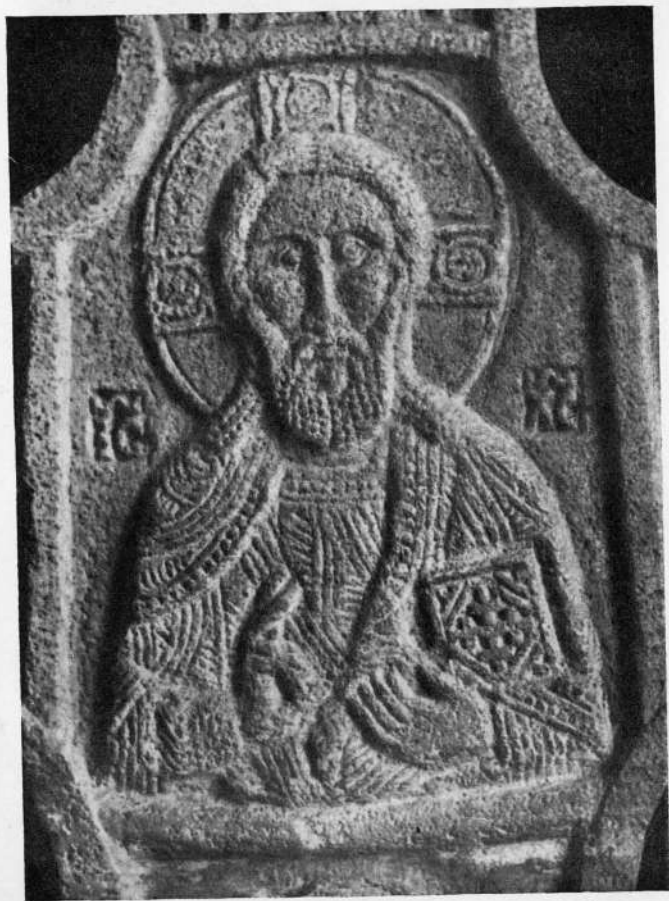
<sup>6</sup> М а к а р и й. Археологическое описание первоконных древностей в Новгороде, ч. I, стр. 339—340; е г о ж е. Древние кресты в Новгороде, стр. 94; А. С. [С п и ц ы н]. Заметка о каменных крестах, рис. 361.

<sup>7</sup> М а к а р и й. Древние кресты в Новгороде, стр. 97.

<sup>8</sup> Там же, стр. 95; И. Ш л я п к и н. Древние русские кресты, стр. 18, табл. V.

<sup>9</sup> И. Ш л я п к и н. Древние русские кресты, стр. 48.

<sup>10</sup> А. С. [С п и ц ы н]. Заметка о каменных крестах, стр. 210—220.



Христос. Деталь Боровичского креста.





Богоматерь. Деталь Боровичского креста



Предтеча, Деталь Боровичского креста.



Архангел Михаил. Деталь Боровичского креста.

лишь как соименные членам семьи заказчика (или группы заказчиков). Правда, определить на этом основании исторические личности заказчиков пока нет возможности.

Выбор и размещение изображений на Боровичском кресте, хотя и носит довольно индивидуальный характер, все же не составляет его исключительной и неповторимой особенности. Большинство дошедших до нас монументальных каменных крестов имеет изображение «Распятия», нередко в сочетании с избранными святыми или «праздниками». Если привлечь произведения мелкой пластики, типа нагрудных крестов, то окажется, что помещение на них изображений деисуса и архангелов также восходит к древним традициям. Так, деисус и два архангела в пяти отдельных клеймах, притом совершенно так же размещенных, как и на нашем памятнике, находим на известном медном, украшенном перегородчатой эмалью энколпионе XII—XIII веков, половинки которого были найдены в Белой Церкви и в Мотовиловке<sup>11</sup>. Кстати, на нем имеются также изображения патрональных святых, перенесенные, по недостатку места, на заднюю створку. Те же изображения находим на крестообразной рипиде Софийского собора в Новгороде (XIII век)<sup>12</sup> и на красномедных литых

<sup>11</sup> Собрание Б. и В. Ханенко.— «Древности русские», вып. 1. Киев, 1899, табл. III, рис. 44 и 45; Б. Р ы б а к о в. Ремесло древней Руси. М., 1948, стр. 386—387, рис. 106 и 107; «История русского искусства», т. I. М., 1953, рис. на стр. 279.

<sup>12</sup> Н. Покровский. Древяная рипида Софийского собора в Новгороде.— «Труды XV Археологического съезда», т. I. М., 1914, табл. VII, рис. 1.



Архангел Гавриил и четверо святых. Деталь Боровичского креста.

анкольных XIII — XIV веков<sup>13</sup>. В последних фигуры богоматери, Предтечи и архангелов представлены в сочетании с «Распятием».

Место происхождения памятника<sup>14</sup> первоначально может показаться странным. Боровичи — один из самых молодых городов Новгородской губернии — существует в качестве города с 1770 года. Однако на его месте, на р. Мете, на самом рубеже Деревской и Бежецкой пятин, существовало древнее поселение, точнее, ряд поселений, тесно связанных с Новгородом удобным водным путем как в XV—XVI веках, так и в более раннее время<sup>15</sup>. Боровичский край является центром не безызвестным в истории древнерусского искусства. Ему принадлежит Воймеридский каменный крест со знаменитой надписью (XII век)<sup>16</sup>. Из него происходят известные иконы «Варлаама Хутынского в житии» (XV век)<sup>17</sup> и «Николая чудотворца в житии» (1562)<sup>18</sup>.

Но если бы наш памятник и не шел из пределов Новгородской области, то ряд особенностей все равно не позволил бы отнести его к иной художественной среде, кроме новгородской. Материал — известняк-ракушечник — типичен для ильменского бассейна, постоянно употребляется местными мастерами. Форма креста характерна для новгородского искусства; она давно и справедливо получила название «новгородского». Все это само по себе дает достаточно оснований для уточнения места возникновения памятника, которое становится вполне определенным в связи с некоторыми чертами композиции и стиля его изображений.

Группа святых, поставленных в ряд, — композиционный прием, излюбленный новгородскими художниками с давнего времени. Крепкие и коренастые фигуры с круглыми головами, изображенные поодиночке, в строго фронтальных и неподвижных позах, заселяют поля ранних новгородских икон XII—XIII веков («Никола» из Новодевичьего и «Никола» из Духова монастырей, «Христос на троне» и др.). Позднее они объединяются на основе разных принципов отбора в парные, тройные и большие многофигурные композиции. Этот предельно простой и лаконичный прием, как известно, многократно повторен в памятниках периода расцвета новгородской живописи XIV—XV веков<sup>19</sup>.

При установлении местной художественной среды, к которой принадлежит памятник, не следует пренебрегать и особенностями его орнамента: плетенкой, украшающей углы верхних концов креста, и орнаментом из мелких косых крестиков, которым покрыты соединительные дужки. Не касаясь в данном случае вопроса о происхождении того и другого орнамента, можно отметить, что они на протяжении столетий охотно применялись в Новгороде. Первый почти безошибочно выдает новгородское происхождение многих и многих книг и произведений прикладного искусства. Вторым мастер Авраам украсил каймы кафтана на «автопортрете»<sup>20</sup>, помещенном на Кор-

<sup>13</sup> Собрание Б. и В. Хащенко. — «Древности русские», вып. 1, табл. II, 37 и 39, табл. VIII, 94; «Каталог собрания древностей А. С. Уварова», отд. VIII—XI, М., 1908, стр. 187, рис. 106; кресты в собрании Гос. Русского музея, № 1612, 1776, 1784 и др.

<sup>14</sup> В XIX и начале XX века крест находился в Троицком соборе г. Боровичи. В 1920-х годах он поступил в Боровичский краеведческий музей, откуда в 1940 году был передан в Гос. Русский музей.

<sup>15</sup> К. Неволлин. О пятнах и погостах новгородских в XVI в. — «Записки Русского географического общества», кн. VIII. СПб., 1858, стр. 28.

<sup>16</sup> А. С. [Спицын]. Заметка о каменных крестах, стр. 208 и рис. 322.

<sup>17</sup> А. Анисимов. Икона Варлаама Хутынского в Новгородском епархиальном древлехранении. — «Труды Новгородского церковно-археологического общества», т. I. Новгород, 1914, стр. 148—158.

<sup>18</sup> «Каталог Новгородского епархиального древлехранения». Новгород, 1916, стр. 8, № 9. Э. Смирнова. Икона Николая из Боровичей. — «Сообщения Государственного Русского музея», т. VII, Л., 1961, стр. 52—59. В последние годы экспедициями Русского музея и Эрмитажа в Боровичском крае найден ряд икон VIII—XVI вв.

<sup>19</sup> В. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, стр. 112 и 118.

<sup>20</sup> А. Анисимов. Автопортрет русского скульптора Авраама. — «Известия Академии наук СССР». Отделение гуманитарных наук, 1928, № 3, табл. II.

сусских вратах. В комбинации с кружками его применил мастер известной новгородской каменной иконы богородицы, б. собрания Лихачева<sup>21</sup>, и он же встречается на ряде других новгородских каменных образков<sup>22</sup>.

Более сложным вопросом представляется датировка памятника. В отличие от указанных выше древних крестов, время и место изготовления которых, а иногда и имя заказчика, освещаются их эпиграфикой, Боровичский крест этих сведений не содержит, так как никаких надписей, кроме обозначающих имена изображенных на нем святых, не имеет.

От каменных крестов XV и даже XIV века Боровичский крест отличается большей архаичностью. Украшающие его изображения не измельчены, напротив, они, в духе искусства XII—XIII веков, крупны и монументальны по своим пропорциям. Они плотно заполняют отведенное каждому пространство. Тенденция к его заполнению осуществлена настолько последовательно, что, например, фигура архангела Гавриила, помещенная ввиду и пришедшая на более широкую площадь по сравнению с верхней площадью, на которой выделяется полуфигура архангела Михаила, и сама оказалась более широкой. Архаичность памятника особенно сильно сказывается в деталях. Так, перекрестие нимба Христа украшено кружками — подробность, характерная для многих памятников стеной живописи, икон, книжных миниатюр и произведений прикладного искусства древнейшего периода<sup>23</sup>.

Верхние части крыльев архангелов резко отделены от нижних и разделаны другой обработкой, передающей мелкие перья. Сходный прием, с различиями лишь в способе разделки верхних частей, характерен также для живописи и пластики преимущественно XII—XIII веков<sup>24</sup>. В данной связи небезынтересно будет также указать и на характерный тип крестика на евангелии у Христа. Это тот двенадцатиконечный крестик, какой в свое время отметил исследователь новгородской каменной иконы «Божьей матери» XIII века как «столь известный в XII—XIII веках в качестве тельных крестов»<sup>25</sup>.

Однако надо сказать, что приводимые аналогии, при всей их многочисленности, не могут иметь решающего значения для датировки памятника. Было бы рискованно

<sup>21</sup> Н. Л и х а ч е в. Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображение богородицы. СПб., 1911, стр. 152—153, рис. 354; Д. А й н а л о в. Две каменные новгородские иконы. — «Труды Новгородского церковно-археологического общества», т. I, Новгород, 1914, стр. 68. В настоящее время икона находится в собрании Гос. Русского музея, № К242.

<sup>22</sup> Собрания Гос. Третьяковской галереи, № 23006 (3611), собрания Гос. Исторического музея, № 74428 (ок. 9129) и др.

<sup>23</sup> В качестве примеров можно указать мозаики Софии Киевской XI века и киевского Михайловского монастыря XI века. См. В. Л а з а р е в. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, табл. 1, 33, 35 и др. мозаики, воспроизведенные в «Истории русского искусства», т. I, М., 1953, рис. на стр. 201 и 203; во фресках Мирожского монастыря во Пскове. — Там же, т. II, М., 1954, рис. на стр. 344; фрески новгородского Спаса на Нередице. — В. М я с о е д о в. Фрески Спаса Нередицы. Л., 1925, табл. XIX, XX, XXI и др.; икону «Спаса Нерукотворного» XII века на Гос. Третьяковской галереи. См. А. А н и с и м о в. Домонгольский период русской живописи. — «Вопросы реставрации», вып. II, М., 1928, рис. на стр. 114; миниатюру «Хроники Амартола», ок. 1295 года. См. А. Н е к р а с о в. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, рис. 85 на стр. 136; ризиду Софийского собора XIII века. См. Н. П о к р о в с к и й. Древняя ризница Софийского собора, табл. VII; паннагир с золотой наводкой XIII века на Гос. Русского музея. См. Н. М а л и ц к и й. Створка паннагира Русского музея с изображением Троицы. — «Материалы по русскому искусству», т. I, Л., 1928, стр. 33, рис. 1.

<sup>24</sup> Он может быть отмечен на новгородской иконе Николая из Духова монастыря (XIII век). См. В. Л а з а р е в. Искусство Новгорода, табл. 29; на заставке «Захарьевского пролога» (1262). См. там же, табл. 306; на рельефах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230—1234). См. А. Б о б р и н с к и й. Резной камень в России, вып. 1, М., 1916, табл. 36, 37, 39; на шлеме Ярослава Всеволодовича (1206—1216). См. Б. Р ы б а к о в. Ремесло древней Руси, рис. 48а, вкладка между стр. 234—235, и рис. 71 на стр. 293; «Художественные памятники Московского кремля». М., 1956, табл. 7; на уже упоминавшемся медном паннагира Русского музея (XIII век). См. Н. М а л и ц к и й. Створка паннагира Русского музея, стр. 29, рис. 4 и стр. 33, рис. 1.

<sup>25</sup> Д. А й н а л о в. Две каменные новгородские иконы, стр. 70.

но делать поспешные выводы, так как эти особенности имеют распространение в разных видах искусства неодновременно. Так, в живописи указанные выше черты не встречаются позднее XIII века, тогда как в отдельных произведениях прикладного искусства они бытуют в XIV веке<sup>26</sup>.

К сожалению, надписи на кресте слишком скудные и не настолько характерные, чтобы их палеографию можно было надежно использовать для уточнения датировки памятника. Помимо обычных букв по сторонам изображения Христа и богородицы, имеется надпись около верхней фигуры архангела<sup>27</sup>. Также надписаны имена четырех святых, но все это мало что дает как в отношении начертания букв, так и правописания. Кроме того, грубый материал, из которого вытесан крест (известняк-ракушечник), не способствовал четкости шрифта.

Архаичная по общему типу скорее квадратных, чем вытянутых, широко расставленных букв, в своих начертаниях сохраняющих треугольные петли (P, b, K) и покрытия (ä, X), по полному отсутствию даже самых простых лигатур надпись Боровичского креста содержит, однако, и в своем строе, и в орфографии черты, свойственные XIV веку. Буква H здесь имеет сокращенную и отлогую перекладину, у букв K головка выше середины, в середине слов пишется 8 и даже У, а не ОУ<sup>28</sup>.

Очевидно графику большинства букв Боровичского креста скорее всего можно сопоставить с начертанием их на деревянной резной табличке-азбуке, найденной при раскопках в Новгороде в 1954 году, время которой стратиграфически определяется рубежом XIII—XIV веков<sup>29</sup>.

Обращаясь к анализу стилистических особенностей памятника, нельзя и здесь не отметить известной двойственности. Выше указывалось на застылость и неподвижность фигур. Их короткие пропорции и строгая фронтальность говорят об искусстве, которого еще не коснулись новшества XIV века, с его вкусом к удлиненным пропорциям и сложным ракурсам. В Боровичском кресте нет даже намека на попытку мастера обратиться к более гибким и динамичным линиям и формам. Плоскостность резьбы сближает Боровичский крест с произведениями народной резьбы. Его мастер чужд представлений о объемности и ничуть не стремится к их выражению. Все фигуры креста, кроме богородицы и Предтечи, трехчетвертной поворот которых предопределен самой иконографией деисуса, фронтально развернуты на плоскости. Рельеф изображений очень низок, нигде не возвышается над уровнем боковых обрамлений, собственно, создается одним углублением фона вокруг фигур. Высота последних равна, таким образом, не более 10—12 мм. При столь плоской резьбе некоторые впечатлительные рельефности достигается лишь округлением боковых срезов фигур.

Плоскостность резьбы, присущая произведениям народного русского искусства, свойственна Боровичскому кресту. Однако он не имеет ничего общего с овевяной духом особой свежести фольклорностью, с тем «патриархальным простодушием» и непосредственностью выражения, какие, например, столь ярко сказались в деревянном кресте, поставленном людогочичами в 1359 году<sup>30</sup>. Он несравненно более профессионален и, если можно так выразиться, «академичен». Фигуры здесь построены умело и строго,

<sup>26</sup> Их можно, например, найти на «Тверских» вратах г. Александрова (начало XIV века). См. Н. М а л и ц к и й. К вопросу о датировке «Тверских» врат Александровской слободы. — Известия Гос. Академии истории материальной культуры, т. X, 1927, табл. XXII; на Васильевских вратах (1336). См. В. Л а з а р е в. Васильевские врата 1336 г. — «Советская археология», XVII, 1953, стр. 39; рис. 3, стр. 422, рис. 23 и др.; на Людогочинском кресте (1359). См. В. Л а з а р е в и Н. М и е в а. Памятник новгородской деревянной резьбы XIV века. — «Краткие сообщения Института истории искусств АН СССР за 1954 год». М., 1954, рис. на стр. 150 и 155.

<sup>27</sup> Надпись около фигуры нижнего архангела не сохранилась, так как по ней пришлось перелом креста.

<sup>28</sup> За любезное содействие в анализе надписей приношу благодарность М. В. Щепкиной.

<sup>29</sup> Труды Новгородской археологической экспедиции, т. I. — «Материалы и исследования по археологии СССР», № 55, 1956, стр. 21, рис. 10.

<sup>30</sup> В. Л а з а р е в и Н. М и е в а. Памятник новгородской деревянной резьбы XIV века, стр. 159.

хотя и по своим иератическим канонам. Складки их одежд, при всей их сухости и схематичности, хорошо разобраны и подчинены логике общего ритма.

В связи с предлагаемой датировкой креста рубежом XIII—XIV веков следует еще раз коснуться его формы. Происхождение того типа севернорусских, новгородских каменных крестов, к которым принадлежит и Боровичский, оба исследователя их, А. Спицын и И. Шляпкин, относят к XIV—XV векам. Как видно, оно может быть признано более ранним. Тенденция к расширению концов и оформлению их не прямым, а ломаным или округлым контуром заметна уже на таких древнейших новгородских каменных крестах, как Стерженский и Воймерицкий (XII век), а также на кресте из д. Таровицы, поступившем в Эрмитаж в 1956 году. В течение XIII века, несомненно, процесс образования этого типа развивался. При раскопках в Новгороде в 1934 году на Славне найден памятник, который небезынтересно упомянуть в данной связи. Это — каменный образец с изображением фигуры сидящего Христа, стратиграфически датруемый XIII веком<sup>31</sup>. Круглый образец четырьмя диагонально расположенными миндалевидными прорезями, необычными для иконы, превращен по существу в крест интересующей нас формы. Все это еще раз подтверждает возможность отнести создание Боровичского креста к концу XIII — началу XIV века.

---

<sup>31</sup> А. Арциховский. Раскопки на Славне в Новгороде.—«Материалы и исследования по археологии СССР», № 11, 1949, стр. 141, рис. 15г.



## О ФОРМАХ ПОКРЫТИЯ В НОВГОРОДСКОМ ЗОДЧЕСТВЕ XIV—XVI ВЕКОВ

Ю. Н. ДМИТРИЕВ

**Б**ОЛЬШИНСТВО памятников новгородской архитектуры XIV—XV столетий дошло до наших дней с характерным пофронтовым или, иначе, четырехщипцовым, восьмикатным покрытием. Такое покрытие, практически целесообразное и художественно выразительное, органически связано с общей структурой здания и придает своеобразный облик новгородским храмам XIV—XV веков.

Долгое время считалось, что восьмикатное покрытие, при завершении фасадов треугольным фронтоном, появилось в новгородском зодчестве в XIII веке и составляло одну из особенностей нового для Новгорода варианта четырехстолпного одноглавого здания, у которого средние деления повышены, а угловые понижены и перекрыты обычно полукоробовыми сводами.

Возникновение новых архитектурных форм объяснялось различно. Н. В. Султанов видел в них результат самобытного развития русского зодчества<sup>1</sup>; к такой же мысли склонялся И. Э. Грабарь<sup>2</sup>. И. Е. Забелин полагал, что «новгородский тип кровельного угла ... идет из той же Византии»<sup>3</sup>. Л. В. Даль, В. А. Прохоров, В. В. Суслов, В. К. Мясоедов, А. И. Некрасов и другие<sup>4</sup> считали, что новгородская архитектура XIV века создавалась под влиянием и по образцам западноевропейского зодчества.

<sup>1</sup> Н. Су л т а н о в. Образцы древнерусского зодчества в миниатюрных изображениях. СПб., 1881, стр. 15—16.

<sup>2</sup> И. Г р а б а р ь. История русского искусства, т. I. М., [1910], стр. 230—231.

<sup>3</sup> И. З а б е л и н. Русское искусство. Черты самобытности в древнерусском зодчестве.

<sup>4</sup> Л. Д а л ь. Историческое исследование памятников русского зодчества.— «Зодчий», 1872, стр. 161; В. П р о х о р о в. О новгородских и псковских церквях.— «Христианские древности», кн. 1. СПб., 1872, стр. 15—16 и 22; В. С у с л о в. Материалы к истории древней новгородско-псковской архитектуры.— «Записки Русского археологического общества», т. III. СПб., 1887, стр. 249; В. М я с о е д о в. Никола Липный.— «Сборник Новгородского общества любителей древности», вып. II. Новгород, 1910, стр. 3; А. Н е к р а с о в. Древнерусское зодчество. М., 1936, стр. 142—144, 151.

См. также, например, замечания А. С. Уварова и Н. Д. Мансеева на I Археологическом съезде.— «Труды I Археологического съезда», т. I. М., 1871, стр. 260, 275.

Изучение церкви Успения на Волотовом поле (1352), осуществленное в начале нынешнего столетия В. К. Мясоедовым, В. В. Сусловым и Л. А. Мацулевичем<sup>6</sup>, выяснило, что в этой постройке новгородские зодчие применили новую форму покрытия. Фасады храма, лишённые обычного членения пилястрами, завершались трехлопастной аркой, и крыша имела по каждому фасаду трехлопастное очертание. Такая форма завершения здания отвечала различной высоте его средних и угловых сводов. Переделанное впоследствии на четырехскатную крышу, трехлопастное покрытие волотовской церкви было восстановлено в 1940 году<sup>6</sup>. Однако документов, относящихся к этой реставрации, и фотографий памятника, сделанных после нее, не сохранилось, сам же храм был разрушен в 1941—1944 годах фашистской артиллерией.

В 1915 году тот же В. К. Мясоедов издал рисунок Н. А. Мартынова, изображающий новгородскую церковь Лазаря, разобранную в 1859 году и представлявшую, по его словам, «типичный новгородский храм XIV—XV ст.»<sup>7</sup>. Как и в других зданиях, воздвигнутых в данный период, фасады церкви Лазаря, в отличие от волотовского храма, членились лопатками на три части. Каждая пара лопаток соединялась арками: в пониженных боковых делениях — аркой в четверть окружности, в среднем — трех- или пятилопастной.

Рисунок Н. А. Мартынова привел В. К. Мясоедова к выводу, что завершение фасадов церкви Лазаря имело очертание в виде пяти- или семилопастной кривой, соответственно декоративным аркам, соединяющим лопатки. Первоначальное покрытие, по его мнению, определялось указанной кривой: оно «прилегало к сводам и шло по фасадным аркам»<sup>8</sup>. Иначе говоря, покрытие это имело пяти- или семилопастную форму. Будучи «родственно» покрытию волотовского храма<sup>9</sup>, оно существенно усложняло последнее.

Не зная точно времени сооружения церкви Лазаря, В. К. Мясоедов относил памятник к концу XIV—XV векам. Так же датировали его и другие исследователи<sup>10</sup>. Год построения храма устанавливается на основании известия так называемой Летописи Авраамки. Сооружение церкви Лазаря упоминается там под 1461 годом<sup>11</sup>.

В. К. Мясоедов полагал, что три формы покрытия существовали в новгородской архитектуре одновременно, и «повсюдное покрытие», как называл он покрытия трехлопастной и многолопастной формы, «применялось наряду с восьмискатным»<sup>12</sup>. Подобные соображения высказывал ранее А. М. Павлинов, говоря о той же церкви Лазаря<sup>13</sup>, а позднее — Л. А. Мацулевич, который писал: «...завершение стены трехугольным щипцом, крытым на два ската, первоначально не было обязательной принадлежностью всех новгородских зданий этого типа. Щипец мог иметь сложное криволинейное очертание по форме широкой, завершающей весь фасад трехлопастной арки... в других случаях — многолопастное очертание»<sup>14</sup>.

<sup>6</sup> В. Мясоедов, Никола Личный, стр. 4. В. Сулов. Церковь Успения пресвятой богородицы XIV ст. в селе Волокове, близ Новгорода. — «Труды Московского предварительного комитета XV Археологического съезда», т. II. М., 1911, стр. 17 и сл.; Л. Мацулевич. Церковь Успения в Волокове. — «Памятники древнерусского искусства», вып. IV. СПб., 1912, стр. 3—4.

<sup>7</sup> См. В. Богусевич. К вопросу о реставрации волотовской церкви. — «Новгородский исторический сборник», вып. VII. Новгород, 1940, стр. 15.

<sup>8</sup> В. Мясоедов. Два погибших памятника новгородской старины. — «Записки Отделения русской и славянской археологии имп. русского археологического общества», т. X. Пг., 1915, стр. 107.

<sup>9</sup> Там же, стр. 108.

<sup>10</sup> Там же, стр. 109.

<sup>11</sup> Например, А. Некрасов. Древнерусское зодчество, стр. 149.

<sup>12</sup> ПСРЛ, т. XVI. СПб., 1889, стр. 206.

<sup>13</sup> В. Мясоедов. Два погибших памятника новгородской старины, стр. 110.

<sup>14</sup> А. Павлинов. История русской архитектуры. М., 1894, стр. 104.

<sup>15</sup> Л. Мацулевич. Новгород и Таллин. — «Братские сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры», вып. X. М.—Л., 1941, стр. 50.

Вместе с тем, К. К. Романов, изучая памятники древнего зодчества Новгорода и Пскова, пришел к выводу о одновременности указанных форм<sup>15</sup>. По его наблюдениям, пофронтонное восьмискатное покрытие стало применяться в новгородском зодчестве позднее остальных и «ни разу с достоверностью не встречается в Новгороде до XVI в.». В памятниках XIV—XV столетий оно появилось в результате позднейших перестроек, заменив собою первоначальные пологастые покрытия. В новгородской архитектуре XIV века «вечание фасадов всегда многолопастное. Как подход к многолопастному покрытию было покрытие трехлопастное, примененное в Успенской церкви села Волотова 1352 г.»<sup>16</sup>. Как известно, исследования последующего времени выяснили, что трехлопастное завершение фасадов появилось ранее XIV века и использовалось различными архитектурными школами древней Руси.

Итак, по мнению Романова, в новгородском зодчестве XIV века трехлопастное покрытие сменялось покрытием усложненной, многолопастной формы, которое затем уступило место наиболее простой пофронтонной восьмискатной крыше. Взгляд Романова в известной мере разделили авторы последующих работ, содержащих обзоры новгородской архитектуры или описания отдельных ее памятников. На чертежах церкви Спаса Преображения (1374) и Петра и Павла в Кожевниках (1406), выполненных Разрядом древнерусского зодчества Гос. Академии истории материальной культуры, эти памятники представлены в графической реконструкции, согласно которой их фасады завершались многолопастными арками. Указанные чертежи неоднократно издавались<sup>17</sup>. Существовало мнение, что и другие памятники новгородского зодчества XIV—XV веков имели первоначально такое же завершение: например, церковь Федора Стратилата на ручье (1360—1361)<sup>18</sup>, Рождества на поле (1381—1382), Двенадцати апостолов (1455)<sup>19</sup>.

Однако многолопастное завершение фасадов и покрытие многолопастного профиля ни разу не было прослежено в натуре и не выявлено при исследовании памятников<sup>20</sup>. Мнение о существовании подобных форм основывалось лишь на интерпретации рисунка Н. А. Мартынова. Но рисунок этот не может служить бесспорным свидетельством о первоначальной форме покрытия даже той постройки, которую он изображает уже в полуразрушенном состоянии.

Изучение верхних частей церкви Спаса Преображения, осуществленное автором этой статьи в 1945 году<sup>21</sup>, выяснило необоснованность реконструкции многолопастного покрытия, сделанной на упомянутом чертеже Разряда древнерусского зодчества, и полное несоответствие такой реконструкции реальным формам памятника.

Излагая вкратце результаты изучения, нужно прежде всего напомнить, что к среднему членению стены примыкает изнутри коробовый свод. Этот свод оказывает

<sup>15</sup> К. Романов. Псков, Новгород и Москва в их культурно-художественных взаимоотношениях. — «Известия Российской академии истории материальной культуры», т. IV. Л., 1925, стр. 212—214.

<sup>16</sup> Там же, стр. 212. См. также: К. Романов. Этапы развития русской архитектуры. — «Архитектура Ленинграда», 1939, № 1, стр. 63.

<sup>17</sup> См., например: А. Строков и В. Богусевич. Новгород Великий. Л., 1939, стр. 106 и 120; М. Каргер. Новгород Великий. М., 1946, стр. 71 и 78; В. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, стр. 103; М. Каргер. Новгородское зодчество. Вторая половина XIV века. — «История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 58 и 64.

<sup>18</sup> А. Строков и В. Богусевич. Новгород Великий, стр. 99—100; М. Каргер. Новгород Великий, стр. 66; М. Алиатов. Всеобщая история искусства, т. III. М., 1955, стр. 142 и др. соч.

<sup>19</sup> А. Строков и В. Богусевич. Новгород Великий, стр. 115, 139.

<sup>20</sup> Относительно покрытия ц. Федора Стратилата М. К. Каргер писал в 1946 году: «Исследованиями последних лет было установлено, что первоначальное покрытие было сделано не по шпандак, а по многолопастной ползулей арке...» (М. Каргер. Новгород Великий, стр. 66). Эта ссылка на исследования последних лет — ошибочна.

<sup>21</sup> Ю. Дмитриев. Церковь Николаи на Липпе в Новгороде. — «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками». М.—Л., 1948, стр. 64.

ся шире той трехлопастной арки, которая оформляет среднее членение фасада. Если внешнее очертание свода спроектировать на плоскость фасада, то трехлопастная арка окажется внутри контура свода и в своих пазухах более всего отступит внутрь от линии этого контура. Следовательно, трехлопастная арка не могла завершать фасад; его завершение должно было исходить из очертания коробового свода, диаметр которого больше размеров арки. Стены здания вверху в значительной мере облицованы новым кирпичом, как с наружной, так и с внутренней стороны. Однако в средних частях стен, под кровлей, старая кладка местами прослеживается. По сохранившимся ее участкам можно заключить, что среднее деление фасада очерчивалось первоначально дугообразной кривой, которая соответствовала коробовому своду, примыкающему к указанному делению стены. Трехлопастная арка среднего деления фасада размещалась внутри указанного дугообразного завершения как чисто декоративный элемент.

Таким образом, завершение фасадов этого здания имело ту же трехлопастную форму, что и в волотовской церкви и других более ранних памятниках, но при более декоративной обработке стены. Зодчие второй половины XIV века вернулись к трехчастному членению фасада лопатками. Арки, завершающие фасад, связаны с внутренней структурой здания и трехлопастным завершением стены, но форма их усложнена. Сделано это в целях декоративного обогащения фасада, так же как и применение удвоенных лопаток-пилястр, поясов зубчиков в арках перспективных порталов, обрамляющих входы, орнаментальных фризов и т. п. Завершение фасада осталось, таким образом, прежним, подобным церкви в Волотове, но стене придано было более нарядное оформление<sup>22</sup>.

Работы по реставрации церкви Спаса Преображения, осуществленные в 1949—1951 годах, позволили более подробно исследовать памятник<sup>23</sup>. Это исследование, произведенное при снятом кровельном покрытии, дополнило данные о первоначальном трехлопастном завершении фасадов. Однако сама форма завершения прослеживалась лишь в отдельных местах, и очертание его, как указывалось выше, полностью не могло быть установлено вследствие плохой сохранности древней кладки.

Поэтому реставрационные мастерские поступили совершенно правильно, оставив существовавшее более позднее, но также древнее, восьмикатное покрытие, оправданное в историческом и художественном отношениях.

Вслед за реставрационными работами в церкви Спаса Преображения Новгородские реставрационные мастерские произвели в 1951—1952 годах реставрацию церкви Федора Стратилата на ручье — не менее выдающегося памятника новгородского зодчества второй половины XIV века. Здание дошло до нас с восьмикатным покрытием, «которое, — как отметил в свое время И. Э. Грабарь, — в церкви Федора Стратилата вылилось в такую совершенную форму»<sup>24</sup>. Изучение памятника в процессе реставрационных работ позволило установить, что его фасады имели ранее такое же, как и у Спаса Преображения, трехлопастное завершение. При реставрации восьмикатное покрытие церкви Федора Стратилата было заменено трехлопастным. Завершение фасадов реставраторы дополнили «от себя» полосой зубчиков, которую, может быть, можно было предполагать, но существование которой осталось не подтвержденным документально<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Реставрация, выполненная с большой тщательностью, была осуществлена под руководством архитектора Новгородских реставрационных мастерских Л. М. Шуляк. Руководителем Новгородских реставрационных мастерских был в то время архитектор С. Н. Давыдов.

<sup>24</sup> И. Г р а б а р ь. История русского искусства, т. I, стр. 208.

<sup>25</sup> До опубликования реставрационного отчета трудно судить, насколько верно угаданы в новом покрытии очертания первоначальных форм. Не будем также обсуждать сейчас, обладает ли в данном случае это вновь устроенное покрытие большими художественными и документальными достоинствами, чем то, которое было упущено.



Изображение церкви Спаса Преображения на иконе конца XV века. «Битва новгородцев с суздальцами».

три деления и лопатки стягиваются декоративными арками усложненного очертания.

К. К. Романов отнес появление восьмискатного пофронтоного покрытия в каменной архитектуре Новгорода к XVI веку. Действительно, в XVI столетии эта более простая и рациональная форма, широко известная деревянному зодчеству, получает распространение. Церковь Прокопия, например, построенная в 1529 году, завершалась по фасадам треугольным фронтоном и имела покрытие на восемь скатов. Однако не только вновь сооружаемые храмы покрываются восьмискатными крышами. В XVI веке в Новгороде начинают перестраивать и старые здания, заменяя первоначальные покрытия восьмискатными. О том, что такая перестройка началась уже в XVI веке, можно судить по церкви Спаса Преображения на Ильине улице.

Существуют древние изображения этого памятника на нескольких иконах, известных под названием «Чудо от иконы Знамения» и именуемых чаще «Битва новгородцев с суздальцами». Иконы передают легенду, основанную на действительном событии новгородской истории (они изображают осаду Новгорода суздальцами, начавшую

Изучение церкви Петра и Павла в Кожевниках (1406) привело к заключению, что и это здание имело первоначально, вместо позднейшей восьмискатной крыши, трехлопастное покрытие, а не многолопастное, как то предполагалось ранее<sup>26</sup>.

Существование древнего трехлопастного покрытия подтвердилось и при тщательном обследовании памятника, произведенном Л. М. Шуляк в процессе реставрационных работ, что дало основание восстановить данное здание именно с этим покрытием.

Итак, распространенной формой завершения фасадов в новгородском зодчестве XIV — начала XV века было завершение трехлопастного очертания. Форма эта известна уже в памятниках архитектуры XII—XIII веков как самого Новгорода, так и других художественных центров древней Руси<sup>27</sup>. При таком завершении обработка фасадов в новгородском зодчестве была различной. Ранние памятники (до середины XIV века) имели нерасчлененные фасады (церкви Рождества богородицы в Перьянском скиту, Николаи на Липне, Успения на Волотовом поле). В постройках второй половины XIV века и начала XV столетия фасады, получающие более богатую декоративную обработку, членятся лопатками на

<sup>26</sup> Напомним графическую реконструкцию памятника, выполненную в Разряде древнерусского зодчества Академии истории материальной культуры.

<sup>27</sup> См., например, Р. К а ц и е л ь с о н. К вопросу о взаимоотношениях архитектуры восточных и южных славян и Византии. — «Византийский вестник», т. XII, М., 1957, стр. 262—271.

юся 25 февраля 1169 года). На наиболее древних из них представлены отдельные здания Новгорода, с которыми связаны рассказываемые легендой события: Кремль, Софийский собор, мост через Волхов и церковь Спаса Преображения. В данном случае важны четыре иконы XV—XVI веков — самые ранние из числа тех, что известны в настоящее время. Художники, исполнявшие эти иконы, при всей условности своего искусства, стремились передать конкретные и наиболее характерные особенности обоих храмов: Софийского собора и церкви Спаса. Последняя выглядит на четырех упомянутых изображениях различно, соответственно тому состоянию, которое она имела в разное время.

Первая из рассматриваемых икон происходит из села Курицкого, расположенного на берегу Ильменя<sup>28</sup>. Церковь Спаса представлена в данном случае (смр. 200) в виде удлиненного с востока на запад прямоугольного одноглавого здания, средняя часть которого выделена в вышину и покрыта двускатной крышей, а пониженные боковые части имеют самостоятельные односкатные крыши. Изображение церкви окрашено розовой краской, показывающей, быть может, что это — деревянный храм. Действительно, в деревянном зодчестве древней Руси подобные храмы не составляли редкость, и в путевом альбоме Мейерберга (1661) зарисовано несколько русских деревянных церквей, сходных с изображением церкви Спаса на иконе из села Курицкого<sup>29</sup>. Икона относится к концу XV века. Но то обстоятельство, что представлен на ней не современный ей каменный храм, построенный в 1374 году, а предшествовавший ему деревянный, позволяет предположить, что икона сельской церкви повторяет более древний оригинал, находившийся, несомненно, в Новгороде. Последний принадлежал, вероятно, XIV веку, когда каменная церковь еще не была построена или старая, деревянная, была еще у всех в памяти.

Вторая икона происходит из Гостинополя и датируется второй половиной XV века<sup>30</sup>. Изображение церкви Спаса Преображения, сделанное художником этой иконы, имеет в археологическом отношении особенно важное значение, так как передает храм в его первоначальных формах, дополняя те данные, которые могли быть установлены непосредственным исследованием памятника (смр. 201). Художник, с возможной для него



Изображение церкви Спаса Преображения на иконе второй половины XV века. «Битва новгородцев с суздальцами»

<sup>28</sup> «Гос. Третьяковская галерея» (каталог). М., 1947, стр. 31. Воспроизведение см. в кн.: В. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 114.

<sup>29</sup> «Альбом Мейерберга. Виды и бытовые картины России XVII века». СПб., 1903, рис. 3, 12, 27.

<sup>30</sup> Гос. Русский музей, № 2129.

точностью, изобразил трехлопастное завершение фасадов и соответствующее покрытие; он показал даже желоба в пазухах крыши, предназначенные для стока воды и отвода ее от стен здания.

Третья икона — одно из лучших произведений новгородской живописи XV века<sup>31</sup>. Изображение церкви Спаса, сделанное на ней, интересно тем, что воспроизводит западный притвор храма со звонницей, от которого в настоящее время сохранились только следы. Но формы покрытия переданы здесь обобщенно, и, отступая от точности, это изображение говорит лишь о том, что художник имел в виду покрытие криволинейного очертания, а не прямое, пофронтонное.

Наконец, четвертая икона, датируемая XVI веком, принадлежала собранию В. М. Васнецова; местонахождение ее в настоящее время автору статьи неизвестно. Это — заурядное произведение, которое дает, однако, весьма точное изображение интересующего нас памятника<sup>32</sup>. Оно воспроизводит членение фасадов пилястрами, стянутыми арками (арки переданы художником схематично). Но фасады завершены уже фронтонами, и здание имеет восьмикатную крышу.

Основываясь на описанных изображениях, можно сделать вывод, что перестройка церкви Спаса, с заменой полопастного покрытия пофронтонным, произошла примерно в первой половине или середине XVI века.

Однако, помимо полопастного и пофронтонного покрытия, в новгородской архитектуре существовала еще одна форма, которая стала применяться или получила распространение позднее первой и раньше второй. Форма эта широко известна в других архитектурных школах, но в Новгороде она представляла собой, по-видимому, промежуточное звено между покрытиями полопастным и пофронтонным.

Надо полагать, что именно эта форма покрытия оставила свой след на стенах церкви Дмитрия Солунского, построенной в 1463 году «на старой основе», т. е. на сохраненном основании предшествовавшего храма, сооруженного в 1381—1382 годах<sup>33</sup>. В настоящее время здание имеет восьмикатную крышу. В войну 1941—1944 годов оно было значительно повреждено, и в тех местах, где штукатурка оказалась сбитой, можно было наблюдать кладку стен (см.р. 203). Открылись, в частности, древние широкие орнаментальные фризы восточного и южного фасадов, украшенных так богато потому, что эти стороны здания были обращены к старой московской дороге<sup>34</sup>. Фризы эти полностью расчищены при восстановлении памятника в 1949 году.

Обнажившаяся кладка сверху стен ничем не подтверждала мнения, будто здание имело первоначально многолопастное покрытие<sup>35</sup>. На восточном фасаде, над южным его членением, был виден правильный, наклонный ряд из трех кирпичей, лежавших непосредственно на кирпичач' боковой двухлопастной декоративной арки этого фасада. Такой же ряд, но сохранившийся на большем протяжении, обнажился и на восточном членении южного фасада. Он лежит здесь частью также на верхней лопасте декоративной арки, частью же на соседней второй с востока пилястре. Судя по этим двум фрагментам, ряды наклонной кладки перекрывали декоративную арку боковых членений фасада, обе пилястры по сторонам этих членений и доходили до трехлопастной арки среднего деления фасада, на уровне, близком к ее основанию. Таким образом, указанные наклонные ряды из нескольких кирпичей, сохранившиеся

<sup>31</sup> Гос. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, № 5767. А. А. и и с и м о в. Этюды о новгородской иконописи. II. Чудо от иконы Богородицы.— «София», 1914, № 5, стр. 5 и сл.; В. Л а з а р е в. Искусство Новгорода, табл. 112 и 113.

<sup>32</sup> «Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде», т. III. Пг., 1911, стр. 170, табл. XV.

<sup>33</sup> IV Новгородская летопись под 1463 годом.— ПСРЛ, т. IV, ч. I. Л., 1925, стр. 446.

<sup>34</sup> Западный фасад, который также должен был быть виден с этой дороги, заново переложен в верхней своей части.

<sup>35</sup> А. Стр оков и В. Богусевич. Новгород Великий, стр. 116.



Церковь Дмитрия Солунского (1463) перед реставрацией  
1949 года. Часть южного фасада.

на восточном и южном фасадах, нельзя признать случайными. Можно думать, что они представляют собою остатки другого завершения фасада, предшествовавшего существующему фронтому и, возможно, первоначального. По-видимому, угловые и средние части здания имели самостоятельные покрытия: в углах находились крыши с прямыми скатами, и по аналогиям, которые будут указаны далее, надо предположить, что над средними частями здания были двускатные крыши.

Такая форма покрытия действительно существовала в новгородском зодчестве второй половины XV века, о чем свидетельствует роспись церкви Симеона Богоприимца в Зверине монастыре, исполненная вскоре после ее сооружения (стр. 204). На южной ее стене представлен новгородский архиепископ Иона, держащий в руках как бы модель каменного храма. На фасаде последней написан Симеон Богоприимец, и, следовательно, художник имел в виду ту самую церковь, в которой находится роспись. Это — обычное «ктиторское», как принято его называть, изображение. Симеоновская церковь построена в 1467 году, т. е. четырьмя годами позднее церкви Дмитрия Солунского. На изображении она представлена со своеобразным завершением: средние части здания выделены и покрыты на два ската; боковые,





Изображение храма в росписи церкви Симеона Богоприимца. Вторая половина XV века.

1367), разобранный в конце XVII века, но известный по точному и подробному рисунку, сделанному перед разборкой здания, а также по миниатюрам (стр. 205) и одной иконе конца XVII — начала XVIII века<sup>35</sup>. По изображениям, главный храм Пскова, существовавший до конца XVII века, имел покрытие, сходное с названными церквями XV столетия. Его средние части были выделены и покрыты на два ската, на боковых — находились односкатные по каждому фасаду крыши. Однако такая форма покрытия могла быть и не первоначальной: в 60-х годах XV века на соборе была сделана новая крыша. При устройстве этой новой крыши производили, по-видимому, какие-то большие строительные работы, так как, судя по записям псковских летописей, устройство нового покрытия, начатое в 1465 году, продолжалось более года<sup>36</sup>. Возможно, что именно в это время завершения собора получило ту форму, которую передают его изображения и которую мы знаем еще по двум памятникам Пскова, построенным как раз в 60-х годах XV века.

Архитектура древнего Пскова, как известно, отличается от новгородской некоторыми особенностями. Основное отличие большинства псковских памятников XV—XVI веков состоит в системе сводчатых перекрытий. Но в обработке фасадов

снижающиеся к углам, имеют самостоятельные, односкатные по каждому фасаду покрытия. Двускатные крыши как бы нависают над фасадами и соединены с ними наклонными плоскостями. Однако эта подробность изображения объясняется тем, что художник не сумел правильно нарисовать переход от средней части здания к боковым: так же нарисовал он и сопряжение угловых покрытий со стенами. Несомненно, однако, что он верно воспринял основную особенность постройки — самой ли Симеоновской церкви или вообще новгородской церкви второй половины XV века. Фасады такой церкви завершались как бы ломаным фронтоном в соответствии с раздельным покрытием средних и угловых частей здания.

Подобная форма покрытия, при несколько иной системе сводов, известна и по постройкам Пскова, именно по его памятникам, относящимся также ко второй половине XV века. Это — церковь Успения в селе Мелетове (1461—1462)<sup>36</sup> и церковь Козьмы и Демьяна с Примостья по Пскове (1462—1463)<sup>37</sup>, т. е. современная новгородскому храму Дмитрия Солунского. Надо указать затем на Троицкий собор Пскова (1365—

<sup>35</sup> О форме ее покрытия см. В. Богусевич. Мелетовская церковь. — «Проблемы истории докатолицистических обществ», 1934, № 7—8, стр. 168; Н. Воронин. У истоков русского национального зодчества. — «Ежегодник Института истории искусств за 1952 год», М., 1952, стр. 315. Изданная здесь реконструкция И. А. Абрамова нуждается в обосновании.

<sup>36</sup> Реконструкция ее венчающей части, исполненную арх. И. Абрамовым, см. в кн.: Н. Воронин. У истоков русского национального зодчества, стр. 314.

<sup>37</sup> Рисунок Троицкого собора Пскова, сделанный до перестройки 1682 г. и относящийся к началу 80-х годов XVII в., впервые был опубликован А. И. Некрасовым (см. Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVII вв. М., 1936, стр. 166 и рис. 104). См. также Н. Воронин. У истоков русского национального зодчества. — «Ежегодник Института истории искусств АН СССР за 1952 г.», М., 1952, стр. 287, 288. Воспроизведение упомянутой иконы см. в кн.: Н. Окулич-Казарин. Спутник по древнему Пскову. Псков, 1911, рис. 8.

<sup>38</sup> Псковские летописи, т. I. М., 1941, стр. 71, 73; т. II. М., 1955, стр. 160, 163.



Троицкий собор Пскова. Рисунок конца XVII века.

псковские зодчие подражали архитектуре Новгорода <sup>40</sup>. Эта связь зодчества Пскова с новгородским позволяет привлечь псковские памятники в пояснение тех форм, остатки которых сохранились в церкви Дмитрия Солунского и которые воспроизведены в изображении храма на стене церкви Симеона Богоприимца в Зверине монастыре.

<sup>40</sup> Четырехстолпные храмы Новгорода XIV—XV веков, как уже говорилось, были перекрыты в средних частях коробовыми сводами, в угловых — более низкими полукоробовыми (исключение: церковь Успения на Волотовом поле). Формы покрытий соответствовали этой системе сводов. Во Пскове такие же четырехстолпные церкви во всех своих компартаментах имели коробовые своды почти равной высоты — за исключением, например, упомянутых церковей с. Мелетова (1461—1462) и Козьмы и Демьяна с Примостья (1462—1463), где угловые коробовые своды понижены. Об их покрытиях сказано ранее. В этих условиях фронтоны фасада не был связан с конструкцией здания и представлял собою чисто декоративную надстройку, возвышавшуюся над сводами (Ю. Д м и т р и е в. Псковская земля, Л., 1945, стр. 44—47; см. чертежи в ст.: П. П о к р и ш к и н. Церкви псковского типа XV—XVI стол. по восточному побережью Чудского озера и на р. Нарове. — «Известия имп. Археологической комиссии», вып. 22. СПб., 1907).

Итак, наблюдения, изложенные в этой статье, приводят к следующим выводам:  
1. В зодчестве Новгорода XIV—XVI веков, при неизменной структуре его четырехстолпных одноапсидных храмов, формы завершения построек изменялись. Это изменение можно объяснить поисками наиболее рационального устройства покрытия и художественной выразительности композиции постройки в целом.

2. В XIV — начале или первой половине XV века новгородские зодчие применяли ранее известное русской архитектуре трехлопастное завершение фасадов и трехлопастное покрытие, повторяя во внешних формах здания его внутреннюю структуру с коробовыми сводами в средних делениях и полукоробовыми — в угловых. Сооружение и содержание покрытия криволинейного очертания вызвало, несомненно, затруднения.

3. Памятники новгородской архитектуры 60-х годов XV века дают более простую и практичную форму раздельного покрытия средних и угловых частей здания крышами с прямыми скатами.

4. В XVI веке новгородские зодчие переходят к еще более простому и вместе с тем очень выразительному в художественном отношении пофронтовому восьмикатному покрытию. И. Э. Грабарь, со свойственной ему чуткостью, отметил художественное совершенство этой формы. Нельзя не присоединиться к такой оценке, сделанной выдающимся историком искусства. Восьмикатное покрытие было, по-видимому, признано самими новгородцами настолько удачным, что в том же XVI веке они начинают перестраивать сооруженные ранее церкви, заменяя первоначальное покрытие последним новым, пофронтовым. Все памятники архитектуры Новгорода XIV—XV веков, построенные с трехлопастным завершением или завершенные ломаным фронтом, были перестроены и дошли до нас с восьмикатным покрытием (за исключением церкви Успения на Волотовом поле, получившей в более позднее время четырехскатную крышу).

В заключение остановимся особо на одном из памятников новгородской архитектуры XVI века: изменении формы его покрытия, произведенное несколько лет тому назад под видом реставрации памятника, явилось причиной составления этой статьи.

Речь идет о церкви Климента на Торговой стороне, построенной в 1520 году. Как известно, в первой половине XVI века в Новгороде главными строителями были московское правительство и среднерусские купцы — «гости», переселенные в Новгород вместе со среднерусскими же «лучшими людьми» и «детьми боярскими» на место выведенных в Среднюю Россию новгородских бояр и житейских людей. Влияние заказчиков отразилось на формах архитектуры Новгорода того времени<sup>41</sup>. Церковь Климента строилась по заказу московского гостя В. Н. Тараканова<sup>42</sup>, «представителя крупной торговой семьи, происходящей из Средней России и осевшей в Новгороде»<sup>43</sup>. Однако церковь эта принадлежит к числу тех храмов XVI века, которые были сооружены в традиционных формах новгородской архитектуры, «в виде обычной небольшой одноглавой церкви... с обычным типом сводчатых перекрытий»<sup>44</sup>.

Климентовская церковь дошла до наших дней с большими переделками, сохранив, однако, основные формы и восьмикатное покрытие.

Во время оккупации фашистами Новгорода она, как и другие памятники города, была значительно повреждена. В 1952 году Новгородские реставрационные мастерские приступили к восстановлению памятника. Исследование, произведенное в

<sup>41</sup> К. Романов. К вопросу о влиянии взаимоотношений между строителями и заказчиками на формы зодчества в Новгороде в XV—XVI вв. — «Изобразительное искусство», Л., 1927, стр. 29.

<sup>42</sup> III Новгородская летопись — ПСРЛ, т. III. СПб., 1841, стр. 247; II Софийская летопись. — ПСРЛ, т. VI, стр. 280, 281.

<sup>43</sup> К. Романов. К вопросу о влиянии взаимоотношений, стр. 39.

<sup>44</sup> Там же, стр. 48. В нижних частях здания сохранилась кладка XIV века, которая принадлежит храму, предшествовавшему постройке Тараканова и сооруженному в 1386 году.

связи с реставрационными работами, выяснило, что существовавшее пофронтонное покрытие возникло в результате перестроек здания и не могло быть первоначальным. Следов более раннего завершения обнаружено не было. Однако реставраторы считали, что церковь Климента должна была иметь такое же трехлопастное покрытие, как и постройки XIV—начала XV века.

Не располагая объективными данными о типе и тем более о конкретных деталях первоначального завершения восстанавливаемого памятника и исходя из этого, по существу, ни на чем не основанного убеждения о полном тождестве форм новгородской архитектуры XVI века и XIV—начала XV века, реставрационные мастерские приняли решение заменить пофронтонное завершение фасадов на трехлопастное. Последнее было спроектировано по образцу церкви Федора Стратилата — постройки иного времени и иных пропорций. Необходимо учесть, что существовавшее в церкви Климента покрытие, не будучи первоначальным, тем не менее, имело, несомненно, историческое значение. Оно не вызывало возражений в художественном отношении, и с практической точки зрения также не было причин к его уничтожению.

Наблюдения, изложенные в этой статье, приводят к выводу, что возможность трехлопастного покрытия церкви Климента в ее первоначальном состоянии мало правдоподобна.

## О МАСТЕРАХ КРЕПОСТИ КОПОРЬЕ

В. В. КОСТОЧКИН

**К**РЕПОСТЬ Копорье (*стр. 209*) — замечательный и весьма своеобразный памятник древнерусского оборонного зодчества, определяющий целую эпоху в истории русской архитектуры. Еще недавно считалось, что этот памятник, предыстория которого довольно подробно изложена в летописях<sup>1</sup>, относится к концу XV — началу XVI века<sup>2</sup>. Однако новое исследование крепости позволило время ее появления отодвинуть на полстолетия раньше и считать ее произведением не московской, а новгородской военной архитектуры, связанным с энергичной строительной деятельностью главы новгородского «Совета господ» — архиепископа Евфимия II (1429—1458)<sup>3</sup>, по инициативе которого возводились культовые и гражданские здания в Новгороде, Старой Руссе, Вяжищах и Хутыне и велось одновременно большое военно-оборонительное строительство — «появлялись» стены Ладоги (1445), полностью перестраивалась старая крепость Ям (1448) и «появлялись» детинец самого Новгорода (1450)<sup>4</sup>.

Не исключена возможность, что существующая в Копорье мощная, сложенная из плитняка крепость, сменявшая собой устаревшую Копорскую крепость конца XIII века, была воздвигнута Евфимием II в ходе войны 1443—1448 годов — точнее, после событий 1447 года, — когда Ливонский орден заключил с датским королем Христом III, бывшим одновременно королем Швеции и Норвегии, наступательный союз против Новгорода сроком на два года и когда против Новгорода выступила коалиция сразу из трех государств — Ливонского ордена, Пруссии и Швеции<sup>5</sup>.

Следует принять во внимание также и то, что, выступив против Новгорода в 1447 году, ливонские рыцари заранее намеревались взять и уничтожить крепости Ям и

<sup>1</sup> Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.—Л., 1950, стр. 78, 323 и 328.

<sup>2</sup> А. Строков и В. Богусевич. Новгород Великий. Л., 1939, стр. 171—183; В. Косточкин. К характеристике памятников военного зодчества Московской Руси конца XV — начала XVI вв.— «Материалы и исследования по археологии СССР», № 77. М., 1958, стр. 102—120.

<sup>3</sup> В. Косточкин. Новые данные о крепости Копорье.— «Советская археология», 1960, № 3, стр. 262—271.

<sup>4</sup> Там же, стр. 270.

<sup>5</sup> И. Клейнберг. Военно-морские действия новгородцев при отражении орденой агрессии в 1443—1448 гг.— «История СССР», 1958, № 4, стр. 114—123.



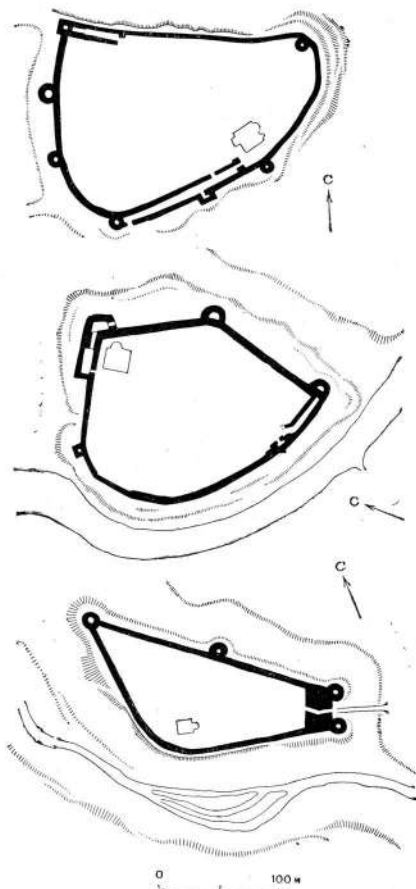
Копорье. Башни юго-восточной стены крепости.

Копорье; для этого по их просьбе из Пруссии был откомандирован даже специалист по осадной артиллерии<sup>6</sup>. Данное обстоятельство, с одной стороны, позволяет говорить о перестройке крепости Копорье после военных действий 1447 года вполне уверенно, а с другой — обосновать эту перестройку мощностью артиллерии того времени. Последнее предположение будет более обоснованным, если учесть, что полная перестройка расположенной неподалеку крепости Ям в 1448 году была произведена Евфимием II уже после того, как она выдержала два вражеских штурма (в 1444 и 1447 годах), каждый из которых сопровождался интенсивным пушечным обстрелом<sup>7</sup>.

Но если стоящая в Копорье древняя каменная крепость была построена на заключительном этапе войны 1443—1448 годов, в период лихорадочной строительной деятельности Евфимия II, то кто же был непосредственным ее строителем?

<sup>6</sup> И. Клейнберг. Военно-морские действия новгородцев при отражении орденской агрессии в 1443—1448 гг., стр. 114—123.

<sup>7</sup> В. Косточкин. Новые данные о крепости Копорье, стр. 271.



Схематические планы крепостей Изборска, Порхова и Копорья.

Объемно-пространственная структура памятника, его свободная плановая конфигурация, соответствующая месту расположения, четкая ориентация в сторону наименее серьезных естественных преград, выраженная группировкой башен на лобовой — приступной стороне — все это согласуется с осадной тактикой XIV—XV веков, и, наконец, определенный характер построения системы обороны, соответствующий характеру построения обороны крепостных сооружений конца XIV — начала XV веков в Изборске и Порхове<sup>8</sup> (стр. 210), — все это позволяет не сомневаться в том, что мастерами, сложившими его величественные массивы, были новгородские зодчие, хорошо знакомые с общими принципами русского военно-оборонительного строительства первой половины XV века. Однако широкая въездная арка Копорской крепости, сделанная в очень небольшом прысле стены, закатом между двумя фланкирующими его огромными башнями (стр. 211), совершенно отличается от въездных рукавчатых захабных устройств более ранних крепостей Изборска и Порхова. Неизвестная по другим памятникам русской военной архитектуры предшествовавшего периода и принципиально отличная от въездных арок Тверского кремля конца XIV века, сделанных уже не в стенах, а в башнях, фланкируемых стоящими по бокам дополнительными стрельницами<sup>9</sup>,

<sup>8</sup> В. Косточкин. Оборонительные системы русских крепостей XIV — начала XVI вв. — «Советская археология», 1957, № 1, стр. 133—136; его же. Строительная биография крепости Изборска. — «Советская археология», 1959, № 1, стр. 124—143.

<sup>9</sup> Н. Воронин. Тверской кремль в XV в. — «Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР», вып. XXIV. М., 1949, стр. 84—90.



Копорье. Въездная арка крепости.

въездная арка крепости Копорье примечательна еще и тем, что за ней находится не обороняемая территория, а длинный, слегка изогнутый сводчатый коридор, облицованный в XIX веке кирпичом. Этот коридор насквозь прорезает огромную толщу юго-восточной стены крепости, которая снабжена различного рода помещениями и камерами. По своему характеру он является не чем иным, как видоизмененным рукавчатым захабом, известным по другим новгородским и псковским оборонительным сооружениям.

Совмещение в Копорской крепости несколько видоизмененного захоба с въездной аркой, фланкируемой мощными крепостными башнями, — факт весьма примечательный в русском военном зодчестве. Он наводит на мысль об участии в строительстве крепости двух групп мастеров — русских и иноземных.

В самом деле, если Копорская крепость была выстроена при новгородском архиепископе Евфимии II, то предположение об участии в ее создании иностранцев становится вполне правдоподобным. Во всяком случае, свой многокомнатный дворец с тридцатью дверными проемами Евфимий ставил в Новгородском кремле с помощью местных и приглашенных зодчих; рассказывая о создании этого дворца, в 1433 году летописец особо отметил: «а мастера делали Немецкия изъ Замориа съ Новгородскими мастерами»<sup>10</sup>.

Следует принять во внимание также и то, что, избранный на новгородский владычный стол в 1429 году по жребию, Евфимий II официально был поставлен на архиепископство в 1434 году не московским митрополитом, а смоленским. Благодаря этому он не зависел от Москвы. Более того, Евфимий был самым рьяным поборником

<sup>10</sup> Никоповская летопись под 1433 годом. — ПСРЛ, т. XII. СПб., 1901, стр. 19. Вариант: «а ставил мастера Немецкие изъ Заморья, а стенички Новгородские» (там же, т. IV, ч. 1, вып. 3, Л., 1929, стр. 607).



новгородского сепаратизма; время его архиепископства — время усиленной идеологической борьбы Новгорода с Москвой. Помимо большого строительства в Новгороде и новгородских пригородах, сопровождавшегося возрождением форм и приемов монументальной архитектуры XII века, напоминавшей о былом величии Новгорода, при Евфимии развивалось летописание и усиленно воскресались местные легенды о величии Новгорода и чудесах его святых. В это время в Новгород по приглашению Евфимия из Афона приехал знаменитый Пахомий Логофет — опытный сербский ритор и агрограф<sup>11</sup>, который должен был придать простым и бесхитростным новгородским легендам о заслугах местных святых определенную назидательность, пышность и торжественность<sup>12</sup>. Все это призвано было возвеличить и прославить Новгород, показать его древность и святость, укрепить антимосковские настроения среди новгородцев, идеологически обосновать борьбу новгородского боярства с Москвой<sup>13</sup>.

Естественно предположить, что количество иностранцев в Новгороде при Евфимии II было довольно большим. Не одиночками были в нем, вероятно, и «заморские» мастера, выстроившие вместе с местными зодчими резиденцию новгородского владыки. Среди них могли находиться и сербские зодчие, прибывшие которых в Новгород было связано, возможно, с приездом Пахомия Логофета. Они-то вместе с новгородскими городовыми «мышленниками» и приняла, видимо, участие в полной перестройке старой Копорской крепости конца XIII века, не отвечавшей требованиям военной техники первой половины XV века. Отсюда не случайно и сходство въезда в эту крепость с въездами во многие средневековые сербские «грады» — особенно в города Охрид и Белград. Правда, укрепления Охрида датируются приблизительно XII—XIV веками, а их фланкирующие въезд башни имеют полукруглую в плане форму, слегка выступают вперед и лишены пушечных бойниц<sup>14</sup> (ср. 213). Однако в Белграде подобного рода башни сильно вынесены вперед, как бы стискивают собой въездную арку и снабжены бойницами, рассчитанными на применение артиллерии<sup>15</sup> (ср. 214). По своему внешнему облику и принципу устройства эти въезды близки въезду в крепость Копорье.

Участие в евфимиевском строительстве приезжих мастеров не было случайным эпизодом в жизни Новгорода первой половины XV века. «Золотые», или Васильевские двери, сделанные в 1336 году по заказу архиепископа Василия Калаки для новгородской Софии, дают основание считать, что с передовыми образцами византийского искусства новгородские мастера познакомились довольно рано<sup>16</sup>. Если же обратиться к новгородской живописи, то культурные связи Новгородской боярской

<sup>11</sup> Сведения о нем и о его пребывании в Новгороде см. И. Некрасов. Пахомий Серб писатель XV в. Одесса, 1871, стр. 27—60; В. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 113—167; В. Яблонский. Пахомий Серб и его агрографические описания. СПб., 1908, стр. 11—20; В. Зубов. Епифаний Премудрый и Пахомий Серб. — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы», т. IX. М.—Л., 1953, стр. 145.

<sup>12</sup> Следует отметить, что после смерти Евфимия Пахомий Логофет переехал в Троице-Сергиев монастырь. Впоследствии он снова был в Новгороде. Исследователи справедливо отмечают, что «в зависимости от того, по чьему заказу писал Пахомий — Москвы или Новгорода, его сочинения обслуживали московские или новгородские интересы» (Н. Гудзий. История древнерусской литературы. М., 1956, стр. 242).

<sup>13</sup> Д. Лихачев. Идеологическая борьба Москвы и Новгорода в XIV—XV вв. — «Исторический журнал», 1941, № 6, стр. 47—51.

<sup>14</sup> А. Дероко. Средневековые градовы у Сербии, Черногории и Македонии. Београд, 1950, стр. 47 и 50. См. также: Н. Мавродиев. Старобългарското изкуство, София, 1959, стр. 259—262.

<sup>15</sup> На сходство въезда в Копорскую крепость с въездом в «град» Белград обратил мое внимание проф. А. Дероко. Он же любезно представил мне публикуемые здесь фотографии крепостей в Белграде и Охриде, за что я выражаю ему глубокую благодарность.

<sup>16</sup> В. Лазарев. Васильевские врата 1336 г. — «Советская археология», т. XVIII. М., 1953, стр. 386—442.



Охрид. Въездная арка крепости.

республики с Сербией и Болгарией, достигшими в первой половине XIV века наибольшего территориального расширения и независимости, прослеживаются уже с конца XIV века<sup>17</sup>. Фрески церкви Спаса на Ковалево<sup>18</sup>, например, стилистически очень близкие к моравским росписям конца XIV — начала XV века в Раванице, Манассии и других местах северной Сербии<sup>19</sup>, свидетельствуют об этом наиболее ярко и убедительно<sup>20</sup>. Фрески эти, конечно, не единственные. Развитие новгородской живописи XIV—XV веков вообще «имеет много общего с развитием живописи на Балканах»<sup>21</sup>.

Сказанное следует распространить и на строительное искусство Великого Новгорода. Во всяком случае, говоря о связях русской архитектуры с зодчеством южных славян, исследователи также приходят к выводу о влиянии на новгородское церковное строительство XIII—XV веков болгарской и сербской архитектуры как в отношении типов, так и деталей<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> Памятники новгородской монументальной живописи первой половины XIV века не сохранились. Поэтому о ее связях с искусством палеологовской Византии или Сербии говорить не приходится.

<sup>18</sup> Спасо-Преображенская церковь Ковалева монастыря была выстроена в 1345 году и расширена в 1380 году.

<sup>19</sup> М. Алратов, N. Brunov. *Geschichte der altrussische Kunst*. Augsburg, 1932, стр. 288—299.

<sup>20</sup> В. Лазарев. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV в. — «Ежегодник Института истории искусств АН СССР за 1957 г.», М., 1958, стр. 238—272.

<sup>21</sup> М. Аллатов. *Всеобщая история искусств*, т. III. М., 1955, стр. 163.

<sup>22</sup> Н. Брунов. К вопросу о некоторых связях русской архитектуры с зодчеством южных славян. — «Архитектурное наследство», сб. 2. М., 1952, стр. 29—32; Р. Кацнельсон. К вопросу о взаимоотношениях архитектуры восточных и южных славян и Византии. — «Византийский временник», т. XII. М., 1957, стр. 242—262; Д. Бошковиц. Средневековое искусство в Сербии и Македонии (церковное зодчество и скульптура). Белград, [б. г.], стр. 20.



Белград, Въездная арка крепости.

Для 80-х годов XIV века соприкосновение новгородского искусства с сербским было далеко не случайным. С одной стороны, оно обуславливалось тем закатом, к которому клонилось сербское государство, оказавшееся не в силах противостоять натиску турок, а с другой — глубокими внутренними противоречиями в самом Новгороде, среди которых наибольшее значение имело еретическое движение, известное под названием стригольничества.

Содержавшее в себе зерно социального протеста, стригольничество было опасно как для новгородской церкви, так и для новгородского боярства. Оно было направлено против социального неравенства, застоя феодальной теократии и ее обогащения. Стригольники, вышедшие преимущественно из ремесленной среды, стремились пошатнуть устои феодальной церкви, за что и подвергались жестоким преследованиям. Обращая на все это внимание, В. Н. Лазарев отмечает, что «в таких условиях становится понятным обращение новгородского боярина Афанасия Степановича к мастерам, связанным с Афоном и с монастырской традицией». Созданную по его заказу в 1380 году роспись Спасской церкви Ковалевского монастыря, по его мнению, «можно рассматривать как своеобразную реакцию на ересь стригольников»<sup>29</sup>.

Прямым откликом на действия Москвы, собиравшей под свою могучую руку разобщенные русские земли, могло быть и приглашение в Новгород сербских строителей. При учете того, что в первой половине XV века Новгород был блокирован Западом как в смысле военной техники, так и в смысле произведений искусства<sup>24</sup>, а Византия клонилась к упадку, обращение Евфимия к Балканам становится вполне понятным. Этим самым он как бы вступал в конкуренцию с московским великим князем, при дворе которого сербские мастера уже работали<sup>25</sup>, и противопоставлял культуру Новгорода культуре Москвы.

Приезд в Новгород сербских писателей, художников и зодчих становится еще более реальным, если учесть, что на исходе XIV века и в начале следующего столетия многие из них из-за быстро ухудшавшейся политической обстановки на родине<sup>26</sup> эмигрировали в другие земли<sup>27</sup>, где и находили себе работу<sup>28</sup>, а подчас и вторую родину<sup>29</sup>. Крепость Копорье и является, вероятно, одним из примеров использования их мастерства и знаний на новгородской почве<sup>30</sup>.

Следует отметить, однако, что прием фланкирования арочного въезда в крепость парными, близко стоящими друг к другу башнями, примененный в Копорье, не нашел широкого распространения в русской военной архитектуре последующего

<sup>24</sup> В конце XIV и в начале XV века Тевтонский орден ввозил в Новгород только серебро и ничего больше. См. М. Л е с и н о в, Торговые сношения Великого Новгорода с Тевтонским орденом в конце XIV в. и начале XV в.— «Исторические записки», вып. 39, М., 1952, стр. 263.

<sup>25</sup> Об этом свидетельствует летопись, которая рассказывает, что в 1404 году «князь велики на своем дворе за Благовещеньемъ часы постави чюдны велики и с луною, мастеръ же бе им чернецъ Лаазрь Сербинъ (Московский летописный свод конца XV века.— ПСРЛ, т. XXV, М.—Л., 1949, стр. 232—233). В одной из летописей говорится, что «Лаазрь чернецъ Сербин, иже ново пришел из Сербския земли» (Там же, т. XI, СПб., 1837, стр. 190).

<sup>26</sup> М. К а с а н о в, L'art yougoslave des origines à nos jours, Belgrad, 1939, стр. 32.

<sup>27</sup> В частности, они перешли на левый берег Савы и Дуная и работали как в Молдавии, так и в Валахии (Д. Б о ш к о в и ч, Средневековое искусство в Сербии и Македонии, стр. 20). Одновременно сербская эмиграция шла и дальше. Иоанно-Богословский Крыпецкий монастырь под Псковом был основан во второй половине XV века выходцем из чужих земель Саввой. Считается, что Савва был уроженцем Сербии, постриженником Афонской горы. Существует также версия, что родины Саввы была литовская Русь (Н. С е р е б р я н с к и й, Очерки по истории монастырской жизни в Псковой земле, М., 1908, стр. 310). В этой связи небезынтересно отметить, что в древлехранящемся Псковском историко-художественного музея хранится сербское евангелие XV века, принадлежавшее Крыпецкому монастырю.

<sup>28</sup> О сходстве московской архитектуры конца XIV—XV веков с балканской см.: Н. Б р у н о в, Русская архитектура X—XV вв.— «Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры Академии архитектуры СССР», вып. 1, М., 1940, стр. 6; М. Т и х о м и р о в, Исторические связи русского народа с южными славянами в древнейших временах до половины XVII в.— «Славянский сборник», М., 1947, стр. 179; П. М а к с и м о в, Собор Спасо-Андроникова монастыря в Москве.— «Архитектурные памятники Москвы XV—XVII веков», М., 1947, стр. 29; Н. В о р о н и н и П. М а к с и м о в, Каменное зодчество великокняжеской Москвы.— «История русского искусства», т. III, М., 1955, стр. 69—70.

<sup>29</sup> Взаимоотношения Руси с Балканами прослеживаются во многих областях русской культуры и, в частности, в литературе. См. Н. П е т р о в, Исторический взгляд на взаимные отношения между сербами и русскими в образовании и литературе. Киев, 1876, стр. 26; Н. К а р и н с к и й, Язык Пскова и его области в XV веке, СПб., 1909; А. Ш а х м а т о в, Несколько заметок об языке псковских памятников XIV—XV вв. (рецензия на книгу Н. Каринского). — «Журнал Министерства народного просвещения», новая серия, ч. XXII, июль, СПб., 1909, отд. 2, стр. 105—177; М. С п е р а н с к и й, История древней русской литературы, М., 1924, стр. 95—109; А. О р л о в, Древняя русская литература XI—XVI вв. М.—Л., 1937, стр. 235; Д. Л и х а ч е в, Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России (IV Международный съезд славистов), М., 1958, стр. 16—40.

<sup>30</sup> В интересующем нас вопросе возможна и другая гипотеза. Наряду с местными новгородскими мастерами в создании Копорьей крепости могли принять участие также выходцы из Литвы. Во всяком случае, применение парных башен, фланкирующих въезд в крепость, было распространено в военном зодчестве литовских земель. Поставление же Евфимия II на новгородское архиепископство смоленским митрополитом говорит о тесных связях Новгорода во второй четверти XV века и с великим княжеством Литовским, которое во многом определяло тогда его антимосковскую ориентацию.

времени<sup>31</sup>. Подобно тому, как архиепископский дворец в Новгороде с его главной квадратной в плане палатой (известна под названием «Грановитой»), перекрытой сводами на нервюрах, опирающимися на столб в центре, является запоздалым отзвуком готики на Руси, так и применение парных башен у въезда в крепость Копорье было запоздалым отголоском приемов средневекового военного зодчества на русской почве. Строители Грановитой палаты, указывает М. К. Каргер, выступали «носителями традиций угасавшего средневекового зодчества Северной Европы»<sup>32</sup>. Такими же носителями старых строительных традиций были и иноземные мастера, участвовавшие в создании оборонительных сооружений Копорья.

---

<sup>31</sup> Правда, нельзя сказать, что появление парных, фланкирующих въезд башен в военном зодчестве Новгорода прошло для последующего развития русской военной архитектуры совершенно бесследно. Более поздние реплики этого приема известны в Полоцкой земле (крепость Сятна, XVI век) и на ростовской территории (Борисоглебский монастырь XVI—XVII веков и ростовский митрополичий дом XVII века). Однако в первом случае дело также не обошлось, видимо, без участия иноземцев (В. К о с т о ч к и н. О «регулярной» планировке в крепостной архитектуре Русского государства.— «Ежегодник Института истории искусств АН СССР за 1957 год». М., 1958, стр. 121), а во втором — касалось уже монастырского строительства, которое, сохранив основу этого приема, превратило его в богатую бутафорию. Последняя была военной не по существу, а лишь по форме (о декоративности ограда Ростовского митрополичьего дома см. Н В о р о н и н. Ростовский кремль.— «Из истории докапиталистических формаций». Л., 1933, стр. 655—680).

<sup>32</sup> М. К а р г е р. Новгородское зодчество. XV век.— «История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 69.

**С**ОБОР в городе Киржаче <sup>1</sup> (стр. 218) почти не упоминается в искусствоведческой литературе и мало известен широкому кругу читателей, хотя знатоки древнего зодчества, особенно из среды архитекторов-археологов, знают о нем достаточно <sup>2</sup>.

В свое время автор настоящей статьи поместил этот памятник в перечне рядов соборов XV века <sup>3</sup> на основании внешнего вида здания, известного ему лишь по фотографии.

В нескольких трудах по истории и географии нашей родины в связи с описанием г. Киржача, конечно, упоминался, а иногда и воспроизводился собор <sup>4</sup>. Но не велика литература и о самом городе, как это можно видеть из давно известной библиографии Владимирского края <sup>5</sup>. Специально Киржачу была посвящена книжка И. Ф. Токмакова <sup>6</sup>, которая (как и работа о киржачском соборе в сподном труде В. В. Зверинского) <sup>7</sup> основывается на сведениях, приведенных А. Виноградовым <sup>8</sup>. В работе И. Ф. Токмакова, наряду со сведениями историческими, имеются и основные размеры собора.

<sup>1</sup> Литературное наследие А. И. Некрасова любезно предоставлено вдовой покойного для опубликования в Трудах группы по изучению древнерусского искусства при Институте истории искусств. Статья печатается без существенных сокращений и изменений, с сохранением авторских датировок памятников. См. также приложение к ней. — *Ред.*

<sup>2</sup> Готовя к опубликованию настоящую статью, автор считал долгом предупредить читателей, что им были проведены лишь общие обмеры памятника и внешний его осмотр. Никаких вскрытий памятника, проложения шурфов и обследования чердаков под кровлей собора не производилось; заглянуть далее поверхности памятника удалось лишь в местах язвы от опавшей штукатурки и развороченных проемов.

<sup>3</sup> А. Некрасов. Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVIII вв. М., 1936, стр. 203.

<sup>4</sup> П. Семенов. Россия, т. 1. СПб., 1899, стр. 267; Н. Ушаков. Спутник по древнему Владимиру и городам Владимирской губернии. Владимир, 1913, стр. 383—386, рис. на стр. 384.

<sup>5</sup> И. Стромилев. Володимирщина. Владимир, 1884, стр. 113.

<sup>6</sup> И. Токмаков. Историко-статистическое описание города Киржача. М., 1884.

<sup>7</sup> В. Зверинский. Материалы для историко-топографического исследования о православных монастырях, т. II. СПб., 1880, стр. 162.

<sup>8</sup> А. Виноградов. Краткая история упраздненного Благовещенского Киржачского монастыря. Владимир, 1880.



Собор в г. Киржаче. На заднем плане Спасская церковь 1656 года.  
Реконструкция П. Н. Максимова.

В духовной Ивана Калиты от 1328 года говорится о «придобытом» селъце на реке Киржач<sup>9</sup>. Но то же ли это село, которое впоследствии стало городом Киржачем мы не знаем. Зато существует много источников, связывающих Киржач с Троице Сергиевой лаврой<sup>10</sup>.

Источники эти рассказывают, что Сергей Радонежский, в результате своего известного столкновения с братом Стефаном в 1358 году, удалился в местность на реке Киржач и здесь, после краткого пребывания в Махрицком монастыре, в 50 верстах от Троицкого монастыря основал новый, Благовещенский монастырь. Через четыре года Сергей вернулся в свой первый, Троицкий, монастырь, оставив в Благовещенском в качестве игумена своего ученика Романа, скончавшегося в 1392 году и погребенного под церковью Благовещения. Когда был выстроен каменный храм, диаконник последнего оказался над погребением Романа.

Новый монастырь Сергея Радонежского, столь прославленного в деле создания Русского государства, естественно, получил покровительство великокняжеского двора<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> «Собрание государственных грамот и договоров». М., 1813, № 22, т. 1, стр. 35.

<sup>10</sup> И. Стромиллов, Володимерщина, стр. 113; А. Виноградов, Краткая история упраздненного Благовещенского собора Киржачского монастыря, стр. 1 и сл.; И. Токмаков, Историко-статистическое описание города Киржача, стр. 6—27, 84 и сл.

<sup>11</sup> Отсылая за подробностями к книжке Токмакова, привожим перечень грамот и актов, где, этот монастырь упоминается: грамота жены Василия I, Софьи Витовтовны (1438 год), подтвержденная Иваном Грозным в 1554 году; грамота Ивана III, данная по грамоте отца его Василия II (1439 год); две грамоты вел. кн. Марии, жены Василия II, данные по грамоте Софьи Витовтовны (1454 год), подтвержденные Василием III в 1506 году и Иваном Грозным в 1534 и 1551 годах; грамота вел. кн.

Существует Опись монастыря 1592 года, в которой упоминаются две каменные церкви: Благовещения и Сергия с трапезной. Киржачский монастырь внесен в Книгу Большого Чертежа 1600 года. Церковь Благовещения с приделом Константина и Елены числится в писцовых книгах 1627—1631 годов. Наконец, мы видим Киржачский монастырь и его каменные храмы в Описи 1642 года Троице-Сергиевой лавры и приписки к ней монастырей и в грамоте 1652 года. Монастырь имел знатных вкладчиков, среди которых находим Нагих и Милославских. С 1600 года и до 1669 года, судя по надгробным плитам, начинаются захоронения Милославских против алтаря Благовещенского собора, а также Бестужевых и Ржевских (всего 15 погребений). В 1656 году над могилами погребенных Иван Андреевич Милославский выстроил храм-мавзолей (погребение оказалось в подклете) с колокольней сверху<sup>12</sup> и соединил его галереей с собором, причем галерея почти окружила последний; снаружи остались лишь апсида диакона и южная половина апсиды алтаря. Из всех погребенных в Киржаче Милославских наиболее известным был упомянутый Иван Андреевич, боярин, скончавшийся в 1663 году. С падением значения рода к концу XVII века (пресекается род в 1791 году) кончается и известность Киржача. В 1704—1721 годах у монастыря отбирается часть его земли. В 1764 году монастырь был снова описан и упразднен, а Благовещенский собор обращен в приходскую церковь.

В 1779 году разросшийся вокруг монастыря посад, слившийся с заречной Никольской слободой, был сделан уездным городом и получил новую планировку в клетку (существует чертеж 1788 года); но уже в 1797 году город превращен в заштатный. В 1875 году, с развитием в городе промышленности, торговли и населения, Благовещенская церковь была вновь наименована собором. В наши дни город Киржач, расположенный на железной дороге в 25 км от Александра (бывшей Александровской слободы Ивана Грозного), является районным центром Владимирской области, а Благовещенский собор, вместе с мавзолеем Милославских, причислены к выдающимся памятникам нашего национального зодчества, подлежащим охране и изучению.

К сожалению, нет никаких документов и письменных источников, свидетельствующих, когда и кем был построен Благовещенский собор города Киржача; нет этого ни в описях XVI и XVII веков, нет и в более поздней (1799) переписи церковью по указу Суздальской духовной консистории<sup>13</sup>. Из рассмотрения этого указа и переписи видно, что сведения о храмах собирались по месту их нахождения; из этого следует, что в 1799 году таковых сведений в Киржаче не было.

Хотя памятник и обстроен галереями в XVII веке, однако они незначительной вышины; само здание стоит на высоком подклете, который, конечно, был еще выше, если учесть подъем уровня земли в течение веков. Храм создает впечатление стройности и художественной цельности. Он хорошо сохранился; характерно покрытие по закомарам; это — типичная черта всего древнейшего русского зодчества, еще не получившего, под влиянием деревянной архитектуры, покрытия по горизонтальному завершению стены.

---

Марин, данная по грамоте Софьи Витовтовны (1456 год), подтвержденная Василием III в 1506 и 1532 годах; духовная Юрия Васильевича, князя Дмитровского, Можайского и Серпуховского, сына Василия II (1472 год); грамота второго сына Ивана III, Юрия Ивановича (1478 год), со ссылкой на первого сына Ивана III, Ивана Ивановича (Ивана Молодого); грамоты Василия III, 1529 и 1530 годов, подтвержденные Иваном Грозным в 1534 и 1551 годах; грамоты Ивана Грозного, 1534, 1537, 1546 годов, им же подтвержденные в 1551 и 1552 годах; соборный наказ о ссылке в Киржачский монастырь провинившихся монахов, 1584 год; грамота Бориса Годунова (1599 год), подтвержденная Василием Шуйским в 1607 году, Михаилом Федоровичем в 1614 году и Федором Алексеевичем в 1680 году; грамота Василия Шуйского (1607 год), подтвержденная Михаилом Федоровичем в 1613 году и Федором Алексеевичем в 1680 году; грамота Алексея Михайловича (1668 год).

<sup>12</sup> Очень интересный храм иже под колоколь, достойный специального опубликования.

<sup>13</sup> «Разбор и описание дел Переславского духовного правления». — «Труды Владимирской ученой архивной комиссии», кн. V. Владимир, 1903, Материалы, стр. 158.



Известно, как уже с XVII века искажались кровли многих древнейших памятников<sup>14</sup>. Киржачский собор уцелел от этого искажения, может быть, именно потому, что находился в захолустье, позабытом городе.

Тем не менее, следует указать существенные повреждения памятника. Так, в жертвеннике и диаконике пробиты в новое время широкие и высокие окна; храм внутри основательно заштукатурен, первоначальные оконные проемы заделаны. Наружная штукатурка храма, частью осмапавшаяся, дает возможность установить, что некоторые детали убранства также относятся к новому времени. На наружной западной стене под древними узкими окнами пробиты одной с ними ширины каналы, идущие вниз. Здесь обнаруживается единство кладки собора. Высота оконных проемов сохранилась первоначальной. Отсутствуют коколы внутренних столбов. Утрачены железные плиты пола (вероятно, от XVIII—XIX веков). Во многих местах сбит и искажен внешний козоль здания, но его профиль может быть восстановлен<sup>15</sup>. Наличие в западных углах собора крестовых сводов, очень редких на Руси, свидетельствует о том, что киржачский собор был построен после Успенского собора в Московском кремле. Итальянизмы декора, которые стали популярными после Архангельского собора Алевиза Нового (1505—1509), в киржачском соборе отсутствуют. Это является еще одним подспорьем для его датировки.

Для уточнения последней немало дают капители порталов. В конце XV века — начале XVI века некоторые из наших московских храмов получают «сноповидные» капители колонн и столбов своих порталов<sup>16</sup>.

В свое время мы уже говорили, что сноповидные капители часто встречаются в кавказском зодчестве. В конце XV — начале XVI века на Руси усиливаются связи с Востоком, в частности, с Грузией, что могло способствовать введению русскими зодчими в свое строительство отдельных кавказских элементов декораций и даже конструкций<sup>17</sup>. Правда, «сноповидные» капители киржачского собора имеют некоторые отличия от капителей приведенных выше шести зданий, о чем далее.

<sup>14</sup> Ср. С. Торопов. Предисловие в книге «Архитектурные памятники Москвы XV—XVII века». М., 1947, стр. 4.

<sup>15</sup> Профиль внешнего коколя состоял (сверху вниз) из полувала, плоской полосы, выкружки между горизонтальной и вертикальной полочками, трехчетвертного вала и отвесной базы. См. П. М а к с и м о в. Киричи в древнерусском зодчестве. — «Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры Академии архитектуры СССР», вып. 7. М., 1943, стр. 33.

Мы должны отметить отсутствие профиля аттической базы, очень частой в XVI веке, но известной и много раньше, в XII веке; такой профиль коколя имеется в московском Успенском соборе, выстроенном Аристотелем Фиоравенти в 1475—1479 годах. См. М. К р а с о в с к и й. Очерк истории московского периода древнерусского церковного зодчества. М., 1911, стр. 45.

<sup>16</sup> Ср. храм Ризоположения в Московском Кремле, 1485—1486 годы, иногда датируемый 1471 годом. См. Н. С о б о л е в. Русский орнамент. М., 1948, стр. 26. Аналогичным примером являются: собор Чудова монастыря, 1501 год; церковь в Старом Симонове, 1509 год; Воскресенский собор в Волоколамске, датируемый то 1482—1494, то 1509—1515 годами. См. А. Н е к р а с о в. Города Московской губернии. М., 1928, стр. 95; И. М а ш к о в. Воскресенский собор в Волоколамске. — «Сборник статей в честь гр. Прасковьи Сергеевны Уваровой». М., 1916, стр. 298. Н. С о б о л е в. Очерк истории русского искусства. М., 1928, стр. 8. К ним относится собор Борисоглебского монастыря в Дмитрове. Первое упоминание этого монастыря находится в той же духовной Юрия Васильевича, 1472 года, в которой есть и упоминание киржачского собора. Борисоглебский собор в своей стене имеет плиту с датой 1537 год, но с неразборчивой надписью. Закладная или это доска или погребение? Существуют оба мнения. В некоторых отношениях Борисоглебский собор, как увидим, близок к киржачскому. См. А. Н е к р а с о в. Города Московской губернии, стр. 119, 126, 128.

<sup>17</sup> А. Н е к р а с о в. Проблема происхождения древнерусских столпообразных храмов. — «Труды Кабинета истории материальной культуры МГУ», т. V, М., 1930, стр. 42—43; Л. Д а в и д. Церковь Трифона в Напрудном. — «Архитектурные памятники Москвы XV—XVII века». М., 1947, стр. 53.

Из сопоставления отдельных признаков можно предварительно датировать памятник, отнеся его ко времени между началом 80-х годов XV века и 1509 годом, т. е. от времени завершения Успенского собора и до года окончания Архангельского собора. К этому следует привлечь и некоторые данные, почерпнутые из датированных грамот. Ясно, что все грамоты XV века<sup>18</sup> следует в этой связи исключить.

Если учитывать не только новые грамоты, но и подтверждение старых, то шесть грамот дошло от Василия III и четыре грамоты — от его второй жены Елены Глинской (грамоты Ивана IV от 1534 и 1537 годов, по существу, исходят от той же Елены; Иван IV был в эти года еще малолетен, а Елена скончалась в 1538 году). Можно не сомневаться, что придел Константина и Елены, помещавшийся в подклете, был сооружен Василием III после женитьбы на Елене Глинской. Но тут же следует указать, что он появился позднее построения храма. Вспомним, что известная история второго брака Василия III имеет следующие даты: Василий познакомился с Еленой в 1523 году, развелся с Соломонией в 1524 году, постриг ее в 1525 году, женился на Елене в 1526 году. В 1528 году Василий III развезжает с женой, братьями и дядями по монастырям, совершая моления о чадородии. В конце 1529 года Василий отдает распоряжение о построении в Кирилло-Белозерском монастыре церкви Иоанна Предтечи (имя предполагаемого наследника), церкви Архангела Гавриила (Василий III родился в Благовещение) и Константина и Елены, т. е. в честь «ангела» жены. В 1530 году, после рождения Ивана IV, Василий III и Елена проездом посетили и Киржачский монастырь, расположенный невдалеке от Троице-Сергиева монастыря и Александровской слободы, личного поместья Василия III. К 1530 году относится вторая грамота Василия III Киржачскому монастырю<sup>19</sup>; придел, надо думать, был сооружен около этого года.

В 1513 году Василий обновляет и вновь освящает старый Покровский (ныне Троицкий) собор, выстроенный в соседней с Киржачом Александровской слободе еще Юрием Звенигородским в 1428—1434 годах. Допустимо предположить, что создание киржачского собора принадлежит Василию III и близко по времени к его первой грамоте от 1506 года. Что касается поновления собора Александровской слободы, то оно явно относится ко времени после 1509 года, так как в его убранстве нашли отражение многие детали Архангельского собора. Выше уже говорилось, что в киржачском соборе этих черт нет, и нельзя представить, чтобы постройка, осуществленная по желанию великого князя после 1509 года, обошлась без них.

Таким образом, сооружение киржачского собора предположительно можно отнести к последним годам жизни Ивана III, либо к первым годам княжения Василия III.

Киржачский собор построен из кирпича и представляет собой обычный тип храма XV—XVI веков. В нем ясно выражен кубический объем. Он имеет одну главу со световым барабаном, три апсиды, трехчастное деление стен шпильстрами, покрытие по законам и, наконец, подклет. Но это не более как тип, своего рода «иконаграфия» памятника. Совершенно ясно, что с теми же общими чертами можно указать памятники и более раннего, и более позднего времени. Тип постройки, как нечто устойчивое, ни в какой мере не исчерпывает ее стили, который всегда пребывает в движении и может быть уточнен лишь на основе анализа более деликатного порядка. С другой стороны, тип не следует устанавливать, базируясь лишь на какой-либо одной частной черте; иначе получаются такие совершенно невозможные обобщения, как отнесение к одному типу Спасо-Преображенского собора

<sup>18</sup> Кончая духовной Юрия Васильевича, 1472 года; таким образом, от XV века остается грамота Юрия Ивановича, 1498 года, с упоминанием Ивана Ивановича.

<sup>19</sup> Первая грамота Василия III относится к 1506 году, т. е. ко второму году его великого княжения. См. наше исследование (рукопись) о памятниках Александровской слободы, изменяющие отчасти наши прежние выводы и данные статьи, в кн.: Н. Ворони и М. Ильин. Древнее Подмосковье. [М], 1947, стр. 37—46.

в Чернигове (1030), собора Мирожского монастыря во Пскове (ок. 1150) и собора Андроникова монастыря (1410—1427)<sup>20</sup>.

Если мы сравним измерения собора с другими памятниками того же времени, достаточно известными, чтобы можно было считать их прототипами киржачского собора, то ближайшими памятниками по размерам длины и ширины (см. таблицу, стр. 232) являются собор Рождественского монастыря (1501—1505) (площади внутренних пространств у них совпадают —  $15 \times 10,4$  м) и собор Чудова монастыря (1501) (площадь его очень близка к площади киржачского собора —  $15,5 \times 10,7$  м). Но если мы обратимся к отношениям отдельных пространственных ячеек, взяв за модуль ширину бокового пролета, то этого совпадения не будет. Для киржачского собора характерным является то, что западный пролет (расстояние от западной стены до западного столба) совпадает с восточным (расстояние от восточного столба до простенка между апсидами); обычно восточный пролет бывает меньше западного. Однако в Ризположенской церкви различие этих пролетов очень невелико. Как у всех храмов, кроме Ризположенского, западная угловая ячейка киржачского собора продолговата с запада на восток; так же продолговата восточная угловая ячейка, что для данного времени — случай редкий. Обычно она то квадратна (собор Рождественского монастыря), то поперек храма длиннее, чем вдоль (Благовещенский собор, 1482—1490 годы; собор Чудова монастыря; волоколамский Воскресенский собор, 1482—1515 годы). Лишь в Ризположенской церкви (1485—1486) и дмитровском Успенском соборе (1509—1533) мы видим большее протяжение этой ячейки вдоль, но столь ничтожное, что ее можно считать квадратной. Глубина средней апсиды киржачского собора довольно обычна, но значительно меньше средней апсиды Ризположенской церкви, глубина которой в этом храме исключительно велика. Тем не менее, мы должны признать, что наиболее близки киржачскому собору по гармонии пространственных отношений Ризположенская церковь, собор Чудова монастыря и собор Рождественского монастыря.

В киржачском соборе необыкновенно растянуто (с запада на восток) подкупольное пространство, что даже привело к заметной на глаз овоидальности основания барабана — пример нам более неизвестный, хотя геометрической точности вообще мало в храмах этой поры; барабаны куполов все же помещаются на почти квадратном основании и близки в поперечном сечении округлости. Некоторая, но весьма небольшая, продольность плана подкупольной части наблюдается в соборе Саввино-Сторожевского монастыря, около 1504 года<sup>21</sup>. Весьма велико протяжение этой части у собора Кирилло-Белозерского монастыря (1497); но планировка его вне московской традиции. Строился этот собор ростовским мастером<sup>22</sup>. Продольное протяжение центральной части киржачского собора относительно пропорционально диаметрам барабанов Ризположенской церкви и собора Рождественского монастыря, поперечное протяжение — диаметрам барабанов соборов Благовещенского, Чудова монастыря, волоколамского и дмитровского.

Таким образом, даже в своей наиболее оригинальной черте киржачский собор опять-таки близок Ризположенской церкви, собору Чудова монастыря и собору Рождественского монастыря, т. е. памятникам конца XV и самого начала XVI века, не выходящим за пределы княжения Ивана III. Это заставляет нас склониться

<sup>20</sup> П. Максимов. Собор Спасо-Андроникова монастыря в Москве. — «Архитектурные памятники Москвы XV—XVII века». М., 1947, стр. 27; А. Ф у ф а е в. Собор московского Рождественского монастыря. — Там же, стр. 73.

<sup>21</sup> Н. Б р у н о в. Русская архитектура X—XV вв. — «Сообщения Кабинета истории архитектуры Академии архитектуры СССР», вып. 1. М., 1940, стр. 12.

<sup>22</sup> Н. Н и к о л ь с к и й. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство во второй четверти XVII в., т. I, вып. 1. СПб., 1897, стр. 77; Н. В о р о н и н. К истории русского зодчества XVI в. — «Сборник аспирантов Гос. Академии истории материальной культуры». Л., 1929, стр. 86; С. Б е с с о н о в. Ростов Великий. М., 1945, стр. 12.

к мысли, что именно Иван III в последние годы своей жизни и выстроил киржачский собор. Василий III своими первыми грамотами 1506 года выразил свое внимание к монастырю, а затем создал в соборе придел (см. выше).

Еще следует отметить, что южный боковой пролет несколько уже северного (около 15 см), но подобная нечеткость планов неудивительна (ср., например, план собора Старицкого монастыря, 1530 года)<sup>23</sup>.

Своды киржачского собора чрезвычайно любопытны. Западные углы покрыты крестовыми сводами. Они более или менее соответствуют угловым закомарам, выполняющим здесь свое прямое назначение — закрывать комары, т. е. своды. Своды внутри храма прилегают к стенкам низко лежащих арок, связывающих соседние помещения. Крестовые своды расположены на большой высоте, что позволяет воспринимать прежде всего вытянутое вверх пространство, но не дает возможности почувствовать пространство соседних помещений храма. Своды восточных углов — коробовые, непосредственно перетекающие в полукупола боковых апсид, также помещены очень глубоко вверх между стенок арок, к которым они прилегают. Крайние восточные закомары северной и южной стен являются не более чем цитами, приложенными к щековым поверхностям сводов, — явление, известное уже с XII века. Разделение каждой из четырех стен храма на три прясла с закомарами на каждом есть лишь внешний образ, от которого в раннем московском зодчестве внутренняя конструкция храма отрывается. Покрытие среднего деления алтаря также представляет собой коробовый свод, перетекающий в полукупол центральной апсиды. Это перетекание восточных сводов в конхи апсид связано с возвышением апсид до арок закомар, что для этой эпохи является некоторым архаизмом, так как после московского Успенского собора апсиды стали делать пониженными<sup>24</sup>.

Наиболее замечательны коробовые своды закрестий храма; они — трехступенчатые: первую, наиболее высокую ступень образует подпружная арка, которая выше лежащего за ней свода. Эта конструкция, известная из самых ранних, дошедших до нас памятников Москвы, считалась сперва нововведением псковских, а затем московских мастеров, хотя и не без сербских влияний. Открытие П. Д. Барановским подобного завершения здания в церкви Параскевы Пятницы в Чернигове<sup>25</sup> опровергло эти предположения и показало, что новшества черниговских зодчих не привились нигде в древней Руси, пока не стали применяться в Москве XIV века, когда там возникли первые попытки создания столпообразных храмов. Коробовые своды киржачского собора, лежащие за подпружной аркой, разделены каждый поперек на два свода: лежащий выше, рядом с подпружной аркой, и лежащий ниже, рядом со стеной, у своей закомары. Так образуются вторая и третья ступени. Подобного рода трехступенчатые своды известны нам в соборе Рождественского монастыря, который в целом имеет совершенно особое завершение своего куба как внутри, так и снаружи; памятнику этому соответствуют: в XV веке — собор Андроникова монастыря<sup>26</sup> и в XVI веке — собор Старицкого монастыря<sup>27</sup>. Но у этих двух соборов подобного расчленения боковых сводов нет, т. е. своды закрестий оказываются обычно помосковски двухступенчатыми, а не трехступенчатыми.

<sup>23</sup> А. Некрасов. Отчет о комплексной Тверской экспедиции. — «Труды Этнографо-Археологического музея МГУ. Вып. IV. М., 1928, стр. 8, рис. 6; А. Некрасов. Очерки по истории древнерусского зодчества, стр. 242.

<sup>24</sup> В Благовещенском соборе и соборе Чудова монастыря апсиды, согласно старой традиции, подняты до почти предельной высоты. Возможно, что эта архаическая черта объясняется в них тем, что сами эти храмы построены на подклетах старых соборов: Благовещенский — в 1395 году, а собор Чудова монастыря — в 1365 году. Особое положение имеют апсиды собора Рождественского монастыря, также поднимающиеся до самых закомар.

<sup>25</sup> П. Барановский. Собор Пятницкого монастыря в Чернигове. — «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М. — Л., 1948, стр. 13—34.

<sup>26</sup> П. Максимова. Собор Спасо-Андроникова монастыря, стр. 27 и след.

<sup>27</sup> А. Некрасов. Отчет о комплексной Тверской экспедиции, стр. 8 и сл.

Подпиржные арки киржачского собора упираются в тоненькие полочки, завершающие столбы; другие своды в местах опор никак не отмечены, они как бы скользят по поверхности стен, в которые упираются<sup>28</sup>.

Трехступенчатые своды двух соборов, Рождественского монастыря и Киржача, указывают, бесспорно, на возможную одновременность их создания, приблизительно на 1501—1505 годы.

Чтобы покончить с описанием интерьера собора, отметим, что, по старой московской традиции, столбы собора имеют квадратные сечения, без каких-либо лопаток; нет лопаток и на его стенках. Можно сказать, что гладь стен ничем не нарушается от угла до угла. Лишь высокая алтарная преграда с арочными проемами в жертвенник, алтарь и диаконик пересекает эту гладь. Преграда достаточно массивная, она поднимается до пят боковых арок, перекинутых от столбов к стенам. Подобная алтарная каменная преграда (только меньше и тоньше) известна в московском Успенском соборе<sup>29</sup>, а также в Троицком (б.Покровском) соборе Александровской слободы.

В то время как в раннем московском зодчестве (в соборе Звенигорода, ок. 1400) зодчие искали единства широкого внутреннего объема<sup>30</sup> и ради него, не без влияния понятия о «клетях» деревянного зодчества, отказались от внутренних пилостр<sup>31</sup>, в киржачском соборе мы имеем дело с известным стремлением к расчленению пространства на самостоятельные замкнутые ячейки.

Внутри высокого подклета киржачского собора возвышаются четыре массивных, квадратных в плане столба, на которые опираются столбы храма; от столбов подклета непосредственно отходят пересекающиеся коробовые своды, образуя крестовые; следов членения на отдельные ячейки нет, как нет и алтарной преграды. Подклет довольно высок, ничем не отличается от подклетов других храмов, тоже иногда вмещавших приделы, чаще же — лишь погребения в восточной части. Нет сомнения, что подклет киржачского собора первоначально не был рассчитан на придел и последний возник позднее<sup>32</sup>.

Обратимся к внешности храма. Выше мы уже говорили о его массах. Они чрезвычайно ритмичны в своих членениях по горизонтали: крайние прясла западной стены равны восточным пряслам южной и северной стен и немногим меньше западных прясел тех же стен (на 50 см); последние почти равны среднему пряслу западной стены (меньше этого прясла на 30 см); среднее прясло западной стены менее других средних прясел на 50 см. Сразу на глаз улавливается лишь большая ширина средних прясел. Тем не менее, собор кажется кубическим, симметрично построенным по своим осям, проходящим под центром купола, и равносторонним, чего в действительности нет. Что продольная ось проходит через центр подкупольного пространства и через центр западного портала — это само собой понятно. Но поперечная ось, так-

<sup>28</sup> То же в соборе Андроникова монастыря; но в соборе Старицкого монастыря все своды имеют опоры и карнизики, а потому столбы получили по два карниза, нижний и верхний, заключительный; то же и в соборе Рождественского монастыря. Исследователь его отмечает, что все старые профилировки были очень просты и ныне закрыты сложными штукатурными профилями XIX века. (А. Ф у ф а е в. Собор московского Рождественского монастыря, стр. 73).

<sup>29</sup> Выставка рисунков архит. Д. Чичагова. См. «Труды II съезда русских зодчих в Москве». М., 1899, стр. 33; М. К р а с о в с к и й. Очерк истории московского периода древнерусского церковного зодчества, стр. 43; А. Н е к р а с о в. Возникновение московского искусства. М., 1929, стр. 66.

<sup>30</sup> Н. Б р у н о в. Собор Саввино-Сторожевского монастыря близ Звенигорода. — «Труды Этнографо-археологического музея МГУ». М., 1926, стр. 18—23. Н. И. Брунову принадлежит ряд руководящих работ о начальной московской архитектуре. См. Н. Б р у н о в. Русская архитектура X—XV вв., стр. 4—15.

<sup>31</sup> А. Н е к р а с о в. Московское каменное зодчество до Флоренти. М., 1916.

<sup>32</sup> Однако расчет на то, чтобы в его диаконике оказалось погребение первого игумена Романа, конечно, был. К сожалению, нам не удалось осмотреть диаконик подклета, так как он наглухо замурован.

же проходящая через центр подкупольного пространства, сдвинута несколько к востоку, так что сечение по этой оси проходит не через центр боковых порталов, т. е. расकेвал их архивольты не по замкову к камню, а несколько восточнее. Но сдвиг этот совершенно незначителен (12 см) и едва улавливается лишь при внимательном разглядывании<sup>33</sup>.

Если мы будем исходить в своих суждениях из строгого типа крестовокупольного кубического храма, то кубичность, как внутренняя, так и внешняя, а также равномерность членений киржачского собора напоминают Ризположенскую церковь. Если же для сравнения возьмем современный киржачскому собору крестовокупольный столпообразный храм, то увидим ритмическую близость к массам Рождественского собора. Обратимся теперь к более раннему по времени собору Андроникова монастыря, также принадлежащему к крестовокупольным столпообразным храмам<sup>34</sup>. Площадь его внутреннего пространства (см. таблицу) равна  $15,1 \times 10,2$  м. Отношения его внутреннего пространства, при модуле бокового пролета таковы: вся площадь —  $7,6 \times 5,2$  м; подкупольное членение — 2,2 м; западный пролет — 1,2 м; восточный — 1,3 м. Лишь апсида более глубока (1,8 м), нежели у киржачского собора, все же остальные меры (кроме, конечно, поперечины подкупольного пространства) совпадают у обоих храмов (различие западных пролетов ничтожно).

Симметричный ритм столпообразных крестовокупольных храмов вполне понятен, — их пространство подчеркнуто центрично, и в этом их основное своеобразие<sup>35</sup>.

Следует напомнить, что Ризположенская церковь горела в 1682 и в 1737 годах и ее верх рухнул вместе со сводами; восстановлен он в 1740 году Мичуриним, который придумал свои своды, нимало не похожие на древнерусскую, в частности, московскую практику XV века<sup>36</sup>. Храм этот выстроен на подклете более древней церкви 1449—1451 годов и имеет, при своих очень небольших размерах, чрезвычайно толстые стены (1,6 м, тогда как пролет равен  $10 \times 7$  м при четырех внутренних столбах), совершенно ненужные для кубического крестовокупольного здания; равно необычна и сильно выдвинутая глубокая апсида. Можно со всей достоверностью предположить, что Ризположенская церковь была близка крестовокупольным столпообразным храмам, до некоторой степени входя в их ряд и занимая место после собора Андроникова монастыря и перед соборами Рождественского и Старицкого монастырей<sup>37</sup>.

Таким образом, киржачский собор, который мы неоднократно должны были сопоставлять с Ризположенской церковью и собором Рождественского монастыря на основании многих совпадений в организации их внутреннего пространства, сближается с ними и в композиции масс, оставаясь при этом строго кубическим. Но что киржачский собор выстроен под воздействием столпообразных памятников, видно также из декоративной части его членений.

Пилястры, разделяющие прясла стены, завершаются простейшими обломами, на которых стоят пятки закомар<sup>38</sup>; угловые пилястры образуют единую угловую

<sup>33</sup> Ср. хотя бы с значительным сдвигом куполов на восток относительно боковых порталов у собора: Саввино-Сторожевского монастыря (Н. Б р у н о в. Русская архитектура X—XV вв. стр. 12), Благовошенского, Троице-Сергиевой лавры (1422) (Н. В и н о г р а д о в. Троице-Сергиева лавра. М., 1944, стр. 34), волоколамского (И. М а ш к о в. Воскресенский собор в Волоколамске, стр. 300), Возмищенской церкви в Волоколамске, 1535 г. (П. Ю р г е н с о н. Церковь Рождества богородицы на Возмище в Волоколамске. — «Материалы по истории русского искусства», т. I. М., 1928, стр. 14—16, табл. V).

<sup>34</sup> Н. В о р о н и н. Рецензия на книгу: «Архитектурные памятники Москвы XV—XVII веков». — «Советская книга», 1947, № 11, стр. 115—117.

<sup>35</sup> Ср. также собор монастыря в Старице. См. А. Н е к р а с о в. Отчет о комплексной Тверской экспедиции, стр. 8—9.

<sup>36</sup> М. К р а с о в с к и й. Очерк истории московского периода древнерусского церковного зодчества, стр. 66.

<sup>37</sup> Но отпущенных угловых помещений в Ризположенской церкви нет.

<sup>38</sup> Ср. церковь в Старом Симонове, 1509 год.

пилястру. Пилястры имеют двойные обломы, но внутренние грани их не являются кромкой филенки, как это сделалось распространенным после Алевиза, а, как бывало раньше, поднимаются выше обломов, образуя первый, внутренний архивольт закомары<sup>39</sup>. Следует заметить, что пилястры южной стены киржачского собора не двойные, а одинарные, но уширенные и утолщенные до размеров двойных; очевидно, они представляют позднейшую переделку первоначальных двойных пиластр. Все закомары киржачского собора — полудиркульные; килевидность придана им позднейшей штукатурной обработкой.

Внутренние грани пилястр крайних прясел всех трех стен на вышине основания обломов пилястр упираются в полочку, поддерживаемую вереницей 1462 больших кронштейнов и являющуюся горизонтальным членением прясел. Средние прясла подобных полочек с кронштейнами не имеют. Аналогичные полочки вверху прясел под закомарами встречаются в соборе Рождественского монастыря; полочки так же опираются на внутренние грани пилястр, как и в киржачском соборе; кронштейны имеют тот же профиль четверти круга и несут широкие основания арок, соединяющих эти кронштейны. Средние прясла собора Рождественского монастыря наделены такими же полочками, но последние расположены несколько выше, поскольку и пилястры, поддерживающие средние закомары, подняты вверх<sup>40</sup>.

Средние прясла киржачского собора, вероятно, также должны были поддерживать полочки. Их исчезновение в данном месте и на данном уровне свидетельствует о явном подражании столпообразным храмам, в то время как собор оставался кубическим. Что это именно так, доказывает упомянутый нами выше собор Борисоглебского монастыря в Дмитрове, памятник сильно пострадавший, но достояний изучения. Вкладная плита с датой 1537 год ничего не говорит (ее нельзя прочесть); под церковью в 1841 году найден был каменный крест с датой 1462 год и с изображениями Троицы, Распятия, Василия, Николы и Егория (ныне вставлен в западную стену собора). Собор пришел в ветхое состояние уже в 1593 году, пострадал в период польско-шведской интервенции, был поочинен в 1620 году, горел в 1672 году и вновь поочинен в 1680 году. Своды и закомары его переложены, а под закомарами проведен пояс из городчатых язычков, обычных для конца XVII века. Пояс этот лежит на месте старого пояса, элементы которого можно установить лишь при тщательном и детальном обследовании (возможно, что найдутся остатки кронштейнов). Подчеркивая именно кубичность здания<sup>41</sup>, пояс проходит под всеми закомарами, не исключая и средней. Вспомним «снопообразные» капители киржачского собора.

Не задаваясь здесь целью точно датировать памятник, известный нам лишь на основании беглого осмотра, мы все же считаем возможным включить его в группу памятников XV—XVI веков и предположительно отнести его создание ко времени, предшествующему строительству собора Рождественского монастыря. Об этом свидетельствует более архаическая форма непрерывного пояса, это подтверждается и путем сравнения. Так, например, разрыв арочного пояса у собора Старицкого монастыря — черта явно более поздняя; на столпообразном храме Андроникова монастыря никакого пояса нет<sup>42</sup>; пояс Ризположенской церкви помещен лишь на южной стене и имеет особое значение парапета под окнами, чего мы здесь касаться не будем<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> Ср. верхнюю часть прясел собора Троице-Сергиевой лавры.

<sup>40</sup> А. Фуфаев. Собор московского Рождественского монастыря, стр. 69, 71.

<sup>41</sup> А. Некрасов. Города московской губернии, стр. 125—128.

<sup>42</sup> Н. Ворониин. Рецензия на книгу «Архитектурные памятники Москвы XV—XVII века», стр. 117.

<sup>43</sup> А. Некрасов. Очерки по истории древнерусского зодчества, стр. 222—223. Эта черта установлена Н. Бруновым.

Все это дает право предполагать, что Борисоглебский собор древнее Рождественского.

Можно ли рассматривать отсутствие пояса на среднем тыбле киржачского собора как своего рода подготовку к системе Рождественского собора, или данное явление следует объяснять его более поздним происхождением? Скорее, следует принять второе, поскольку зодчий, создавая кубический храм, пытается подражать столпообразному не только в гармонии частей и в подчеркнуто центрическом характере всей композиции, для столпообразного храма неизбежных, но и в иллюзорном подъеме средних делений, ничем не перебиваемых до своей вершины, в отличие от боковых делений, как бы срезанных и пониженных своими поясами. Примечательно, что стены апсид совершенно гладкие, но вверху под кровлю такие же пояса с кронштейнами, как на стенах храма. Между апсидами узкие полуколонные тяги.

Раньше, чем перейти к некоторому историко-художественному обобщению, следует отметить особенности в завершении храма и еще некоторые детали.

Поверх закомар, под барабанами главы, находится невысокий восьмерик с горизонтальным завершением. Деталь эта крайне важна. Уже давно русские храмы расстались с обычными в византийском зодчестве четырехугольными постаментами под куполом. В московских храмах барабан врезался прямо в килевидные или полуконические своды.

Если согласиться с исследователем, что четырехугольный постамент имелся у собора Андроникова монастыря, то это будет исключение, быть может, действительно объясняемое сербским воздействием<sup>44</sup>. В киржачском соборе мы имеем не четверик, а восьмерик. Давно установлено Н. И. Бруновым, что уже ранние московские храмы имели второй ярус кокошников, расположенных на восьми сторон. Такая система в размещении второго яруса кокошников встречается и в Благовещенском соборе. Н. И. Брунов высказывал предположение, что из постепенно убывающих ярусов кокошников мог зародиться восьмерик. Переделка второго яруса кокошников в восьмерик при позднейшей перестройке здания имела место в XVII веке, как это доказывает переделка в восьмерик второго ряда кокошников в соборе Старицкого монастыря. Но в восьмерике этого собора легко обнаружить старые кокошники<sup>45</sup>. Между тем, следы старых кокошников вовсе не обнаруживаются в стенках восьмерика киржачского собора; осыпавшаяся штукатурка обнажила горизонтальные ряды кладки, хорошо видной снизу<sup>46</sup>. Если восьмерик современен самому построению собора, то мы должны видеть в нем один из наиболее ранних случаев постановки восьмерика на четверик. Появление восьмерика объясняется не механическим путем и не примерами деревянного зодчества<sup>47</sup>, а творческой переработкой восьми кокошников в восьмерик, совершившейся по воле безымянных русских зодчих. Если это так, то значение киржачского собора весьма велико и объясняет нам всю хронологию столпообразных храмов, не крестовокупольных, а восьмериковых (на четверике или даже без него).

Однако, рассматривая расположение восьмерика на сводах храма со стороны фасадов и сверху (с рядом стоящей усыпальницей—колокольней), можно видеть

<sup>44</sup> П. Максимов. Собор Спасо-Андроникова монастыря, стр. 20.

<sup>45</sup> А. Некрасов. Отчет о комплексной Тверской экспедиции, стр. 7—9.

<sup>46</sup> Подняться на кровлю собора к самому восьмернику нам не удалось.

<sup>47</sup> Следует еще раз обратиться к тексту «Летописца вкратце Русской земли», опубликованному М. Н. Тихомировым, где летописец поясняет, что «князь великий Василь постави церковь каму Возвесеине... *встр на деревеое дело...*» (курсив наш.— А. Н.). См. М. Тихомиров. Малоизвестные летописные памятники XVI в.— «Исторические записки», 1941, кн. X, стр. 88; его же. Летописные памятники б. Синодального патриаршего собрания.— «Исторические записки», 1942, кн. XIII, стр. 268; М. Ильин. Шатровое зодчество XVI в.— «История русского искусства», т. III, М., 1955, стр. 413 и сл.; А. Некрасов. Очерки по истории московского зодчества (рукопись).



крайнюю неряшливость его постановки: ни одна грань не совпадает своим направлением с фасадами храма и все грани различны. При всей свободе, с которой древнерусский зодчий относился к геометрической строгости сооружения, здесь, особенно при рациональности всей постройки, она не может служить объяснением. Мы полагаем иное: вероятно, на храме был второй ярус кокошников, как и в Благовещенском соборе, но с течением времени они пришли в ветхость, их разобрали, заменив довольно несладко восьмериком. Произошло это, по-видимому, в XVII веке, при строительстве Милославских; тогда же, надо думать, изменили характер пилястр южной стены. Возможно, что в основании восьмерика найдутся кокошники второго яруса. Все своды, барабан и купол — старые; вся же декорация барабана — новая, из штукатурки, которая осыпалась и открыла гладкий барабан, обычный для XV века. Вверху барабана видны лишь следы кирпичного кольцевого вала, сколотого в процессе опуткуатуривания барабана. В апсидах и западной стене сохранились древние окна, полуцикульные, узкие, но не высокие, амбразура которых в поперечном разрезе представляет трапецию; такие же окна мы восстанавливаем на крайних пряслах северной и южной стен. Средние прясла окон не имели, но выше порталов находятся более широкие, чем окна, кияты. Два из них, северный и южный, заделаны изнутри и снаружи; западный же кият растесан и пробит (сделано окно), вероятно, в XVII же веке, при постройке галерей, затемнивших храм.

Кият в среднем прясле, образующий с окнами крайних прясел треугольник, встречается нередко<sup>48</sup>. Но наиболее близкие аналогии мы находим в том же соборе Рождественского монастыря<sup>49</sup>, где не только среднее прясло, не имея окна, имеет кият, но и размеры, и форма, и обработка кията и окон подобны киржачскому собору. Но если высокое положение кията над порталом в Рождественском соборе несколько не мешает поднятому вверх поясу, то в среднем прясле киржачского собора невозможно поместить пояс из-за слишком высоко размещенного кията. Здесь все детали скомпонованы так согласованно, чтобы сделать особо осязанным устремление архитектурных масс вверх.

Закопчим описание храма деталями, с которых начали. Три портала храма, в отличие от окон, закомар и киятов, имеют килевидные арки. Порталы, как обычно, перспективные, из трех колонок и трех косяков; необычны лишь капители и украшения, перебивающие устои порталов.

Мы уже отмечали, что капители — «сноповидные», как в ряде памятников XV—XVI веков; но в то время, как всюду они представляют целый «сноп» с верхней и нижней частью и перевязкой между ними, в киржачском соборе капитель представляет собою лишь расширяющуюся вверх часть «снопа». Украшения, перебивающие устои порталов, находятся обычно лишь на колонках, а не косяках (в звенигородском соборе крайние колонки даже ничем не перебиты) и представляют собою так называемые «дыньки»; в киржачском соборе косяки перебиты «сноповидными» формами, в полной мере воспроизводящими «сноповидную» капитель. Но и капители, и эти украшения посреди устоев выполнены плохо, в каких-то мятых формах. Можно, однако, усмотреть известную логику в этих украшениях киржачского собора: естественно, что капитель, заключающая столб, имеет, как и всякая капитель, расширение только вверх, и столь же естественно, что украшение, делящее столб на две части, верхнюю и нижнюю, имеет уширение и вверх и вниз. Очевидно, к этим украшениям обратились недавно и освоить их не смогли. Киржачский вариант не привился, и восторжествовал Рязположенский вариант, который и господствует во всех памятниках.

<sup>48</sup> Ср. упомянутый нами Воицищенский храм, а также Микулинский собор середины XVI века и др. См. А. В е р ш и н с к и й. Микулинский собор как памятник древнерусского зодчества. Тверь, 1914.

<sup>49</sup> А. Ф у ф а е в. Собор московского Рождественского монастыря, стр. 74, рис. 14.

Киржачская капитель говорит, скорее, за XV век, но необыкновенная близость киржачского собора в трактовке пространства масс, декорации и образа в целом к собору Рождественского монастыря (быть может, даже прямая зависимость от него), склоняет к выводу, что собор в городе Киржаче возник в начале XVI века.

Таким образом, следует предположить, что, с точки зрения художественной эволюции, киржачский собор надо датировать последними годами жизни Ивана III, скончавшегося в 1505 году. Более точной датировки мы предложить пока не можем.

Н. И. Брунову принадлежит честь определения движущего принципа в развитии древнерусского зодчества (вывод сделан Н. И. Бруновым на основе анализа специфических особенностей собора Евфросиниевского монастыря в Полоцке, 1128—1161 годы)<sup>50</sup>. Был установлен тип столпообразного крестовокупольного храма. В пределах данной статьи невозможно проследить процесс сложения и дальнейшую судьбу этого типа, но нельзя не согласиться с Н. Н. Ворониным, утверждающим, что «диапазон распространения типа полоцкого памятника значительно расширяется»<sup>51</sup>.

Н. Н. Воронин считает, что вышегородские памятники 1076—1115 годов, возможно, предвосхищают дошедший до нас полоцкий образец. Как известно, храм 1076 года довольно скоро разрушился, что исследователь объясняет большой нагрузкой башенного верха, возводить который, надо полагать, опыта у строителей еще не было<sup>52</sup>. В самом Полоцке к тому же типу относится собор Борисоглебского монастыря, построенный тем же мастером, что и Евфросиниевский собор<sup>53</sup>. В том же типе Н. Н. Воронин реконструирует собор XII века в Пскове, а продолжение традиции склонен видеть в псковском соборе, выстроенном в 1365—1367 годах мастером Кириллом и известном по рисунку XVII века<sup>54</sup>.

Наконец, высказана гипотеза, что утратившие свой верх поздние памятники владими́ро-суздальского зодчества были подобны собору Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке; имея над своим кубом башенную надстройку, они представляли, иначе говоря, один из этапов развития столпообразных крестовокупольных зданий.

Мы опубликовали свое исследование о начальном периоде московского зодчества XIV века, отличая его от раннего московского зодчества зрелого периода — XIV—XV веков<sup>55</sup>. Наши наблюдения, расчлняющие эти два периода в области искусства, позднее получили подтверждение в установлении этих периодов и с общенсторической точки зрения<sup>56</sup>. В одной из ранних работ, на основании исследования памятников раннемосковского зодчества, уже указывалось, что первый Успенский собор в Москве (1326) восходит к полоцко-смоленскому зодчеству, к которому приымают и другие произведения начального периода формирования московской архитектуры. Сближение с владими́ро-суздальским зодчеством XII века происходит

<sup>50</sup> Н. Б р у н о в. Извлечение из предварительного отчета о командировке в Полоцк, Витебск и Смоленск. М., 1926; и другие работы (последней: К вопросу о самостоятельных чертах русской архитектуры X—XII вв.— «Русская архитектура». М., 1940, стр. 106—126; «Московский кремль». М., 1948, стр. 27.

<sup>51</sup> Н. В о р о н и н. Доклад в МОГАИМК.— «Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры Академии архитектуры СССР». М., 1943, № 3, стр. 22.

<sup>52</sup> Н. В о р о н и н. У истоков русского национального зодчества.— «Архитектура СССР», 1944, вып. 5, стр. 32—34.

<sup>53</sup> И. Ш ч а к а д з і н. Нариси з гісторыі беларускага мастацтва, т. I. Менск, 1928, стр. 104, табл. 22; Н. В о р о н и н. Главнейшие этапы русского зодчества X—XV вв.— «Известия Академии наук СССР». Серия истории и философии, 1944, № 4, стр. 87; Н. В о р о н и н. У истоков русского национального зодчества, стр. 33.

<sup>54</sup> Н. В о р о н и н. У истоков русского национального зодчества, стр. 36—37, рис. 8.

<sup>55</sup> А. Н е к р а с о в. Возникновение московского искусства.

<sup>56</sup> К. Б а з и л е в и ч. К вопросу об исторических условиях образования Русского государства.— «Вопросы истории», 1946, № 7, стр. 8.

лишь во второй период ранней, а не начальной Москвы. Весьма вероятно, что к тому же типу столпообразных крестовокупольных зданий приближался московский Архангельский собор, выстроенный в 1333 году. Чрезвычайно толстые стены собора 1505—1509 годов (ср. сказанное о Ризположенской церкви), возможно, объясняются тем, что первоначальный собор имел очень тяжелый башенный верх.

К тому же типу, очевидно, следует отнести первый собор в Коломене, построенный в 1380 году, но рухнувший (не от слишком ли тяжелого верха?) и вновь выстроенный в 1382 году. Коломенский храм относится уже к тому периоду московского зодчества, когда в нем стал преобладать кубический крестовокупольный тип, т. е. начало более настойчиво ощущаться владими́ро-суздальское влияние. Но и столпообразный тип не исчез; обоим типам принадлежало будущее; в дальнейшем, в разные исторические периоды, первенствующую роль завоевывал то один, то другой из них, и в этой борьбе нашли свое отражение и вкусы широких народных масс, и противостоящая им официальная церковная доктрина. О «непопулярности» столпообразных крестовых храмов в начальный период говорить не приходится<sup>57</sup>.

Прекрасное исследование о соборе Андроникова монастыря предложил П. Н. Максимов, положивший, прежде всего, конец колебаниям в датировке памятника, который, бесспорно, принадлежит 1410—1427 годам<sup>58</sup>. Возможно, что памятник свидетельствует не только о давней традиции московского начального зодчества и всего ему предшествовавшего, но и содержит некоторые сербизмы (например, в предполагаемом исследователем кубическом постаменте). Спорным, конечно, остается вопрос о завершении храма (непосредственно о самом верхе), которое до нас не дошло; автор реконструирует его как очень широкую закомару, более широкую, нежели лежащая ниже закомара среднего прясла храма. Обычно сверху обнаруживается или уменьшение размеров закомар, или трехлопастное завершение, смысл чего один и тот же — убывание кривых покрытий в вертикальном направлении. Трехлопастное завершение мы находим у полоцко-смоленского прототипа; трехлопастное членение присуще среднему пряслу новгородско-псковских храмов. Трехлопастная кровля известна у Свирского храма XII века в Смоленске, в московских храмах XV—XVI веков, вплоть до ростовских храмов XVI—XVII веков включительно.

В этой связи представляется весьма существенным решать вопрос о формах покрытия собора Андроникова монастыря. Есть много данных, свидетельствующих о том, что завершение это было трехлопастным. При решении этого вопроса следует учесть колоссальное кривое покрытие собора Рождественского монастыря, подобравшее под себя все закомары. Согласно обследованию П. Н. Максимова<sup>59</sup>, такое же покрытие имел и собор Симонова монастыря. Эта общая кривая крыша является едва ли не первой попыткой перекрыть храм так, чтобы защитить ендовы, образующие закомарами, от осадков<sup>60</sup>. В XVII веке, в пору сильнейшего воздействия деревянного зодчества, кокошники стали перекрывать четырехскатной кровлей. В начале XVI века, до усиления влияния деревянной архитектуры, покрытие приняло пластическую кривую форму, привычную для каменных храмов<sup>61</sup>.

Но, таким образом, в соборе Рождественского монастыря сделана уступка типу кубического крестовокупольного храма, хотя справедливо было замечено, что цен-

<sup>57</sup> Н. В о р о н и н. Рецензия на книгу «Архитектурные памятники Москвы XV—XVII века», стр. 116—117.

<sup>58</sup> П. М а к с и м о в. Собор Спасо-Андроникова монастыря, стр. 9.

<sup>59</sup> См. А. Ф у ф а е в. Собор московского Рождественского монастыря, стр. 66—71.

<sup>60</sup> Иные решения, в частности вторые, верхние закомары — сомнительны, так как они ничего не защищают, образуя новые ендовы; для предохранения от осадков делались в ендовах каменные желоба.

<sup>61</sup> Напомним наше замечание о пластичности кривого волнообразного завершения наших древнейших храмов.

ность куба не исчезает и в соборе Андроникова монастыря<sup>62</sup>. В соборе Рождественского монастыря куб преобладает над столпом<sup>63</sup>.

Блестящим и, может быть, последним примером столпообразного крестовокупольного храма является собор Старицкого монастыря.

Собор Старицкого монастыря представляет собою ту стадию в развитии столпообразных крестовокупольных храмов, в которых ценность куба уже начинает утрачиваться. Это зависит не только от понижения углов (что мы видим и в Преображенском соборе Чернигова, XI века, который, однако, к нашему типу не принадлежит), но и от вертикального нарастания масс и достижения единства центральной композиции. Явно стремление зодчих превратить храм в группу башен, что заметно, вследствие разрыва пояса, и в соборе Рождественского монастыря, но что удалось осуществить лишь в дьяковской церкви Иоанна Предтечи (1544—1546). Решение формы дьяковской церкви знаменовало творческий скачок, определявший блестящий расцвет нашей национальной архитектуры середины XVI века.

Естественно, что общие творческие устремления и искания в области раскрытия идеи и образа башнеобразного храма с единым полым пространством не могли не сказаться и на формах кубических крестовокупольных храмов.

Собор в Киржаче явился одним из первых кубических крестовокупольных сооружений, на котором сказалось воздействие форм башенного храма.

Маленькое удельное княжество Московское в начале XIV века ориентируется на западнорусские земли не только в архитектуре, но и в последовательно проводимой политике, направленной к расширению своих земель (вспомним первые присоединения к Москве Можайска, Рязани и областей по направлению на Угру). После Куликовской битвы, укрепившей значение Москвы и ее притязаний на роль первопрестольного великокняжеского города, она заменяет собою (формально не сразу) Владимир. В процессе постепенного завоевания перенств в Русской земле, Москва усваивает новые традиции, укреплявшие ее главенство. Как известно, в Москву переносится из Владимира икона Владимирской богородицы. Не без влияния названной иконы и владимирских росписей XII века в Москве создается замечательная лирическая живопись Андрея Рублева. Москва подражает владимирско-суздальским храмам и ремонтирует их. В своей поэзии Москва исходит из «Слова о полку Игореве» («Задонщина»). Все то новое, что приобретает она в эту пору, теснейшим образом связывает ее с владимиро-суздальской землей. Даже величайшее создание возвышающейся великокняжеской Москвы — Успенский собор Аристотеля Фиоравенти, — по свидетельству москвичей того времени, создавался в «подражание» Успенскому собору во Владимире. Архангельский собор Алевиза, несмотря на свою блестящую, ренессансного типа декорацию, сохранил все тот же образ массивного кубического храма удельной эпохи, восходящего к византийским прототипам.

Но уже к концу XV века рост централизации существенно изменяет облик Московского государства. Великие князья московские начинают чувствовать и даже именовать себя царями. Их резиденция превращается в величественный кремль, где бывшие удельные князья собираются в качестве подданных московского единодержавца. Знаменитые когда-то своему волею города падают и становятся городами единого национального государства. Вводятся придворные церемонии и государственный герб. Живопись Дионисия приобретает характер особой торжественности. Возникает движение умов, подготовляющее публицистику XVI века. Сперва это — ереси, которые захватывают разные слои населения Московской Руси и не вполне еще утратившего свою самостоятельность Новгорода. Иосиф Волоцкий отстаивает новую

<sup>62</sup> Н. В о р о и и. Главнейшие этапы русского зодчества, стр. 170.

<sup>63</sup> Н. В о р о и и. Рецензия на книгу «Архитектурные памятники Москвы XV—XVII века», стр. 117.

государственную власть, которая объединяет русские земли и правоту церковных установлений. В полных драматизма выступлениях Максима Грека отражается тяжелое положение народных масс. Уже в конце XV века всплыла мысль о введении книгопечатания; в начале XVI века чувствовалась потребность в образовании (деятельность Геннадия, того же Максима, позднее Макария). Доказано, что в XV—XVI веках обновлялись и вновь сочинялись былинны. И, вместе с тем, Филофеем во Пскове провозглашается Москва «третьим Римом», а золотая шапочка, членившаяся еще в имуществе Ивана Калиты и его наследников, исчезает оттуда, чтобы превратиться в государственную регалию, «шапку Мономаха».

Общее движение умов и пробуждение чувства национальной гордости проникает и в зодчество; столпообразные крестовокупольные храмы перестают удовлетворять, перерождаются во что-то новое. Но и формы кубических крестовокупольных храмов не являются ведущими, хотя подражать Успенскому собору было популярно<sup>64</sup>.

XVI век — век единого национального государства, «царства», а не великого княжения удельной эпохи, обращается к идее создания мемориальных памятников в честь знаменательных событий в жизни русского государства. Примечательно, что именно в эту пору в образах каменной архитектуры начинает все сильнее ощущаться близость к национальному деревянному зодчеству. Это наблюдалось еще в XV веке — в искании пространственного единства. К концу века художественные искания обращаются то к попыткам разложения масс и организации внутреннего синтетического пространства, то к созданию бесстолпных, пока еще небольших храмов, как например, церковь Трифона в Напрудном<sup>65</sup>, являющаяся современной собора Рождественского монастыря и собора в Киржаче.

Таким образом, преодоление традиции кубических зданий и нарастание вертикального начала в общей композиции масс, ориентированных на центральное про-

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИЗМЕРЕНИЙ ХРАМОВ XV—XVI ВЕКОВ.

Наименование и дата	Внутренняя площадь, м	Отношения размеров					
		внутреннее пространство	подкупольное пространство	боковой пролет	папальный пролет	восточный пролет	глубина ступенчатой апсиды
Собор Андроникова монастыря, 1410—1427 гг. . . . .	15,1×10,2	7,6×5,2	2,2×2,2	1	1,2	1,3	1,8
Благовещенский собор, 1482—1490 гг. . . . .	13,7×10,7	5,6×4,4	1,6×1,6	1	1,1	0,6	1,3
Ризположенская церковь, 1485—1486 гг. . . . .	10×7	8×5,6	2,1×2,1	1	1	1,1	2,3
Собор Чудова монастыря, 1504 г. 1486 гг. . . . .	15,5×10,7	7×5	1,7×1,7	1	1,4	0,9	1,8
Воскресенский собор в Волоколамске, 1482—1515 гг. . . . .	15×10,4	7×5	2,1×2,1	1	1,2	1	1,6
Успенский собор в Дмитрове, 1509—1533 гг. . . . .	17,4×13,5	6,4×4,8	1,8×1,8	1	1,2	0,8	1,6
Киржачский собор . . . . .	20,5×14,5	6,3×4,5	1,7×1,7	1	1,5	1,1	1,3
	15×10,4	7,6×5,2	2,2×1,7	1	1,3	1,3	1,4

<sup>64</sup> Ср. Успенский собор Троице-Сергиевой лавры. Подражание Архангельскому собору в Вяземской церкви Бориса Годунова самого конца XVI века сопровождается таким «ороскопным» архаизмом, как сплошная белокаменная кладка (кроме сводов, которые кирпичные).

<sup>65</sup> Л. Д а в и д. Церковь Трифона в Напрудном, стр. 33—54.

странственное ядро, естественно привело к усилению влияния народной деревянной архитектуры.

Все это знаменует новый период в истории зодчества XVI века с его столпообразными, часто шатровыми памятниками. Основные этапы этого периода определяются четырьмя знаменитыми произведениями. Это церковь Вознесения в селе Коломенском, 1530 год,— память о единстве династии и государства; церковь в Дьякове, 1544—1546 годы,— память о возникновении единого национального «царства», церковь Василия Блаженного, 1555—1560 годы,— память о взятии Казани и восстановлении Волги как «великой русской реки», т. е. память государственного объединения многих национальностей; колокольня Александровской Слободы, 1570—1571 годы, память о походе на Новгород, т. е. память об уничтожении всякого сепаратизма.

#### Приложение

### ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ДАННЫЕ О СОБОРЕ В КИРЖАЧЕ

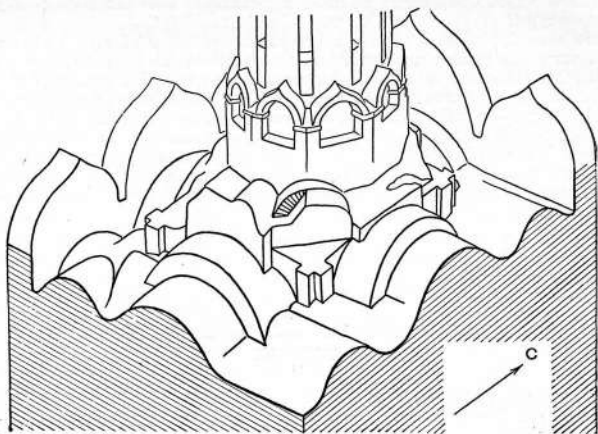
В 1947 году автору этих строк удалось осмотреть чердак Благовещенского собора в г. Киржаче. Это был беглый осмотр, не сопровождавшийся ни обмерами, ни зондажами, ни удалением мусора с поверхности сводов, но и он позволил обнаружить следы как древних форм верха здания, так и позднейших его переделок.

Прежде всего, существующее позакомарное покрытие оказалось не посводным, но сделанным по стропилам и обрешетке, уложенным по теперешним закомарам. Эти закомары на всю свою высоту возвышаются над сводами и сложены из мелкого кирпича полуторавершковой толщины ( $6,75 \times 11,5 \times 23,0$  см), тогда как кирпич стен, сводов и барабана имеет размеры  $7,0-7,5 \times 15,0 \times 31,0 - 31,5$  см.

Из такого же большемерного кирпича были сложены и остатки закомар, закрывавших приподнятые поддружные арки под барабаном и образовывавших третий ярус покрытия (вторым ярусом были четыре закомары, отвечавшие ступеням цилиндрических сводов среднего нефа и транспта, видные на чердаке, но не сохранившие завершений и профилировки). В плане закомары третьего яруса образовывали квадрат со сторонами, параллельными стенам собора. Углы этого квадрата были обработаны пиллястрами, а средняя часть каждой стороны, поднимавшаяся выше остатков пилластр, выступала вровень с лицевой их поверхностью. В углах между этими стенками, занимавшими несколько более трети стороны квадрата, видны остатки других стенок, ориентированных на углы здания, а в юго-восточном углу за такой стенкой видны остатки цилиндрического свода с шельгой, шедшей по диагонали здания (стр. 234).

Возвышающийся над крышей восьмерик в основании барабана оказался, судя по его кирпичу, позднейшим футляром, не примыкавшим к барабану, но скрывшим за собою украшавшие его низ кокошники с килевидными верхами, низкими пиллястрами в основании и остатками профилировки. Кокошники были расположены не против стенок восьмерика, но против его углов, и окна барабана некогда опускались в пазухи между кокошниками.

На основании всех этих наблюдений можно предположить, что древние закомары, завершавшие основной объем, находились ниже теперешних, и карнизиков в основании боковых закомар не было. Закомары второго яруса возвышались над средними закомарами первого, а закомары третьего яруса имели, вероятно, трехлопастное очертание, как в соборе московского Рождественского монастыря, где



Верх собора в г. Киржаче. Существующий вид. Рисунок П. Н. Максимова.

они имеют точно такой же план<sup>66</sup>. Остатки стенок, ориентированных на углы, будут в этом случае остатками диагональных кокошников, образовывавших, вместе со средними частями трехлопастных кривых, восемь нижних кокошников, по отношению к которым верхние, скрытые внутри восьмерика, были расположены в перебежку.

В отличие от собора Рождественского монастыря, собор в Киржаче не имел приподнятых средних третей фасадов, но отсутствие их возмещалось закомарами второго яруса, подобными таким же в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря<sup>67</sup>, с которым Киржачский монастырь был связан очень тесно. Трехлопастные закомары с кокошниками аналогичны таким же частям не только собора Рождественского монастыря, но и его прообраза — собора московского Андроникова монастыря, где существование такого верха установлено исследованиями архитектора Л. А. Давда, ведущего реставрацию этого здания.

Таким образом, на примере киржачского собора, как и собора Рождественского монастыря в Москве, можно проследить устойчивое влияние архитектурных принципов эпохи Андрея Рублева и бережное сохранение традиций московского зодчества XV века в творчестве русских мастеров начала XVI столетия.

П. Н. МАКСИМОВ

<sup>66</sup> См. реконструкцию А. Фуфаева. История русской архитектуры. Изд. 2. М., 1956, стр. 106.

<sup>67</sup> В. Б а л д и н. Архитектура Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. — «Архитектурное наследство», вып. 6. М., 1956, стр. 48, рис. 39.

# О ПОЯВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ КОМПОЗИЦИИ «ОТЕЧЕСТВО» В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XIV—XVI ВЕКОВ

Л. С. РЕТКОВСКАЯ

**И**ЗМЕНЕНИЯ традиционных иконографических сюжетов древнерусской живописи неотделимы от истории общественной мысли и являются результатом длительного процесса формирования идеологии различных общественных кругов.

Настоящая работа посвящена изучению причин, обусловивших появление в русском искусстве XIV—XVI веков композиции «Отечество» — нового иконографического типа, непосредственно связанного с антитринитарными движениями на Руси.

Вопрос о возникновении композиции «Отечество» привлекал внимание ряда ученых. В 1903 году профессором А. И. Кирпичниковым в его докладе о росписи Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря<sup>1</sup> был поставлен вопрос о том, «когда и под каким влиянием второе лицо Троицы в купольных росписях перешло в изображение всей Троицы?»

Композиция, привлекавшая внимание А. И. Кирпичникова, не является традиционным изображением Троицы в виде трех ангелов за трапезой у Авраама. В куполе собора Новодевичьего монастыря Троица представлена в типе «Отечества», где бог-отец, восседающий на троне, держит на коленях бога-сына. Перед ними — сфера с голубем — символом святого духа.

В. Н. Лазарев также отмечает появление композиции «Отечество» в системе русских храмовых росписей как важное «иконографическое новшество». Но это определение относится к фреске алтарной апсиды Симеоновской церкви (1467) Зверина монастыря в Новгороде<sup>2</sup>, возникшей на 70 лет раньше росписи собора московского Новодевичьего монастыря.

Судя по вопросу, поставленному А. И. Кирпичниковым, изображение «Отечества» было известно ему не только по росписи купола собора Новодевичьего монастыря, но и по росписям других храмов, им не названных. Очевидно, появление нового сюжета, нового образа в привычном строе храмовых росписей было вызвано не

<sup>1</sup> А. Кирпичников. Доклад на заседании Московского археологического общества 20 марта 1903 г. — «Древности. Труды имп. Московского археологического общества»; т. XXI, вып. 1. М., 1906, стр. 25—26.

<sup>2</sup> В. Лазарев. Искусство Новгорода. М. — Л., 1947, стр. 123. Роспись этой церкви подверглась поновлению. См. Н. Покровский. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М., 1890, стр. 67.



частными причинами, а общими сдвигами в мировоззрении широких общественных кругов.

Известно, что в своей основе иконографические схемы храмовых росписей сформировались еще в Византии и вместе с принятием христианства были унаследованы русским искусством. В соответствии с символикой византийских и русских храмов, их средняя часть, а именно — место, занимаемое молящимися, означало церковь земную. Главую ее считали Христос: поэтому его изображение помещалось в куполе храма, символизовавшем небо<sup>3</sup>.

В росписях многоглавых храмов это изображение всегда помещалось в центральном куполе. В большинстве случаев Христос изображался по пояс. Это — хорошо известный тип Христа-Пантократора, правой рукой благословляющего мир, а в левой держащего евангелие. Таковы его изображения в соборах Софии в Киеве (ок. 1043—1046), Софии в Новгороде (1045—1052) и во множестве других храмов древней Руси, вплоть до XVII века.

Существовал, однако, другой вид купольных росписей, также выражавший идею главенства над миром Христа, но в иной композиции.

В куполах церквей Спаса на Нередице в Новгороде (1198—1199), Спасо-Мирожского монастыря во Пскове (до 1156), церкви Георгия в Старой Ладоге (ок. 1167) Христос был изображен в сцене «Вознесения» во весь рост, восседающим на радуге, на фоне небесных сфер, несомых ангелами<sup>4</sup>. В этой композиции он так же, как Пантократор, правой рукой благословляет своих учеников, а в левой держит свиток, содержащий его учение.

В обоих вариантах, будь то изображение Пантократора или Христа, восседающего на радуге, смысл росписи не менялся. Над внутренним пространством храма доминировало изображение главы христианской церкви — второго лица Троицы — Христа. По своему масштабу оно превосходило все другие изображения святых и являлось идейным и композиционным центром росписей, «держало» всю систему изображений подобно замковому камню в своде арки. Отклонения от нормы здесь были почти немислимы.

Большая свобода наблюдается в произведениях станкового искусства — в иконах, в шитье, а также в произведениях ювелирного искусства, где появление новых сюжетов могло быть обусловлено личными вкусами заказчика, в особенности, если эти произведения были предназначены для домашних церквей или носили мемориальный характер, являясь вкладышами в соборы и монастыри. Но если новая тема начинала звучать в росписях соборных храмов, это значило, что она была обращена к народу, несла в себе новые общецерковные, а в условиях феодализма — даже общегосударственные идеи. Чтобы выяснить, по каким причинам вековая традиция была нарушена и изображение Христа-Пантократора во многих храмах было заменено «Отечеством», необходимо определять время, место и распространение этого сюжета не только в храмовых росписях, но и в других видах искусства, а также выяснить идейные причины, побуждившие обратиться к новой по содержанию и по форме композиции.

Прежде всего подлежат рассмотрению росписи храмов, так как именно в них прокламировались основы вероучения. В русских стенописях, по-видимому, не

<sup>3</sup> В пятиглавых храмах в боковых куполах изображались богородица, Христос-Эммануил, Ангел великого совета (т. е. Христос до воплощения) и Иоанн Предтеча. См. Н. Покровский и Стенные росписи, стр. 75—76; 79—80; 127.

<sup>4</sup> В связи с изменением темы росписи центральной главы в соборе Новодевичьего монастыря изображение Пантократора перемещено в свод северо-западной главы. Вместо Ангела великого совета в юго-восточной главе изображен архангел Гавриил — патрон строителя собора, великого князя Василия III, носившего имя Василий-Гавриил. Образ Эммануила отсутствует, так как он вошел в состав композиции росписи центральной главы.

<sup>5</sup> В. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 28, 33.

было изображения «Отечества» более раннего, чем упомянутая выше фреска Симеоновской церкви Зверина монастыря в Новгороде. В храмах Москвы оно появилось значительно позже, заняв место в куполе Архангельского собора Московского кремля, расписанного в 1509 году и затем заново переписанного по старой схеме в 1652—1666 годах<sup>5</sup>. Оно известно также в росписи купола Успенского собора Тихвинского монастыря, находившегося в бывших владениях Великого Новгорода, но построенного московским великим князем Василием III в 1515 году и вскоре расписанного<sup>6</sup>. Позднее это изображение фигурирует в куполе и на «горнем месте» Смоленского собора Новодевичьего монастыря, роспись которого в своей основе относится к 1526—1530 годам<sup>7</sup>.

Композиция «Отечества» украшает также купол Успенской церкви Свияжского монастыря 1561 года близ Казани, которая в это время уже подчинялась Москве<sup>8</sup>, и в росписи свода собора Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле 1563 года<sup>9</sup>. Таким образом, «Отечество» прочно вошло в состав росписей стен, сводов и куполов храмов. Что касается иконописи, то из известных нам русских произведений, трактующих эту тему, наиболее ранним является икона «Отечество» конца XIV—начала XV века новгородского происхождения, обратившая на себя внимание В. Н. Лазарева<sup>10</sup>. По его мнению, это произведение по своему иконографическому типу занимает в русской живописи совсем обособленное место.

Не зная этой иконы, Н. П. Кондаков считал наиболее ранним изображением «Отечества» одно из четырех клейм на иконе «Умиление» первой половины XV века<sup>11</sup>, принадлежащей также к новгородской школе<sup>12</sup>.

К числу сравнительно ранних памятников, связанных с Москвой, относится изображение «Отечества» на иконе апостолов Петра и Павла первой половины XV века из с. Мстёры<sup>13</sup>.

В XVI и XVII веках «Отечество» получает широкое распространение в русской иконописи и встречается как в самостоятельных композициях, так и в сочетании с другими сюжетами.

В художественном штиле композиция «Отечество» раньше всего появилась в Москве. Она помещена среди клейм, украшающих кайму пелены, пожертвованной великой княгиней Софией Палеолог в 1499 году Троице-Сергиеву монастырю<sup>14</sup>. За нею следует изображение «Отечества» на окаймлении пелены «Явление богоматери Сергию» 1525 года, являющейся вкладом князя Василия III и его жены Соломонии Сабуровой в тот же Троице-Сергиев монастырь<sup>15</sup>.

Перечисленные памятники позволяют сделать вывод, что особый интерес к теме «Отечества» в русском искусстве пробудился в XIV—XVI веках и что центрами распространения этой композиции были Новгород в XIV веке и Москва в XV веке.

<sup>5</sup> А. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII в. М., 1913, стр. 93.

<sup>6</sup> «Историко-статистическое описание... Тихвинского монастыря». СПб., 1854, стр. 54.

<sup>7</sup> Л. Ретковская. Смоленский собор Новодевичьего монастыря. М., 1955, стр. 19.

<sup>8</sup> Д. Айдалов. Фресковая роспись храма Успения богородицы в Свияжском монастыре.— «Древности. Труды имп. Московского археологического общества», т. XXI, вып. 1. М., 1906, стр. 11, 13, рис. 4.

<sup>9</sup> Н. Покровский. Стенные росписи, стр. 119, 120.

<sup>10</sup> Гос. Третьяковская галерея. См. В. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 94, табл. 93.

<sup>11</sup> Н. Кондаков. Русская икона, т. I. Прага, 1928, табл. 19.

<sup>12</sup> Гос. Русский музей, № 2101.

<sup>13</sup> Гос. Исторический музей, № 58354. «Искусство Руси эпохи Рублева (XIV — начала XVI в.)» (каталог). М., 1960, стр. 20.

<sup>14</sup> М. Щепкина. Изображение русских исторических лиц в штиле XV века. М., 1954, стр. 8, 9, 11.

<sup>15</sup> Загорский Гос. историко-художественный музей-заповедник.

Композиция «Отечество» по своему смыслу представляет особый вариант «Троицы», что было отмечено еще в 1860 году исследователем новгородских древностей архимандритом Макарием<sup>16</sup>. В 1916 году Е. К. Редин указал, что в рамках всего христианского искусства существовало большое разнообразие форм для изображения «Троицы». В их числе он упомянул и тип «Отечества»<sup>17</sup>. Сделав ряд весьма ценных наблюдений о различных в изображении «Троицы», автор не ставил перед собой задачи выяснить причины, обусловившие появление различных иконографических вариантов в произведениях искусства, трактующих тему тринности божества.

Между тем, различия в вариантах указывают на поиски наиболее наглядной и понятной формы для выражения идеи о единстве Троицы. Вопрос о том, троичен ли бог, был ли у него сын, от кого исходит дух святой и как следует и следует ли вообще изображать Троицу и поклоняться ей, зачастую выходил за пределы узкобогословских схоластических рассуждений и вместе с другими вопросами идейного и социального значения волновал широкие общественные круги. Этому вопросу уделялось большое внимание в периоды развития церковно-реформационных общественных движений не только на Руси, но и в других странах Европы.

Настоящая работа не предполагает дать развернутый анализ сложных социальных причин, породивших развитие антифеодалных реформационных, так называемых еретических движений. Они широко и полно освещены в трудах Н. А. Казаковой, Я. С. Лурье и А. И. Клибанова<sup>18</sup>. Мы уделяем внимание лишь тем немногим фактам, которые помогают объяснить наметившийся в искусстве интерес к разработке новых композиций, трактующих тему Троицы как выражение идеи тринности божества.

Идея тринности божества на определенной стадии развития была присуща всем религиям древнейших народов Востока и Запада<sup>19</sup>. Для христианской религии догмат о тринности бога имел особое значение. В периоды неоднократно возникавших религиозно-реформационных движений этот догмат, как логически недоказуемый, прежде всего подвергался сомнениям и вызывал ожесточенные религиозные споры. Еретические движения, возникавшие на почве протеста против порядков феодальной церкви, охватывали иногда целые страны и народы. К XII—XIII векам ересь были охвачены все страны Балканского полуострова и Западной Европы, где ее приверженцы были известны под именем богомилов, патеренов, катаров, альбигойцев и др.

На Руси, принявшей христианство в X веке, еретические движения зародились сравнительно рано. А. И. Клибанов относит их становление к концу XIII—началу XIV века<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Макарий. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, т. II. М., 1860, стр. 116—117.

<sup>17</sup> Е. К. Редин указал на существование этого изображения среди икон иконостаса Смоленского собора Новодевичьего монастыря, относящихся к 1598 году, не упомянув о более ранних композициях купола и «горнего места». Е. Редин. Христианская топография Козьмы Индикоплова. М., 1916, стр. 139—140.

<sup>18</sup> Н. Казакова и Я. Лурье. Антифеодалные еретические движения на Руси XIV—начала XVI века. М.—Л., 1955; А. Клибанов. Реформационные движения в России в XIV—первой половине XVI в. М., 1960. В этих работах имеются библиографические указания на многочисленные русские, советские и зарубежные исследования, посвященные этому вопросу.

<sup>19</sup> В Индии тринный бог — Тримурти — изображался в виде человека с тремя лицами. У ламанстов идолы с тремя лицами и одной головой также представляли тринного бога. В Китае божество Тао почиталось, как великая «единица»: «она есть три и три есть одно». См. Н. Троцкий. Тринность божества в памятниках всеобщей истории искусства.— «Труды XIV археологического съезда», т. III. М., 1911, стр. 69—70. Изображение Троицы с тремя лицами на одной голове существовало даже в искусстве Украины XVII века. Такова икона из с. Семитор, Киевской обл., где у Вседержителя изображена одна голова с тремя носами, тремя ртами и четырьмя глазами. См. Н. Петров. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии, вып. III. Киев, 1912, стр. 45.

<sup>20</sup> А. Клибанов. Реформационные движения в России, стр. 85.

Значительным русским еретическим движением была ересь стригольников, возникшая в XIV веке во Пскове в среде ремесленников и перекинувшаяся в Новгород. Как всякое средневековое общественное движение, оппозиция феодальной церкви облекалась в форму религиозного протеста. Были подвергнуты критике не только церковные порядки, но и догматическая сторона религии. Особенно острым нападкам подвергся догмат о тринности божества<sup>21</sup>.

В начале XV века в результате применения суровых репрессий движение стригольников было в основном подавлено. В 1375 году трое главных новгородских «ересеучителей» были казнены. Догмат о Троице снова подвергся критике во второй половине XVI века в связи с распространением так называемой ереси жиждовствующих. После разгрома в 1490 году новгородского кружка еретиков центр ереси переместился в Москву<sup>22</sup>. В состав московских «вольнодумцев» входили влиятельные придворные, в числе которых были посольский дьяк Федор Курицин и даже сноха великого князя Ивана III, Елена, дочь молдавского господари Стефана, известная под прозвищем Воложанки. Ее участие в ереси, вероятнее всего, объясняется политическими причинами. Она боролась за сохранение права престолонаследия в пользу своего сына Дмитрия против претензий жены Ивана III — византийской принцессы Софии Палеолог и сына ее Василия<sup>23</sup>.

Династическая борьба, как отмечает Я. С. Лурье, имела определенную идеологическую окраску. Елена была еретичкой, София же была тесно связана с братьями Траханиотами — «обличителями ереси» (эта идейно-династическая борьба, как мы увидим далее, нашла свое отражение и в памятниках искусства). Однако распространение «новоявленной ереси» не ограничивалось узким кругом придворных, оно охватило широкие общественные слои, тревожа представителей официальной церкви.

Насколько церковь опасалась за прочность догматических основ религии, и в первую очередь, за догмат о Троице, показывают выступления официальных «обличителей», среди которых главное место принадлежало игумену Волоколамского монастыря Иосифу Санину (род. 1440). В его страстных литературных выступлениях звучали нескрываемо-тревожные ноты.

В «Сказании о новоявившейся ереси новгородских еретиков Алексея протопопа и Дениса попа и Федора Курицина и иных, иже тако же мудрствующих» Иосиф писал: «О, кто достойно възплачется тоа беды, кий язык изглаголет съеданнаа, кий слух кротце примет такову повесть! Божественое бо Христово превечное рожество, еже от отца, ложна нарекоша, и възчеловечению его, еже нашего ради спасения, поругашеся, глаголюще, яко бог отец вседержитель не имать сына, ни святаго духа, единосущны и съпрестолены себе, и яко несть святаго троица...»<sup>24</sup>

На помощь обличительной противоеретической литературе было привлечено искусство. В росписях храмов, в иконописи, в декоративном искусстве появились новые темы, новые композиции, чтобы через зримые образы дать нужное направление мыслям и чувствам народа. Тщательно пересматривались и по-новому трактовались издавна знакомые сюжеты.

Одним из труднейших был вопрос о том, как изображать Троицу в ее «внестижимом трединстве». Чтобы изобразить абстрактное понятие догматического трединства, художники во все времена христианства должны были прибегать к символике и давать такое композиционное построение икон, в котором Троица изображалась в виде трех ангелов за трапезой у Авраама.

В этих композициях изображался дом Авраама, мамврийский дуб, под сенью которого происходило угощение странников. Композицию дополняли фигуры хло-

<sup>21</sup> Н. Казакова и Я. Лурье. Антифеодалные еретические движения, стр. 67 и др.

<sup>22</sup> Там же, стр. 147 и сл.

<sup>23</sup> Там же, стр. 148, 164—165, 204—205.

<sup>24</sup> Там же, стр. 469.

потливых хозяев — Авраама и Сарры, а иногда еще юноши, закаляющего тельца<sup>25</sup>. Такое изображение воспринималось как живая иллюстрация к библейскому рассказу и истолковывалось как явление незримого триединого бога в образе трех странников, которые в раннем искусстве Византии изображались даже бескрылыми, но похожими друг на друга, например, в мозаике церкви Сан-Витале в Равенне (521—547)<sup>26</sup>. Позже этих странников стали изображать крылатыми, в виде ангелов, чтобы подчеркнуть их божественную сущность.

В некоторых композициях «Троицы» ангелы свободно размещались по сторонам стола и были отделены один от другого пространственными интервалами, а иногда средний ангел помещался выше двух других и занимал как бы главенствующее положение, как например, на иконе «Троицы» начала XIV века из Ростова Великого<sup>27</sup>, на одной из пластин Васильевских врат (1336), происходящих из Новгорода и находящихся теперь в б. Александровской слободе под Москвой<sup>28</sup>, на фреске Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде (1378)<sup>29</sup> и других памятниках искусства. Такого рода композиции породили ряд критических суждений со стороны еретиков, которые утверждали, что три отдельных существа, изображавшиеся на иконах, не могут быть в то же время одним и представлять собою не одного, а трех богов, различных между собою.

В этих композициях видимое равенство между лицами Троицы не было показано, а, следовательно, и доказано; не были показаны ни «единосущие», ни «нераздельность» лиц, составляющих Троицу.

Андрей Рублев, решая композицию своей знаменитой «Троицы» (1411?), отбросил все, что могло бы отвлечь внимание от трех фигур ангелов, погруженных в тихую беседу. Путем включения этих фигур в невидимый, но ощутимый круг, гармоничной линий и цветовых сочетаний великий мастер сумел создать впечатление единства и глубокой внутренней связи между представленными на иконе тремя ангелами.

Философский смысл иконы столь глубок, что до сих пор ученые продолжают открывать в ней все новые и новые оттенки мысли. Все исследователи (М. В. Алпатов, Н. А. Демина, В. И. Антонова, Н. Е. Мнев и др.) единодушны в том, что основной темой иконы является призыв к жертвенной любви и согласию, поскольку идея самоотверженной любви к Родине была особенно действенной в эпоху победы на Куликовом поле<sup>30</sup>. Но нельзя не учитывать того, что художник создавал икону как мемориальное произведение «в похвалу святому Сергию чудотворцу», особенно почитавшему Троицу и посвятившему ей основанный им монастырь. Поэтому Рублев не мог не выразить в иконе догматического содержания Троицы<sup>31</sup>. Он писал икону в зрелом возрасте и, вне всякого сомнения, был широко осведомлен о событиях политической и религиозной жизни своего времени. Должен был он знать и о выступлении еретиков против догмата о Троице. И если в начале XV века, ко времени создания иконы, первая вспышка ереси была уже подавлена, вопрос о наиболее понятном и убедительном изображении «Троицы» все же мог возникнуть в сознании Рублева. И вряд ли можно сомневаться в том, что, хотя Рублев придал образу «Троицы»

<sup>25</sup> Для иконографии Троицы в западном и византийском искусстве см. M. Alpatov. La Trinité dans l'art byzantin et l'icone de Roublev. «Echos d'Orient», 1927, стр. 150—187.

<sup>26</sup> Воспроизведение см. в кн.: В. Лазарев. История византийской живописи, т. II, М., 1948, табл. 30.

<sup>27</sup> В. Антонова. О первоначальном месте «Троицы» Андрея Рублева. — «Материалы и исследование Гос. Третьяковской галереи», т. I, М., 1956, вкладка между стр. 28—29.

<sup>28</sup> Воспроизведение см. в кн.: В. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 43.

<sup>29</sup> Воспроизведение см. в кн.: В. Лазарев. История византийской живописи, т. II, табл. 292.

<sup>30</sup> И. Ивановна. Андрей Рублев — живописец древней Руси. М., 1960, стр. 31.

<sup>31</sup> М. Алпатов. Андрей Рублев. М., 1959, стр. 22.



А҃н҃стѣю нестѣю и непорочноу пра  
 послапидѣ хр҃тіанскоу отк҃роуіенік  
 оутп҃ерднша . и прослапнша стѣю  
 прѣцѣ поєднѣмъ жѣтпѣк неразѣ  
 лноу по прѣсѣстѣше . шѣслапнше  
 стѣл по стѣклатѣше дѣху стѣмѣ покло  
 нлѣющесѣ прѣцѣ поєдннцы . нѣдн  
 ннцы шѣ прѣцѣ . срѣцѣмѣ нѣ стѣмѣ .  
 нѣ по стѣклатѣше по шѣкн лнннѣ .

«Утверждение веры». Миниатюра из Шумиловского тома  
лицевой летописи середины XVI века, л. 440 об.

глубочайший философский смысл, сам выбор темы был для него не случайным, а подсказан интересами современного ему общества<sup>32</sup>.

Поиски точной художественной формы для изображения библейской легенды и в то же время для выражения формулы «триединства» продолжались и после создания рублевского шедевра.

Во Пскове — одном из главных центров зарождения и распространения церковно-реформационных движений, в конце XV века была создана тщательно продуманная композиция иконы «Троица»<sup>33</sup>. Вопрос о единосущии и равенстве трех лиц между собой в этой иконе решен путем изображения всех трех ангелов абсолютно схожими друг с другом, как одно существо, трижды повторенное. У них одинаковые лица, крылья, одежды. Одинаковы жесты благословляющих рук. Их головы расположены на одном уровне. Каждому из ангелов дан в руку свиток, перед каждым стоит чаша. Крылья ангелов так тесно соприкасаются между собою, что кажутся сросшимися, неразделимыми. Один общий трон, расположенный позади стола, служит ангелам «сопрестольем». Такая форма композиции была избрана художником для выражения идеи равенства (равноголовие), нераздельности (сросшиеся крылья) и сопрестольности (общий трон)<sup>34</sup>.

Весьма примечателен тот факт, что в официальном государственном лицевом летописном своде середины XVI века на миниатюре «Утверждение собором 1490 года догмата о Троице»<sup>35</sup> изображена икона, композиция которой существенно отличается от рублевской (стр. 241).

На миниатюре представлен тип «изокефальной» Троицы — головы ангелов расположены на одном уровне, тогда как у Рублева средний ангел помещен несколько выше. По-видимому, такое положение среднего ангела показало миниатюристу мало убедительным для доказательства равенства трех лиц Троицы. В отличие от иконы Рублева, ангелы сидят на одной общей скамье позади полукруглого стола, между тем как в иконе Рублева стол прямоугольный и каждый из ангелов занимает особое седалище по трем сторонам стола. Очевидно, художник считал, что у «нераздельной» и «сопрестольной» Троицы не должно быть отдельных седалищ. В композиции Рублева огромное композиционное и смысловое значение имеет поставленная посреди стола единственная, но общая для всех трех, жертвенная чаша. Миниатюрист поставил перед каждым ангелом отдельную чашу и тем самым отошел от идеи Рублева. Можно думать, что миниатюра официального летописного свода еще до ее написания была апробирована заказчиком и в композицию были внесены считавшиеся важными коррективы. От рублевской иконы в миниатюре остался разве что намек на внутреннее общение между ангелами, выраженное в поворотах лиц, обращенных друг к другу, да жесты рук.

Тип «Троицы», изображенный на миниатюре, встречается, например, на иконе «Богоматерь Одигитрия», относящейся к началу XV века, т. е. к тому же времени, когда была написана и «Троица» Рублева, и также происходящей из Троице-Сергиева монастыря<sup>36</sup>.

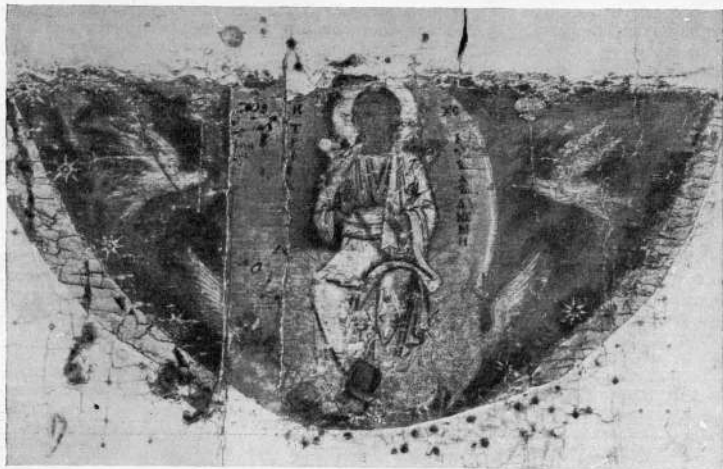
<sup>32</sup> Уже по окончании настоящей работы автору удалось ознакомиться со статьей: К. О н а с е н. Andrey Rublev. Byzantinische Erbe in russischen Gestalt. — «Akten den XI internationalen byzantinischen Kongresses 1958». München, 1961, стр. 427—429. Онап также связывает произведение Рублева с современными художнику еретическими движениями.

<sup>33</sup> См. «История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 371.

<sup>34</sup> Тема равенства трех лиц Троицы разрабатывалась в искусстве Грузии XII века. В «Гелатском евангелии» три лица Троицы представлены сидящими в ряд, но на разных тронах. См. Н. П о к р о в с к и й. Евангелие Гелатского монастыря XII в. — «Записки отделения русской и славянской археологии»; т. IV. СПб., 1887, рис. 4.

<sup>35</sup> Лицевой летописный свод XVI века (Шумиловский том). Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей. F-IV. 232, л. 440об.

<sup>36</sup> Гос. Третьяковская галерея. Воспроизведение см. в кн.: «История русского искусства», т. III, стр. 191.



«Трисвятой». Деталь иконы XII века. «Устюжское Благовещение».

Казалось бы, для иллюстрации летописи в соответствии с текстом, повествующим об утверждении веры (т. е. о победе над ересями) и призывающим прославлять Троицу «во единомъ божестве, неразделно во трех составех... поклоняюща троицы во единицы, и единицы во троицы», художник должен был обратиться к рублевской иконе, но этого не случилось. По-видимому, философская концепция рублевского шедевра не была понята ни заказчиком, ни художником или казалась слишком сложной, и предпочтение было отдано тому оригиналу, который расценивался как более доходчивый, т. е. типу изокефальной «Троицы».

Путь развития композиции ветхозаветной «Троицы» в русском искусстве XIV—XVI веков показывает, что еретические движения, отрицавшие единство трех лиц Троицы, ставили перед художниками нелегкую задачу. Иконописцы должны были сочетать изображение конкретного с точки зрения библии события — посещения тремя странниками Авраама — с отвлеченным от реальности понятием догмата о триединстве. Стремление найти наиболее наглядную форму для выражения сложной догматической идеи естественно привело к тому, что художники обратились к хорошо известному уже византийцам и южным славянам иконографическому типу — так называемому «Отечеству». В этом типе единство и равенство трех лиц Троицы доходило максимально ясное выражение, не допускавшее никаких кривотолков.

Название композиции дает господствующая фигура бога-отца. Его отношение к двум другим лицам Троицы раскрыто еще в Лаврентьевской летописи в рассказе о крещении князя Владимира в 988 году. Чтобы не презрели Владимира еретики (которых церковь уже тогда не напрасно опасалась), ему был предложен символ веры в сопровождении некоторых комментариев. О бже-отце говорилось, что он «присно сый, пребывает во отчестве верожепъ, безначален... старей сый сыну и духови... вкупе отецъ, вкупе сынъ, вкупе духъ святыи естъ... Отцю бо *отецство*,



сыну же сыновство, святому же духу исхождение... Не трое бози, единый богъ, поуже едино божество въ трехъ лицахъ (курсив мой.— Л. Р.). Судя по дальнейшему тексту летописи, Владимиру рекомендовалось твердо держаться постановлений вселенских соборов против иконоборцев, духоборцев, не принимать учения «от латын», стоять за Троицу и т. д.<sup>37</sup>

К изображению «Отечества» в его развитом варианте художники пришли не сразу. Если обратиться к памятникам русского искусства, то мы должны вспомнить об образе «Ветхого деньми», великолепное изображение которого находилось в замке алтарного свода церкви Спаса на Нередице в Новгороде (1199). На темном, почти черно-синем фоне вырисовывалось поясное изображение старца в белоснежных одеждах, «с белыми, как лунь, волосами». По сторонам подпись: «ІС ХС. Ветхый дньмъ»<sup>38</sup>. Образ бога-отца, по христианскому вероучению, мог быть познан только через образ сына, который, как рассказывает евангельская легенда, некоторое время жил на земле, но всегда пребывал «в лоне отчем». Белые одежды — символический атрибут «невидимости» бога-отца. Без надписи смысл изображения, предназначенного для утверждения догмата о «нераздельности» двух лиц Троицы, был бы неясен. Образ «Ветхого деньми» сложился в византийском искусстве<sup>39</sup>. Он, несомненно, получил распространение в связи с вопросами, возникавшими на почве сомнений в логике христианской догматики, как своеобразная форма воплощения идеи бога-отца в отличие от других лиц Троицы<sup>40</sup>.

В конце того же XII века в русской иконописи появляется и полное изображение трединого божества на знаменитой иконе, известной под названием «Устюжское благовещение» и происходящей из Юрьева монастыря в Новгороде<sup>41</sup> (стр. 243). В верхней части иконы на фоне синего полукружия, окаймленного звездами и обозначающего небо, виднеется фигура «Ветхого деньми», восседающего на огненно-красных херувимах. Он облечен в светло-зеленый, почти белый хитон и голубоватый гиматий. Однако волосы его не белы, а русы, т. е. являются признаком Христа.

Художник хотел более наглядно выразить идею сосуществования в одном образе всех трех лиц нераздельной Троицы, так как от правой благословляющей руки «Ветхого деньми» отходит луч, обозначающий святого духа. Луч направлен в сторону Марии, принимающей благовестие от архангела. В ее лоне вырисовывается маленькая фигурка обнаженного младенца — воплотившегося Христа.

По сторонам «Ветхого деньми» находится надпись, расположенная в виде двух вертикальных колонок: «ІС. ХС.», «трисвятой», «Ветхий денми»<sup>42</sup>. Надпись «Трисвятой» не оставляет сомнения в том, что здесь дано изображение всей Троицы. К богу-отцу относится надпись «Ветхъ днми», к богу-сыну — инициалы Христа, присутствие духа было ясно без надписи. Изображение голубя, летящего по направлению луча, вероятно, не сохранилось<sup>43</sup>. Таким образом, в композиции этой иконы раскрываются два догмата христианской религии; трединоство бога и воплощение

<sup>37</sup> Повесть временных лет, ч. 1. М.—Л., 1950, стр. 77 и сл.

<sup>38</sup> И. Толстой и Н. Коиданов. Русские древности в памятниках искусства, вып. VI. СПб., 1899, стр. 133.

<sup>39</sup> В. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 32.

<sup>40</sup> И. Богословский. Бог-отец — первое лицо святыя Троицы в памятниках древне-христианского искусства.— «Чтения в Обществе любителей духовного просвещения». М., 1893, май, стр. 567.

<sup>41</sup> Гос. Третьяковская галерея. Воспроизведение в кн.: «История русского искусства», т. II, М., 1954, стр. 117.

<sup>42</sup> А. Анисимов. Домонгольский период древнерусской живописи. М., 1926, стр. 22—23.

<sup>43</sup> В поздних копиях иконы «Устюжское благовещение» вместе с лучом изображается и голубь, летящий к Марии. Например, на копиях XVI века в местном ряду иконостасов Благовещенского собора Московского Кремля и Смоленского собора Новодевичьего монастыря.



«Отечество». Новгородская икона XIV—XV веков.



Христа<sup>44</sup>. Сложная символика этой иконы, как указывает В. Н. Лазарев, сложилась также в византийском искусстве<sup>45</sup>.

Но хотя изображения «Ветхого деньми» как на нередичской фреске, так и на иконе «Устюжское Благовещение» сопровождались разъяснительными надписями, трудно было человеку с трезвым и конкретным образом мышления поверить в то, что он видит здесь изображение всех трех лиц Троицы. В поисках внятой убедительности художники неизбежно должны были прийти к использованию иконографического типа «Отечество».

В русских памятниках, насколько можно судить, оно начало получать распространение с конца XIV—начала XV века, и впервые представлено новгородской иконой «Отечество» Гос. Третьяковской галереи (вклейка после стр. 244). Судя по надписи, эта икона исполнена новгородским мастером по южнославянскому оригиналу<sup>46</sup>.

Надпись расположена по сторонам головы бога-отца: «очь и синь и сты духъ». Непонятный двойственный образ «Ветхого деньми» здесь раскрыт в более конкретизированном облике двух лиц — старца-отца и отрока-сына. Эта прекрасная по исполнению икона представляет бога-отца как непримиримо строгого, «взыскающего» старца, в напряженной неподвижности сидящего на тяжелом троне. Конец его гиматия, свисающий справа, туго натянутые на коленях косые складки и широко расставленные ступни ног, твердо опирающиеся на углы подножия, подчеркивают как бы нарочитую иератичность его фигуры. Обе руки старца — правая, благословляющая, и левая, держащая полураскрытый свиток, касаются нимба сына. Бог-сын (в образе Эммануила) не по-детски строго взирает на мир. Он крепко держит обеими руками сферу с голубем, как будто опасаясь ее выпронить. Даже крылья охраняющих трон херувимов замерли в своем парении. Неподвижные столпники дополняют картину строгого покоя. И только сдвинутая влево фигурка вспорхнувшего голубя с поднятыми крыльями вносит жизнь и легкую радость в эту композицию, исполненную в целом суровой аскезы.

Несколько иной образ дает композиция «Отечества», написанного в правом верхнем углу иконы «Богоматерь Умиление» (тип Ярославской, стр. 246) с четырьмя клеймами по углам — первой половины XV века<sup>47</sup>. Икона, по-видимому, также относится к новгородской школе, но уже находится под смягчающим воздействием искусства Москвы, где в это время в полную силу звучали гуманистические идеи искусства Рублева. Изображение Богоматери проникнуто чувством глубокой материнской нежности. Во всем ее прекрасном облике чувствуется тревога за судьбу сына, прильнувшего щекой к ее щеке.

Тот же эмоциональный оттенок присущ лицу бога-отца в клейме «Отечество». Полны печали глаза младенца. В основе этой композиции лежит та же схема, которая встречается и на иконе Гос. Третьяковской галереи. Но иной внутренний строй образов получил иное внешнее выражение. Здесь все смягчено. Мягки линии контура фигуры бога-отца, более мягкими стали и легко падающие складки одежд.

Несмотря на различную трактовку образов, на обеих иконах внутренняя связь между фигурами выражена с большой тонкостью. На иконе из Третьяковской галереи руки отца касаются нимба, а в клейме иконы Русского музея — нимба и плеча сына. Сын обеими руками придерживает сферу с голубем.

<sup>44</sup> Ф. И. Буслаев указывает на то, что появление иконы «Благовещения», где Мария изображается с младенцем в лоне, объясняется существованием еретического утверждения о том, что Мария получила с неба сына уже в младенческом виде. См. Ф. Б у с л а е в. Общее понятие о русской иконописи. — «Сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее». М., 1866, стр. 95.

<sup>45</sup> В. Л а з а р е в. Искусство Новгорода, стр. 40.

<sup>46</sup> Гос. Третьяковская галерея.

<sup>47</sup> Гос. Русский музей, № 2101. Н. К о п д а к о в. Русская икона, т. II. Прага, 1929, табл. 19.



«Отечество». Деталь иконы первой половины XV века. «Богоматерь. Умиление».

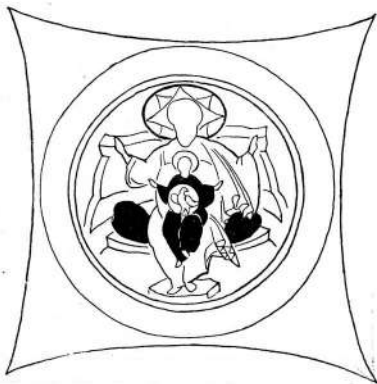
Здесь уместно вспомнить слова Иосифа Волоцкого о нераздельном единстве Троицы: «... сего ради единого бога исповедати, а не три: ни бо отлучени суть друг от друга... но вкупе отец и сын и святыи дух *друг в друге* неслитне и нераздельне вмещаются»<sup>48</sup> (курсив мой. — Л. Р.).

Если бы нам не были известны изображения «Отечества», созданные задолго до высказываний Иосифа Волоцкого, мы могли бы думать, что художественный образ этой композиции в любом его варианте возник как буквальная иллюстрация приведенной цитаты: все три фигуры воспринимаются сразу, охваченные одним слухом, т. е. находятся «друг в друге». Фигуры сына и духа вписаны в фигуру отца, который представлен именно так, как разъяснялось Лаврентьевской летописью. Он — «старей сын сыну», изображенному в отроческом возрасте. Бог-отец и бог-сын в

«Отечество» сидят на одном троне, т. е. они «сопрестольны», «нераздельны» и в то же время «неслитны», так как каждая из фигур воспринимается сама по себе<sup>49</sup>.

При сравнении композиции «Отечество» с изображением «Ветхого деньми» отчетливо видно, как далеко ушло феодальное искусство в стремлении к конкретизации образов и понятий. Однако содержание рассмотренных композиций не ограничивается «показом» триединства божества. Оно выражает и отношение божества к миру. Бог благословляет сотворенный им мир, судьбы которого начертаны в раскрывшемся свитке. В этом образе есть нечто общее с Пантократором, также благословляющим человечество правой рукой, а в левой держащим евангелие. Но для купольных росписей был избран особый вариант «Отечества», в котором бог-отец, а иногда и бог-сын представлены с раскинутыми в стороны благословляющими руками. В иконописи этот тип «Отечества» встречается в начале XV века на иконе «Петр и Павел» из с. Мстёр<sup>50</sup>, но в погрудном изображении. Ранее в иконах тех же апостолов в облачном сегменте изображался Христос<sup>51</sup>. В купольных росписях изображение «Отечества» впервые нашло себе место на московской почве. Этот иконографический вариант раньше всего появился в куполе кремлевской Архангельского собора, первоначальная роспись которого была закончена в 1509 году, а затем поновлена по старой схеме в 1652 году. Цель, с которой была произведена замена изображения Пантократора «Отечеством», ясно высказана в надписи, опоясывавшей купол и призывавшей верующих поклониться Троице «во едином существе»<sup>52</sup>.

По наблюдениям И. Н. Богословского, бог как творец мира изображался в рост, а как промыслитель — погрудно, в сегменте или в круге. Поэтому, когда произошла замена образа Пантократора «Отечеством», в корне изменился и весь смысл купольных росписей. С особой отчетливостью этот новый смысл выражен в купольной росписи Успенской церкви Свяязского монастыря близ Казани (1561).



«Отечество». Роспись купола Смоленского собора Новодевичьего монастыря. Первая половина XVI века.

<sup>49</sup> Композиция «Отечество» нашла своеобразный отклик в поздневизантийском искусстве. В собрании Гос. Эрмитажа имеется икона XVI века (№Л—51), трактующая тему материнства и изображающая Аину (мать богородицы), в силуэт которой вписана фигура Марии, держащей на коленях Эммануила. В данном случае мы имеем дело с механическим использованием построения «Отечества» без учета его идейного, догматического содержания. См. Н. Л и х а ч е в. Материалы для истории русского иконописания, ч. I. СПб., 1906, табл. LI, № 86.

<sup>50</sup> Гос. Исторический музей, № 58354.

<sup>51</sup> Например: новгородская икона «Петр и Павел» первой половины XIII века. — В. Л а з а р е в. Искусство Новгорода, табл. 346. В середине XVI века на новгородской иконе тех же апостолов дано полное (не погрудное) изображение «Отечества». — См. «История русского искусства», т. III, стр. 585.

<sup>52</sup> Приводим текст надписи: «Поклоняемся отцу и того сыну и святому духу, святей троице во едином существе с серафимы зовуще: свят, свят, свят еси, господи. Славаю отца и сына и святого духа». См. А. У с п е н с к и й. Царские иконописцы и живописцы XVII в., стр. 33.



«Отечество». Фреска «горнего места» Смоленского собора Новодевичьего монастыря. Первая половина XVI века.

сится над миром. Впечатление полета создается широким размахом рук и вздутых, как от ветра, складок белых одежд<sup>87</sup> огромной фигуры бога-отца, а также свободной парящей перед ним сферой с голубем.

Догматический смысл изображения состоял в том, что «творение мира» было совершено не одним из лиц Троицы, а всей Троицей в ее «нераздельности». Тема созидания и триумфа власти, столь ясно выраженная в этой композиции, была, кроме всего прочего, вполне созвучна идеям, возникшим и развившимся в период сложения русского централизованного государства.

Нельзя оставить без внимания еще одну особенность в развитии композиции «Отечество». В ряде случаев сфера с голубем перемещается с колен или груди сына к голове отца, как это сделано в композиции «горнего места» собора Новодевичьего монастыря (стр. 248). Эта деталь, кажущаяся на первый взгляд второстепенной,

Здесь под купольной фреской сделана надпись: «Се сотвори бог своя духи и слуги и престолы и вся силы небесные»<sup>83</sup>. Эта композиция аналогична более раннему изображению «Отечества» в куполе собора Новодевичьего монастыря, оставленному без надписи<sup>84</sup> (стр. 247). Здесь триединный бог представлен в действии, как творец мира<sup>85</sup>, в первый день творения, в момент создания «сил небесных». В этих фресках бог-отец назван Саваофом, т. е. «господом сил». Его голова окружена двудветным нимбом в форме восьмиконечной звезды, составленной из наложенных один на другой четырехугольников — красного внизу и синего поверх него. Этот нимб символизировал сотворенную «землю (красную) и небо (синее)»<sup>86</sup>. Полное могучей силы всевластное божество как бы пронисит

<sup>83</sup> Д. Айналов. Фресковая роспись храма Успения богородицы, стр. 13.

<sup>84</sup> Л. Ретковская. Смоленский собор Новодевичьего монастыря, стр. 19.

<sup>85</sup> Древнейшее изображение всей Троицы в акте творения существует на Латеранском саркофаге IV века. Оно появилось в период борьбы византийской церкви с арианской ересью, возниковавшей в то время широкие общественные круги. См. И. Богословский. Бог-отец, стр. 554.

<sup>86</sup> На иконе Богоматери «Неопалимая купина» конца XVI века в иконостасе собора Новодевичьего монастыря синий четырехугольник покрыт звездами и «паселен» ангелами, ясно указывая на то, что здесь изображается небо. На концах красного четырехугольника (концы его выступают из-под синего) написаны символы евангелистов, повествовавших о «земной жизни» Богоматери и проповедовавших учение Христа. См. Д. Тренин. Иконостас Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря. М., 1902, стр. 75, 85; В. Антонова. Новооткрытые произведения Дионисия в Государственной Третьяковской галерее. М., 1952, стр. 8.

<sup>87</sup> Складки на белых одеждах бога-отца бывают обычно прорисованы на гиматии красными или розовыми линиями, на хитоне зелеными или голубыми. Нет ли в этой расцветке, как и в расцветке одежд Христа (красного хитона и синего гиматия), той же символики цвета, облакающей его в цвета «вселенной» как ее «создателя»?



«Отечество», Роспись шатра надпрестольной сени 1653 года  
в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря.

на самом деле имеет немаловажное значение. Такое построение композиции отражает один из важнейших моментов религиозно-политической борьбы, которую вела Московское государство и церковь с римско-католической пропагандой, активно наступавшей на Русь с запада через Литву, Польшу и другие страны в XV и XVI веках.

Известно, сколь велики были надежды, которые возлагались римской курией на брак Ивана III с Софией Палеолог<sup>58</sup>. Несмотря на то, что попытки вовлечения Москвы в унию оказались несостоятельными, римская пропаганда проникала на Русь даже под видом борьбы с ересями или с другими отклонениями от священного

<sup>58</sup> Д. Лихачев. Культура Руси эпохи образования русского национального государства. Л., 1946, стр. 27.



писания. Некоторые идеи католицизма просачивались и в русскую церковную литературу. Примером может служить появившийся во второй половине XV века Афанасьевский извод повести о Варлааме и Иоасафе. Автор извода касается некоторых вопросов догматики и, в частности, вопроса о происхождении третьего лица Троицы. При исследовании текста повести Н. П. Попов сравнивал его с более древним русским списком Троице-Сергиева монастыря и установил важные вероисповедные расхождения. Так, в Троицком списке в соответствии с православным символом веры сказано: «Духа святого от отца исходяща», а в Афанасьевском изводе весь смысл тезиса меняется путем вставки союза «и». Получается, что «дух святой и от отца исходит». Такая формула является чисто католическим изложением догмата<sup>59</sup>.

Есть примеры, когда в одной росписи оба варианта сосуществуют (как, например, в росписи собора Новодевичьего монастыря в Москве). В купольной росписи сфера с голубем «шарит» перед сыном, тогда как в композиции «горнего места» она перемещена к «устам отца». Возможно, это объясняется тем, что иконография «Отчества» еще не окончательно оформилась на Руси. В более поздней иконе иконостаса того же собора 1598 года и в шатре надпрестольной сени 1653 года (см.р. 249), где имеются изображения «Отчества», сфера с голубем приближена к голове отца. Однако и в искусстве XVII века полного единообразия не наблюдается.

Вполне вероятно, что знатоки православной догматики усматривали неправильность в положении сферы с голубем на руках или в руках сына и считали более верным изображать ее перемещенной к устам отца, в целях наглядного опровержения католического тезиса «et ex filio»<sup>60</sup>.

Борьба церкви за нерушимость устоев официальной религии велась всеми имеющимися в ее распоряжении средствами. Нельзя оставить без внимания и то, что в интересующую нас эпоху при активной поддержке великокняжеской власти шло усиленное строительство монастырей. При этом показательно, что значительное количество вновь основанных в XIV—XVI веках монастырей и церквей было посвящено Троице. Если в период насаждения и утверждения христианства на Руси они насчитывались единицами, то в XIV—XVI веках, во время становления и развития антитринитарных движений, их число бурно возрастает (с X по XIII век церквей и монастырей во имя Троицы насчитывалось всего 8—9; в XIV веке было основано еще 12, в XV веке — 15, а в XVI веке — еще 34<sup>61</sup>). Монастыри, посвященные Троице, возникали главным образом в областях, куда проникали еретические настроения или где проводилась политика христианизации населения.

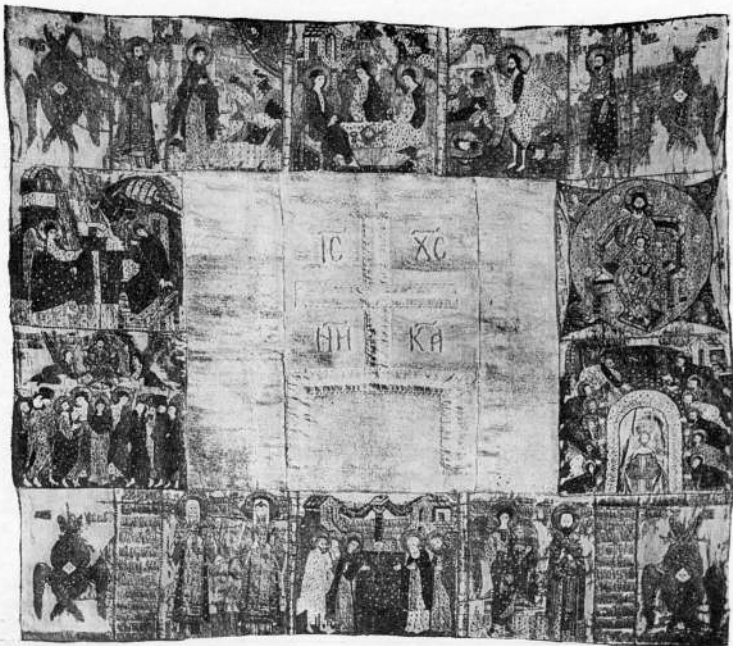
Посвящение Сергием Радонежским своего знаменитого монастыря Троице не могло быть случайным. До этого времени на московской земле троицкие монастыри не существовало. Поэтому выбор названия монастыря и утверждение игуменом Сергия (без чего монастырь не мог быть основан) никак не являлось следствием давно сложившейся традиции<sup>62</sup>. Очевидно, для этого были какие-то особые причины. Известно, что незадолго до основания Сергием монастыря митрополит Петр (ум. в 1326) вел успешные прения-споры с неким еретиком. По летописным

<sup>59</sup> Н. П. Попов. Афанасьевский извод повести о Варлааме и Иоасафе. — «Известия Общества любителей духовного просвещения», II отдел Академии наук, т. XXXI, 1926, стр. 189—230.

<sup>60</sup> Вопрос о происхождении св. духа стоял для церкви достаточно остро даже в середине XVI века. Об этом свидетельствует то, что ему уделено очень много места в кн.: «Великие Милень Четий, собранные всероссийским митрополитом Макарием». Изд. Археографической комиссии. М., 1892, стлб. 1348, 1350—1353, 1406, 1411, 1418 и др.

<sup>61</sup> Подсчет производился по летописным сведениям и по следующим книгам: Л. Денисов. Православные монастыри Российской империи. М., 1908; В. Зверинский. Монастыри, закрытые до царствования Екатерины II. СПб., 1897, стр. 182—193.

<sup>62</sup> В домонгольский период было в обычае переносить на русские храмы и монастыри названия, существовавшие в Византии. Так, по имени св. Софии, главного храма столицы Византии — Константинополя, были названы соборы в стольных городах, Киеве, Полоцке, Новгороде.



Шитая пелена. 1499 год. Вклад Софьи Палеолог в Троице-Сергиев монастырь.

записям известно и такое важное обстоятельство, как прекращение (не начало!) «безбожных ересей» в княжение Ивана Калиты, правившего с 1328 по 1340 год<sup>63</sup>. Какова была сущность этих ересей, прямых указаний нет, но само наименование их «безбожными» указывает на отрицание еретиками каких-то важных догматических положений. Поэтому построение в 1345 году нового подмосковного монастыря<sup>64</sup> и посвящение его Троице в период роста антитринитарных настроений приобрело особый, как бы программный смысл. Сергей строил монастырь, который должен был стать и стал не только оплотом экономического освоения новых земель и миссионерско-колонизаторской деятельности, но и влиятельным центром политической, культурной и художественной жизни Московского княжества<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> Н. Казакова и Я. Дурье. Антифеодальные еретические движения, стр. 5.

<sup>64</sup> И. Бурейченко. К вопросу о дате основания Троице-Сергиева монастыря. — «Сообщения Загорского Гос. историко-художественного музея-заповедника», вып. II. Загорск, 1958, стр. 11.

<sup>65</sup> И. Бурейченко. К истории основания Троице-Сергиева монастыря. — «Сообщения Загорского Гос. историко-художественного музея-заповедника», вып. III. Загорск, 1960, стр. 39—40.

Именно в этом монастыре, посвященном Троице и владевшим неоценимым сокровищем — иконой «Троицы» письма Рублева, появилось первое в Москве изображение «Отечества». Оно было вышито на одном из клейм подвесной пелены, пожертвованной монастырю женой великого московского Ивана III — византийской принцессой Софией Палеолог<sup>66</sup> (стр. 251). Появление этого изображения на пелене Софии именно в 1499 году — факт весьма знаменательный. Этот год был годом торжества Софии, когда она и сын ее Василий вышли из опалы, в которой находились довольно долгое время благодаря влиянию, какое имела при дворе сноха Ивана III Елена Волошанка<sup>67</sup>. Последняя, как известно, была скомпрометирована своей связью с еретиками-антитринитариями.

Состав клейм на пелене был, безусловно, утвержден самой Софией. Возможно, ею руководило желание показать свою непогрешимость в вопросах веры, свою верность догмату триничности, противопоставить себя еретичке Елене Волошанке, и она поместила на пелене сразу оба изображения — «Троицу» ветхозаветную и «Отечество» в той редакции, в которой сфера с голубем находится в руках Христа (стр. 252).

Совмещение в различных памятниках искусства обоих изображений с этих пор стало своего рода традицией. Мы встречаем этот прием на шитой пелене Соломонии Сабуровой и Василия III от 1525 года<sup>68</sup> (стр. 253, 254). Интересно, что в этом изображении над головой бога-отца вышита надпись: «господь Саваоф»<sup>69</sup>. В росписи Смоленского собора Новодевичьего монастыря, в куполе и на «горнем месте», изображено «Отечество», а в своде триумфальной арки — ветхозаветная «Троица». В середине XVI века главный вход Троице-Сергиева монастыря украшали сразу оба изображения. Над внутренними воротами крепости было написано изображение «Троицы» ветхозаветной, а с внешней стороны, в ките над воротами вновь построенной Красной башни, как боевой щит, красовалось «Отечество»<sup>70</sup>, издавна известное в монастыре по пелене Софии Палеолог и другим памятникам искусства.

Возникнет вопрос, откуда София могла получить оригинал для воспроизведения на пелене и каким образом новгородский мастер воспользовался для написания «Отечества»



«Отечество». Деталь пелены Софии Палеолог.

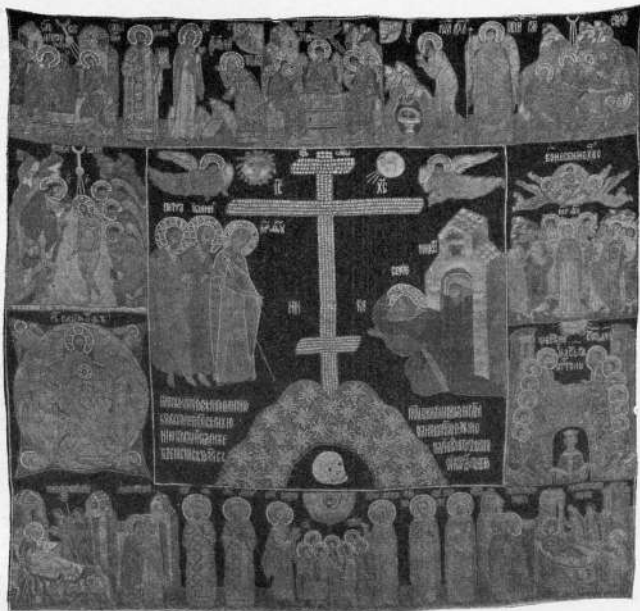
<sup>66</sup> Загорский Гос. историко-художественный музей-заповедник.

<sup>67</sup> М. Щ е к и н а. Изображение русских исторических лиц в шитье XV века, М., 1954, стр. 10.

<sup>68</sup> Название дано по главенствующему изображению в композиции.

<sup>69</sup> Центром композиции на пеленах Софии Палеолог и Соломонии Сабуровой является крест. На пелене Сабуровой крест включен в тему «явление богоматери Сергию», и Сергей при таком положении поклоняется не богоматери, а кресту. Тема «поклонения кресту», известная в русском искусстве уже в XII веке, возможно, возникла также на почве борьбы с еретиками, отрицавшими «спасительность» страданий Христа.

<sup>70</sup> В. Б а л д и н. Красная башня Троице-Сергиева монастыря. — Сообщения Загорского Гос. историко-художественного музея-заповедника, вып. III, стр. 97.



«Явление богоматери Сергию». Шита пелена. 1525 год. Вклад Соломони Сабуровой в Троице-Сергиев монастырь.

южнославянским оригиналом? Можно предполагать, что подобные изображения были знакомы Софии как у себя на родине в Византии, так и во время ее жизни в Италии, до переезда в Москву.

Действительно, композиция «Отечество» в странах, попавших в орбиту притяжения византийской культуры, была уже к XII веку достаточно разработана. В венской Национальной библиотеке хранится греческая рукопись XII века, в которой имеется прекрасная миниатюра, изображающая «Ветхого деньми» с греческой надписью «παλαιός ημερών»<sup>71</sup>. Среди подобных греческих памятников, несомненно, существовал и прототип «Отечества», выбранный Софией для своей пелены и затем многократно повторенный в различных произведениях древнерусского искусства.

Что касается новгородской иконы «Отечество» конца XIV—начала XV века, то ее южнославянский иконографический протооригинал был разработан под

<sup>71</sup> H. Gerstinger. Über Herkunft und Entwicklung der antropomorphen byzantinisch-slavischen Trinitätsdarstellungen des sogenannten Sintronoi und Paternitas (Oteschestwo) typus. Festschrift. W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag. Graz, 1956, стр. 79—82.



«Отечество». Деталь пелены Соломонии Сабуровой.

говорит, в частности, миниатюра из болгарской псалтыри XIV века, принадлежавшей сербу Симе Томичу<sup>76</sup> (стр. 255). В верхней части л. 129, на фоне трехцветного круга, изображено «Отечество», от которого спускается вниз тройной луч, освещающий пустой трон с подножием. Два херувима парят по сторонам луча. Из-под небесных кругов видны четыре символа евангелистов. Над головой бога-отца надпись: «Ветхий дъими». По обе стороны трона видны возлежащие на подушках пророки Исайя и Иезекиил, с ангелами у изголовий. Еще ниже изображены стоящими в рост три пророка, которые держат в руках раскрытые свитки своих пророчеств. Полнота и разработанность композиции указывают на то, что она представляет собой результат длительного творческого процесса.

<sup>72</sup> Н. Gerstinger. *Über Herkunft und Entwicklung*, стр. 79—82, рис. 4—6.]

<sup>73</sup> М. Тихомиров. Исторические связи русского народа с южными славянами с древнейших времен до половины XVII века. — «Славянский сборник» [В. м.], 1947, стр. 173—179.

<sup>74</sup> Т. Николаева. К вопросу о связях древней Руси с южными славянами. — «Сообщения Загорского Гос. историко-художественного музея-заповедника», вып. II, Загорск, 1958, стр. 19—20.

<sup>75</sup> В. Даварев. *Искусство Новгорода*, стр. 86—91.

<sup>76</sup> Ныне эта псалтырь находится в собрании Гос. Исторического музея (№ 2752) и подробно изучена М. В. Щепкиной, подготовившей ее публикацию.

воздействием того же византийского искусства. В произведениях живописи южно-славянских стран XII—XIII веков наблюдается живой интерес к иконографическому типу «Отечества»<sup>72</sup>, в основных чертах очень близкому русским памятникам. Исторические связи древней Руси с балканскими странами существовали издавна и особенно усилились в XIV веке, когда многие из жителей этих стран под давлением турок вынуждены были искать прибежища в русских городах<sup>73</sup>. Такими южнославянскими выходцами были, например, русский митрополит Киприан (ум. 1406) и монах Пахомий Логофет, проживавший в Троице-Сергиевом монастыре в XV веке. Знаменательный факт перехода на русскую службу в 80-х годах XIV века сербского вельможи Воейки Войтеговича, приведшего с собою свиту, в которой было 30 сербов и 20 болгар<sup>74</sup>.

О художественных связях Руси XIV—XV веков с Сербией свидетельствуют и такие памятники живописи, как роспись церкви Спаса-Преображения в Ковалевском монастыре под Новгородом<sup>75</sup>.

О существовании композиции «Отечество» в болгарском искусстве



«Ветхий деньми». Миниатюра из псалтыри Симы Томича, XIV века, л. 129.

Причиной, породившей необходимость обращения к конкретизированному изображению догмата о триединном божестве, были те же антиринитариные еретические движения, возникшие в странах Балканского полуострова задолго до того, как они получили развитие на русской почве. Русское искусство переняло композицию «Отечества» уже в готовой форме. В дальнейшем она приобрела новые черты, особенно в купольных и настенных росписях храмов Москвы, Ярославля и других городов. И даже тогда, когда новгородско-московская ересь конца XV—начала XVI века казалась уже ликвидированной, тема Троицы в искусстве продолжала развиваться. Очень скоро, уже в царствование Ивана IV, ересь, загнанная в подполье, снова вышла на поверхность. Служилый человек, «сын боярский» Матвей Башкин и холоп Феодосий Косой, соединя социальный протест против холопства с критикой церковного учения, выступили против божественности Христа и троичности божества <sup>77</sup>.

Возможно, что в поисках наиболее полного выражения идей, оспаривавшихся новоявленными еретиками, церковь была вынуждена допустить принятие новых сюжетов для иконописи. В этом смысле особое внимание заслуживает знаменитая четырехчастная икона Благовещенского собора Московского Кремля, написанная в середине XVI века иконовскими мастерами <sup>78</sup> (вклейка после стр. 256). Иконы для этого собора выполнялись под наблюдением прославленного иерея Сильвестра и апробировались таким ревнителем благочестия, как митрополит Макарий, поэтому их идейная сторона и художественная форма должны были, казалось, считаться вполне согласными с общепринятыми требованиями церкви.

В содержании иконы много внимания уделено раскрытию темы Троицы, божественности Христа и теме искупления. И тут естественно возникает вопрос, не явилась ли эта икона ответом новым «вольнодумцам»? В клейме «Почи бог в день седьмый» представлено необычное изображение «Троицы». Мы видим величественного бога-отца, держащего крест с распятым Христом, прикрытым крыльями херувимов. Над головой Христа реет голубь. Это изображение указывало на участие всех трех лиц Троицы в искупительной жертве <sup>79</sup>.

В клейме «Едиnorodный сын» все три лица Троицы изображены в круглых сферах, причем бог-отец держит и как бы демонстрирует сферу с сидящим на херувимах отроком Христом. Внизу, в композиции «Приидите людие трипостасному божеству поклонимся», от фигуры бога-отца отходят три луча на помещенные ниже сцены «Благовещения», «Рождества Христова» и «Крещения». И, наконец, в клейме «Во гробе плотски» сверху видны открытые створки райских дверей. За ними, на фоне небесных сфер, на одном троне торжественно восседают старец Саваоф и, справа от него, Христос в зрелом возрасте. Над ними в восьмиконечной звезде — голубь. Этот тип «Троицы» известен под именем «новозаветной» по связи с изображением Христа в его земном, «новозаветном» облике и часто называется «Отечеством».

Икона вызвала протест со стороны ревнителей иконописных канонov, выраженный в энергичных выступлениях видного государственного деятеля дьяка И. М. Висковатого. Он увидел в сюжетах иконы «сумудрое латынское предание»

<sup>77</sup> Н. Казакова и Я. Лурье. Антифеодальные еретические движения, стр. 223; «История СССР», т. I. М., 1939, стр. 364.

<sup>78</sup> Благовещенский собор Московского Кремля. См. «История русского искусства», т. III, стр. 578—580.

<sup>79</sup> Крещатые нимбы ангелов в иконах «Троицы» символизируют ту же идею. Чаще крещатый нимб выделяет одного Христа. Эта же идея, может быть, выражена и в единой для всех трех лиц Троицы жертвенной чаше на иконе Андрея Рублева. На одной из миниатур «Жития Сергия Радонежского» конца XVI века существует погрудное изображение «Отечества», в котором чашу держит бог-отец. — Житие Сергия Радонежского. Гос. Библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей, ф. 178, № 8663, л. 105.



Четырехчастная икона середины XVI века из Благовещенского собора  
Московского Кремля.







«Отечество» (новозаветная «Троица»). Миниатюра из «Жития Сергия»  
конца XVI века, л. 30.

и упрекал Сильвестра в том, что тот допустил «невидимое пзобразать видимым» и т. д. Однако выступления Висковатого не имели успеха и были осуждены на соборе 1554 года<sup>80</sup>.

Изображение новозаветной «Троицы», появившееся в середине XVI века на «Четырехчастной иконе», в конце концов перестало казаться «латынским мудрованием» и даже стало одним из важных компонентов «Страшного суда», как в произведении монументального, так и станкового искусства<sup>81</sup>. «Троица» новозаветная

<sup>80</sup> А. С. Орлов допускает, что в обсуждении сюжетов для икон кремлевского собора принимал участие ученый монах Максим Грек, получивший образование в Италии. См. А. Орлов. Древняя русская литература XI—XVI вв., М.—Л., 1937, стр. 323—325.

<sup>81</sup> На бытование этого иконографического навода в XVI веке указывает наличие развитой композиции новозаветной «Троицы» среди миниатюр вышеупомянутого лицевого «Жития Сергия» Гос. Библиотеки СССР им. В. И. Ленина, л. 30 (стр. 257). Ср. изображение на лл. 1, 27, 27об., 28об., 284об., 349, 379, на иконе «Страшный суд» конца XVI в. (Музей «Новодевичий монастырь», № 3312), и др.

была введена и в роспись Успенского собора Московского Кремля, поновленную в 1642—1643 годах по старой схеме.

Здесь, в двух композициях, заключенных в круглые ореолы, расположенные по обеим сторонам среднего окна западной стены, развивается тема, возмечивающая жертвенный подвиг Христа — будущего «судии мира». В одной из них Саваоф благословляет Христа на жертвенный путь, в другой «Троица» новозаветная представлена в апофеозе — Христос восседает на херувимах рядом с Саваофом, уже по исполнению своей земной миссии<sup>82</sup>.

Тема жертвенной любви дана здесь не в философской трактовке Андрея Рублева, а в форме весьма наглядного повествования.

Композиция «Троицы» новозаветной многократно повторяется и в росписи другого кремлевского собора — Архангельского. Вероятно, в 1652—1666 годах, когда стенопись собора переписывали, старая схема росписи была дополнена новыми сюжетами в соответствии с требованиями времени. Важно отметить, что в роспись были введены иллюстрации к «символу веры». В этих иллюстрациях открывались широкие возможности для раскрытия всех «тайн» вероучения, возможность показать и «сына божия», сидящего «одесную» отца, и «духа», наравне с ними «славимого».

Стремление к возможно полной расшифровке идеи Троицы привело к созданию очень сложных композиций. Укажем на икону «Отечество» второй половины XVI века из Троице-Сергиева монастыря<sup>83</sup> (стр. 259). Здесь написаны сразу две «Троицы». Внизу — новозаветная, вверху ее «прообраз» — ветхозаветная. Обе «Троицы» соединены между собой своеобразной системой трех лучей, то сливающихся в один, то снова расходящихся. Несмотря на сложное построение этой композиции, она читается легко, так как образы ее вполне наглядны.

Интересно, что в это же самое время в русском художественном обиходе появилась католическая по духу голландская «Библия Пискатора», состоящая из гравюр фламандских и голландских художников XVI—начала XVII века и известная сначала по отдельным листам, а потом главным образом по изданиям 1650—1674 годов. В этой библии существует несколько гравюр на текст молитвы «Отче наш». На листе, иллюстрирующем слова: «Яко твое есть царство», дано изображение «Троицы», но не в конкретной, а в мистической трактовке<sup>84</sup> (стр. 260). Здесь троичный, но «невидимый» бог является людям в виде ослепительно-сияющего круга (солнца?). В центре круга древнееврейскими буквами начертано: «бог». В лучах этого «космического» сияния видны три меньших сияющих круга. В них — латинские буквы *F, P, S* (*Filius, Pater, Spiritus*), т. е. сын, отец, дух. Буква *F* расположена справа от *P*, что означает бога-сына, сидящего «одесную» отца.

Когда Симон Ушаков в 1679—1680 годах создал икону «Отче наш», то он, приняв иконографию «Библии Пискатора», только в некоторых клеймах допустил изображение «невидимого» бога-отца в виде сияния с начертанием слова «бог». Однако, иллюстрируя слова: «Яко твое есть царство», он прибегнул к конкретизированному

<sup>82</sup> Воспроизведение см. в кн.: А. Ш и р и н с к и й - Ш и х м а т о в. Большой Успенский собор в Москве. М., 1896, табл. 148.

<sup>83</sup> Загорский Гос. историко-художественный музей-заповедник. Воспроизведение в кн.: Н. Л и х а ч е в. Материалы для истории русского иконописания, ч. I. СПб., 1906, табл. XCVII, № 170.

<sup>84</sup> «Библия Пискатора». Гос. Исторический музей. Отдел рукописей, № 3666, л. ТМА (341). Некоторые сюжеты этой библии были известны и в XVI веке. См. Е. С а ч а в е ц - Ф е д о р о в и ч. Ярославские стенописи и «Библия Пискатора». — «Русское искусство XVII в.», Л., 1929, стр. 85—87.



«Отечество» (новозаветная «Троица»). Икона второй половины XVI века.



«Яко твое есть царство». Гравюра из «Библии Пискатора» XVI—XVII века, л. 341.

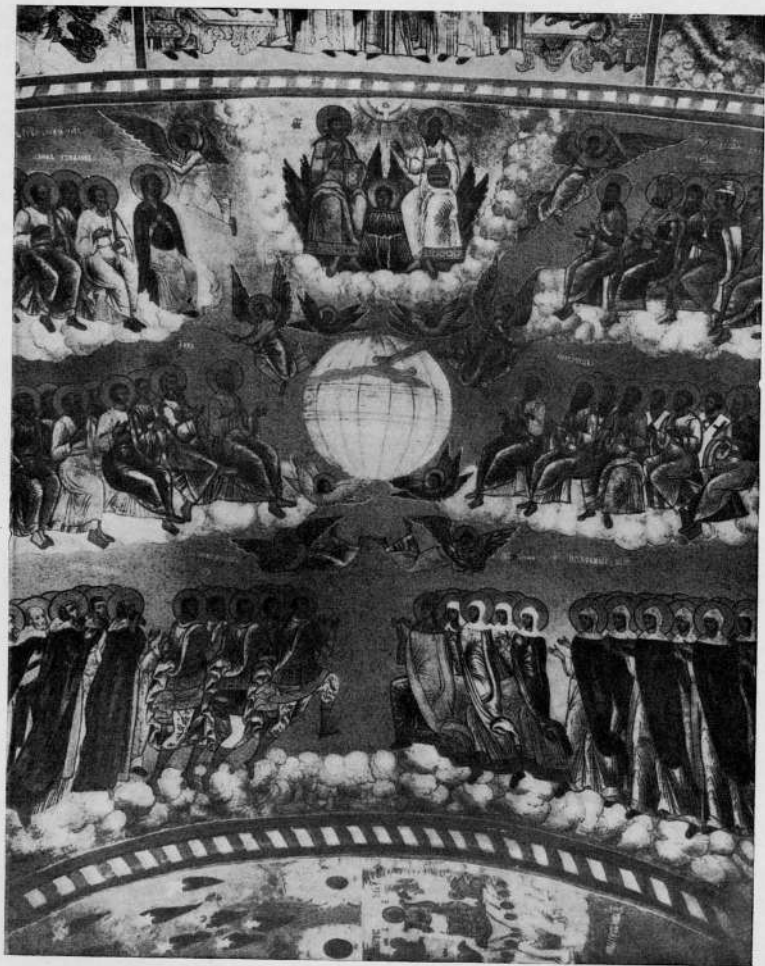
изображению новозаветной «Троицы»<sup>85</sup>. Аналогичное решение этой композиции можно встретить в росписях церкви Ильи Пророка в Ярославле, где новозаветная «Троица» поражает своей грандиозностью<sup>86</sup> (стр. 261).

Если в русском искусстве до XIV века преобладал один тип «Троицы» — ветхозаветный, то с конца XIV все чаще встречается другой тип — «Отечество».

В силу своего догматического значения, изображение «Отечества» в ряде случаев заменило в купольных росписях традиционное изображение Пантократора и стало обязательным смысловым и композиционным центром праотеческого чина иконостасов XVI—XVII веков. С середины XVI века в русском искусстве, как мы видели, вошел ряд новых сюжетов, и в их числе «Троица» новозаветная. Эти три типа

<sup>85</sup> Н. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания, ч. II, № 534. Икона находится в Гос. Русском музее, № ДРЖ—2768. До этого она помещалась в церкви Григория Неокасарийского (1679) в Москве.

<sup>86</sup> Н. Первухин. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. М., 1915, стр. 28—29.



«Яко твое есть царство». Фреска церкви Ильи Пророка в Ярославле.  
Конец XVII века.

изображения «Троицы» стали основными и часто сосуществовали в обширных циклах росписей храмов Москвы, Ярославля и других городов. Теме Троицы посвящается полностью роспись храма того же названия в с. Вяземах — подмосковной усадьбе Бориса Годунова, выполненная в 1600 году. О «деяниях» Троицы повествуют многочисленные иконы, известные с середины XVI века, как, например, икона «Троица в бытии»<sup>87</sup> и др.

В появлении и развитии новых типов изображения «Троицы» наблюдается связь с развитием антитрипитарных движений. Каждая новая вспышка ересей являлась как бы стимулом к тому, чтобы «воинствующая церковь» обращалась к поискам все новых и новых сюжетов, способных укрепить веру в догмат троицности божества.

В истории сложения композиции «Отечества» различаются три периода: первый, наиболее ранний, неотделим от еретических движений в Новгороде и Пскове XIV—XV веков. Второй связывается с новгородско-московским церковно-реформационным движением конца XV—начала XVI века. И, наконец, третий явился непосредственным откликом на новую вспышку еретических движений в середине XVI столетия. Утвердившись в русском искусстве с конца XIV века, иконографический тип «Отечества» подвергся в дальнейшем ряду изменений, которые, начиная с середины XVI века, диктовались уже не борьбой с ересями, а соображениями узкоцерковными, не выходящими за пределы догматического понимания темы.

---

<sup>87</sup> Гос. Русский музей, № ДРЖ—2138.

## ПАМЯТНИК ПОРТРЕТНОГО ШИТЬЯ КОНЦА XV ВЕКА

П. И. ЯКУНИНА

**Н**АСТОЯЩАЯ работа посвящена замечательному памятнику портретного шитья конца XV века из собрания Гос. Исторического музея, на котором изображены в рост три ярославских князя XIII века — Федор Ростиславич и его сыновья — Давиди Константин Федоровичи<sup>1</sup> (стр. 264). Размер покрыва 241 × 96 см. Покров шит некрученым шелком и золотой пряжей нитью по темно-коричневой (гвоздичного цвета) шелковой ткани диагоналевого переплетения, типа атласа. Плотность ткани 36 × 36 нитей. Ширина ткани 50 см. Покров подбит пестрядью белой в синюю мелкую клетку.

Покров дошел до нашего времени в сильно поврежденном состоянии. За 450 лет своего существования он, по-видимому, подвергался неоднократным реставрациям, изменившим его внешний облик.

Описание этого памятника впервые было сделано И. И. Срезневским<sup>2</sup>. Описание Срезневского касается лишь внешнего вида памятника и не отличается точностью. Автор оставил без внимания технику выполнения шитья. В «Истории русского искусства» под редакцией И. Э. Грабаря описание памятника не имеется<sup>3</sup>. Между тем этот памятник заслуживает самого пристального внимания со стороны исследователей как по своим художественным качествам, так и по тематике.

В описании И. И. Срезневского указывается: «... это шелковый, золотистого цвета плат, обшитый зеленой шелковою же оторочкой и подбитый пестрядью»<sup>4</sup>. Как выяснилось в процессе изучения, золотистый шелк поля и зеленая шелковая оторочка явились позднейшим наслоением, по-видимому, относящимся к XVIII веку.

В 1924 году покров был передан для реставрации в Центральные гос. реставрационные мастерские. Были удалены позднейшие части шелковой ткани золотистого цвета с мелко-чешуйчатым орнаментом из зеленого атласа. Об общем

<sup>1</sup> Этот покров поступил в Гос. Исторический музей в 1914 году из Румянцевского музея (№ 2678, собрание Севастьялова) и ныне хранится в отделе тканей, № РБ 136/57779.

<sup>2</sup> И. Срезневский. Покров с гробницы князей ярославских 1501 года. — «Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках. Сборник статей, читанных в Отделении русского языка и словесности имп. Академии наук», т. 1. СПб., 1867, № 8, стр. 82—88.

<sup>3</sup> [М., 1914]. В этом издании опубликован снимок, сделанный с покрыва с изображением ярославских князей (см. стр. 9).

<sup>4</sup> И. Срезневский. Покров с гробницы князей ярославских, стр. 82.



состоянии памятника в протоколе Центральных гос. реставрационных мастерских № 33 от 14 июля 1924 года говорится следующее:



Шитая пелена на гробницу ярославских князей Федора Ростиславича Черного и сыновей его Давида и Константина. XV век.

«Основной фон покроя коричневой шелковой ткани обветшал; почти повсеместно утрачена основа коричневого шелка, остались лишь нити утка...». «Шитье золотом и серебром почернело и окислилось, что особенно заметно на нимбе князя Федора, во многих местах отсло». Шитье шелком также подверглось сильному разрушению. Реставрационные работы были проведены реставраторами К. Н. Шишовой и М. Н. Рождественской, проявившими большое умение и тщательность.

В том же протоколе указывается: «Ткань фона вся истлела и покрыта поперечными трещинами. Пришлось закреплять уток, нитку за ниткой, мелкими стежками шелком в цвет, что составило крайне длительную и кропотливую работу. Закреплены оставшие золотые нити в местах шитья золотом» и пр.

Обычно на надгробной пелене изображалась одна человеческая фигура. На описываемой шитой пелене — три фигуры: Федор Ростиславич и его сыновья — Давид и Константин Федоровичи.

Великий князь смоленский и ярославский Федор Ростиславич, по прозвищу Черный (вероятно, благодаря смуглому цвету лица или черным волосам), был сыном великого князя смоленского Ростислава Мстиславича. Год рождения его неизвестен. А. Экземплярский относит его рождение ко времени не позднее 1240 года<sup>5</sup>. Летопись под 6785 (1277) годом упоминает, что князь Федор, происходя из смоленских князей, был обижен своими братьями после кончины отца, Ростислава Мсти-

<sup>5</sup> А. Экземплярский. Великие и удельные князья Северной Руси в татарский период с 1238 по 1505 годы, т. 1. СПб., 1889, стр. 74.

славича, и получил от них в удел лишь незначительный Можайск: «Яко име два брата: Глеба и Михаила, отъ нихъ же во жребии отъчества обидень бысть: даша ему въ наследие токмо единъ градъ Можаяскъ. Онъ же со безлобиемъ господствуя въ немъ и не гневашеся на братию свою»<sup>6</sup>.

Первое известие в летописи о Федоре Ростиславиче мы находим под 1276 годом, когда имя его упоминается среди князей, съехавшихся на погребение князя Василия Ярославича в Костроме<sup>7</sup>. Женившись на княжне Марии<sup>8</sup>, дочери князя Василия Всеволодовича ярославского, принесла ему в качестве приданого Ярославль: «съ нею же и градъ Ярославль притяжа во одержании себе»<sup>9</sup>. Получив Ярославль, князь Федор княжил в нем вместе с тещей — княгиней Ксенией, вдовой князя Василия Всеволодовича ярославского.

От княгини Марии Васильевны ярославской, кроме двух дочерей, у Федора Ростиславича родился сын Михаил. Как князь ярославский, Федор Ростиславич проявляет себя смелыми походами в сообществе других князей<sup>10</sup>. Им был совершен и поход на Кавказ, на ясов. Он принес большую добычу и много пленников осетин, «а противныхъ избиха безчислено»<sup>11</sup>. В этом походе Федор Ростиславич участвовал во взятии яского города Дедякова и с большой добычей и пленниками в 1278 году возвратился на Русь.

В этом же 1278 году князь Федор выдал свою вторую дочь замуж за князя Михаила, сына Глеба Васильковича ростовского (белоозерского). В перечне гостей, бывших на этой свадьбе, упоминается муж старшей дочери Федора Ростиславича — князь галицкий и дмитровский Давид Константинович. В 1278 году, после свадьбы дочери, Федор Ростиславич вместе с молодым затем Михаилом Глебовичем и с татарами снова идет воевать, на этот раз с болгарам<sup>12</sup>.

Помимо военной доблести, князь Федор Ростиславич проявлял большие дипломатические способности в сношениях с ордынскими ханами. К середине XIII века севернорусские князья, не имея сил для сопротивления, становятся татарскими «служебниками». Отсюда и участие их в многочисленных татарских военных операциях на Кавказе, в Литве и т. п. Эти отношения севернорусских князей с Ордой особенно ярко можно проследить на примере биографии Федора Ростиславича<sup>13</sup>. Посещения Орды князем Федором дают возможность ближе познакомиться с татарами и приобрести расположение хана. Это позволяет Федору Ростиславичу укрепить положение Ярославского княжества.

<sup>6</sup> Степенная книга, ч. 1. — ПСРЛ, т. XXI, 1-я половина. СПб., 1908, стр. 307; Воскресенская летопись под 6785[1277] годом. — ПСРЛ, т. VII. СПб., 1856, стр. 173.

<sup>7</sup> «Съехашася тамо князи... князь Федоръ Ростиславичъ Ярославский, внукъ Мстиславъ, правнукъ Давидовъ, праправнукъ Ростиславъ, препраправнукъ Мстиславъ, пращуръ Владимира Маюмаха...» (Никоновская летопись под 6784[1276] годом. — ПСРЛ, т. X. СПб., 1885, стр. 153; Воскресенская летопись под 6784[1276] годом. — ПСРЛ, т. VII, стр. 173. См. также: В. Т а т и ц е в. История Росийская с самых древнейших времен, кн. IV. СПб., 1784, стр. 50).

<sup>8</sup> Нельзя обойти молчанием явление, на которое историк С. М. Соловьев указывает как на неслыханное до той поры в древней Руси, — на княжение в Ярославле женщины — Марии Васильевны и ее матери Ксении. Удел за немцем сыновей у Василия Всеволодовича перешел к дочери покойного князя (С. С о л о в ъ в. История отношений между русскими князьями Рюрикова дома. [В. м.], 1847, стр. 285).

<sup>9</sup> Степенная книга, ч. 1. — ПСРЛ, т. XXI, 1-я половина, стр. 308; Никоновская летопись под 6785 [1277] годом. — ПСРЛ, т. X, стр. 154. П. В. Голубовский («История Смоленской земли до начала XV ст.». Киев, 1895, стр. 202) говорит, что князь Федор женился на вдове князя Василия Всеволодовича Ярославского — Ксении.

<sup>10</sup> В 1277 году князь Федор принимает участие в походе вместе с другими князьями — Андреем Александровичем городецким, сыном Александра Невского, и Глебом Васильевичем ростовским, совместно с татарским войском под главенством Менгу-Темира.

<sup>11</sup> Воскресенская летопись под 1277 годом. — ПСРЛ, т. VII, стр. 173.

<sup>12</sup> Там же, стр. 174.

<sup>13</sup> А. Н а с о н о в. Монголы и Русь. М., 1940, стр. 59—68.

В 1280 году удельный вес Федора Ростиславича усиливается. По смерти брата, Михаила Ростиславича смоленского, князь Федор по великокняжескому праву получает в наследство смоленский стол<sup>14</sup>, но уже в 1286 году в Смоленске наместником Федора Ростиславича значится его племянник, сын его брата, Роман Глебович<sup>15</sup>.

Князь Федор Ростиславич был незаурядной личностью. Его жизнь, полная тревожений и романтических событий, падает на тяжелые годы татарского ига. Степенная книга повествует о посещении Орды Федором Ростиславичем вместе с другими князьями для утверждения в княжении. Здесь же сообщается о большом впечатлении, которое князь Федор Ростиславич произвел своей мужественной красотой на жену хана. «Царица же, яко виде святолепное благородие лица его, и узавися сердцея его, мужества ради и красоты лица его»<sup>16</sup>, — добавляет летописец. В Орде решили женить князя Федора на дочери хана и всячески задерживали его отъезд. Князь Федор заявил, что он женат на внучке Всеволода, и просил отпустить его в родной город Ярославль. Внезапно пришло известие, что жена, княгиня Мария, умерла, а престол занял сын Михаил.

Видя в князе Федоре проводника протатарской политики, его теща, княгиня Ксения, вдова Василия Всеволодовича, и бояре отказались принять князя. Они указывали, что супруга его, княгиня Мария, умерла, а на престоле сидит сын его, Михаил — «довлеет намъ отечеству наследникъ князь нашъ Михайль, сынъ твой»<sup>18</sup>.

Это известие заставило князя Федора опять вернуться в Орду, откуда с войском он вновь идет к Ярославлю. Однако жители Ярославля царскому посланию «не внимаху и блаженнаго Федора на княжение прияти не хотяху»<sup>19</sup>. Не помогло и полученное от хана войско. Федору Ростиславичу не удалось сломить упорство жителей, и он возвратился в Орду к хану. Жена хана снова настаивала на браке князя Федора с дочерью хана. Теперь, будучи вдовцом, Федор Ростиславич, отказываясь, ссылаясь на различие религий. Но от хана было отправлено послание к патриарху в Царьград с просьбой дать благословение на этот брак. По получении благословения константинопольского патриарха, дочь хана принимает крещение, нарывается Анной и выходит замуж за князя Федора.

С этим браком значительно расширилась область владений Федора Ростиславича. В качестве свадебного подарка хан дает своему зятю тридцать шесть городов. Среди них находились такие значительные, как Чернигов, Болгары, Корсунь, Казань и другие. Сверх того — «злата же и женьчюгу и камня много ценнаго и сребра множество и вся, елико довлеет царской чести»<sup>20</sup>. Кроме того, князю Федору дается половина царской столицы Сарая и отстраиваются великолепные палаты<sup>21</sup>.

Во время пребывания в Орде князь Федор пользовался большим вниманием и благосклонностью хана. Князю Федору «под руку» были отданы русские князья и бояре. Ежедневно, по желанию хана, во время обеда на голову Федора возлагалась корона — символ верховной власти. Здесь же в Орде родился у него сын, при крещении названный Давыд, а затем родился и второй сын — Константин, по прозванию

<sup>14</sup> Воскресенская летопись под 6787[1279] годом. — ПСРЛ, т. VII, стр. 174.

<sup>15</sup> П. Г о л у б о в с к и й. История Смоленской земли, стр. 308.

<sup>16</sup> Пролог, 1-я четверть года (месяцы сентябрь, октябрь, ноябрь), М., 1689, стр. 66.

<sup>17</sup> Степенная книга, ч. 1. — ПСРЛ, т. XXI, 1-я половина, стр. 308.

<sup>18</sup> Там же, стр. 309.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Предполагалось, что князь Федор был зятем хана Нагая, женатого на христианке и не желавшего принимать магометанство, а не хана Менгу-Темира. — Н. М. К а р а м з и н. История Государства Российского, т. IV. СПб., 1833, стр. 136—137.

Улемец. Во время пребывания в Орде князь Федор получил известие о смерти своего старшего сына от первой жены — Михаила, сидевшего в Ярославле. Это известие заставляет Федора Ростиславича просить хана отпустить его с женой и детьми на Русь, в Ярославль, что хан и исполнил с великой честью для князя Федора.

Годы 1289 и 1291 (или 1292) были временем пребывания князя Федора в Орде<sup>22</sup>. Он покровительствует христианскому населению, при нем в Орде строятся много православных церквей, что было крайне важно, так как церкви способствовали объединению всех русских, проживавших в Орде. К этому времени Федор Ростиславич достиг наибольшей власти<sup>23</sup>. При дележе уделов он занимает в 1293 году Переславль Залесский<sup>24</sup>, бывший после Владимира одним из главных городов. «Тоя же зимы князь Федор Ярославский сяде на княжение в Периславле»<sup>25</sup>.

Следует отметить большой путь, пройденный князем Федором — от владетеля малого Можайска, которым он своими братьями при разделе «обиден бысть», и до князя Переславля Залесского, второго города после стольного Владимира. Правда, уже в 1294 году Федор Ростиславич должен был уступить переславский удел Дмитрию Александровичу. В досаде «того же лета князь Федор Ростиславич Ярославский пожег весь град Переславль»<sup>26</sup>.

Федор Ростиславич Черный, будучи сам из рода князей смоленских, явился родоначальником новой ветви князей ярославских, сидевших на ярославском столе до 1463 года, т. е. до потери самостоятельности Ярославским княжеством. Властный, энергичный, неустрашимый, он заканчивает свою бурную жизнь в 1299 году, 19 сентября 1299 года Федор Ростиславич, согласно обычаю, принял монашество («облагчился в схиму») и в ночь на 20-е скончался.

После смерти Федор Ростиславич почитался не только жителями его княжества, но и повсеместно как заступник Руси от «нашествия иноплемennых». Недаром князь Дмитрий Михайлович Пожарский, отправляясь с ополчением против нававших на Русь иноземцев, желая защитить свою Родину, просит благословения у гроба князя Федора Ростиславича Черного и сыновей его — Давида и Константина.

Следует упомянуть, что в народной памяти сохранилось представление и о его «правом» суде, который он творил в своем княжестве. Об этом пели до конца XIX века калики перехожие:

<sup>22</sup> А. Экземплярский. Великие и удельные князья Северной Руси, т. 1, стр. 79.

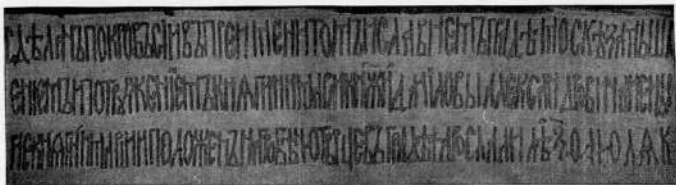
<sup>23</sup> В 1293 году князь Федор Ростиславич вместе с другими князьями (Дмитрий Борисович ростовский, брат его, Константин Борисович угличский, Михайло Глебович (белозерский), зять Федора Черного, Иван Дмитриевич ростовский и Андрей Александрович гордечский, сын Александра Невского) едут в Орду жаловаться на великого князя владимирского Дмитрия Александровича, также сына Александра Невского. Вернувшись из Орды с татарской ратью, они предают разорению 14 русских городов, в том числе Владимир, где церковь Богородичную разграбили и «чудное дно медное выдраша» (В. Татищев. История Российская, кн. IV, стр. 73).

<sup>24</sup> Никоновская летопись под 6804[1293] годом.— ПСРЛ, т. X, стр. 169.

<sup>25</sup> В. Татищев. История Российская, кн. IV, стр. 74.

<sup>26</sup> До конца своей жизни Федор Ростиславич держался союза с Андреем Александровичем, и во время распри в 1296 году между князьями на съезде во Владимире сложилось объединение двух групп князей: с одной стороны, князя Федора Ростиславича с великим князем Андреем Александровичем гордечским и Константином Борисовичем ростовским, а с противной стороны московского князя Даниила Александровича, тверского — Михаила Ярославича и Ивана переславского. См. Воскресенская летопись под 6804[1296] годом.— ПСРЛ, т. VII, стр. 181; Никоновская летопись под тем же годом.— ПСРЛ, т. X, стр. 171.

В 1297 году Федор Ростиславич лишился Смоленска, перешедшего на сторону его племянника, князя Александра, сына старшего брата Романа Глебовича. См. Соловьев. История России с древнейших времен, кн. II, т. 3—4. М., 1960, стр. 196.



Вкладная надпись надгробной пелены ярославских князей.

Во славном во граде Ярославле,  
На честном на княжеском престоле  
Сидел свет святой Феодор,  
Всем он суд правый правил,  
Богатых и сильных не стыдился,  
Нищих и убогих не гнушался<sup>27</sup>.

О сыновьях Федора Ростиславича — Давиде и Константине — летопись ничего не сообщает, за исключением даты смерти Давида Федоровича — 1321 год<sup>28</sup>. Князь Давид оставил после себя двух сыновей — Василия Грозного (Грозные очи) и Михаила (князь Моложский). Прозвище второго сына Федора Ростиславича — Улемец<sup>29</sup> дает возможность высказать некоторые предположения. Прозвище Улемец является производным от мусульманского слова «улем», «улема»<sup>30</sup>, т. е. ученый, мудрый, знающий. Слово, очень распространенное на мусульманском востоке, легко могло быть применено к князю Константину — полутатарину. По всей вероятности, Константин Федорович отличался ученостью. Это тем возможнее, что, по свидетельству жития, и отец его, Федор Ростиславич, «книгамъ прилежаше день и ночь»<sup>31</sup>.

В древних святцах иногда говорится о «положении в гроб благоверного царя Константина Улемца», приходящемся на 24 августа<sup>32</sup>. Царь Константин Улемец — это князь ярославский Константин Федорович. Неясно, почему ему дается титул царя. Существует предположение, что этот титул отражает близкую родственную связь Константина Федоровича с татарским ханом<sup>33</sup>. Однако непонятно, почему в таком случае титул царя не прилагался к старшему его брату — Давиду Федоровичу, находившемуся в тех же отношениях с царствующим домом Золотой Орды.

Такова биография тех, чьи изображения донесла до нас шитая пелена.

На пелене сверху, во всю ее ширину, вышита золотой пряженой нитью надпись уставом XV века: «Благоверный князь великий Федор ярославский и смоленский». Кроме того, над левым изображением — «князь Давид», над правым — «князь Константин».

<sup>27</sup> П. Бессонов. Калики переходные. Сборник стихов и исследование, т. 1. М., 1861, стр. 785—786.

<sup>28</sup> Никоновская летопись под 6829[1321] годом. — ПСРЛ, т. X, стр. 188.

<sup>29</sup> А. Востоков. Описание русских и словенских рукописей Румянцеваго музея. М., 1842, стр.

<sup>30</sup> «Ulamam» — знающий, ученый. В. Г р г а с. Словарь к арабской хрестоматии и Корану. Казань, 1881, стр. 549 — ср. «Турецко-русский словарь». М., 1945, стр. 637.

<sup>31</sup> «Великие Минеи Чети, собранные митрополитом Макарием». Изд. Археографической комиссии. Сентябрь. Дни 14—24. СПб., 1869, столб. 1267.

<sup>32</sup> А. Горский и К. Невоструев. Описание славянских рукописей Московской синодальной библиотеки. Отд. 1—3. М., 1855.

<sup>33</sup> Ср. С. Соловьев. История России с древнейших времен, кн. II, т. 3—4, М., 1960, стр. 169.

Внизу, тоже во всю ширину пелены, золотой пряженой нитью шита вкладная надпись, писанная в три строки уставом XV века (стр. 263). Буквы шиты золотой нитью по настилу. Но золотая нить сохранилась только в надписях в верхней части покрыва, внизу же ее можно проследить лишь местами. Ткань под надписью не сохранилась, и под ее буквы, как в верхней части покрыва, так и внизу, подведено (при реставрации в 1924 году) белое холщовое полотно (ткань XVII века русской выработки)<sup>34</sup>.

Летопись покрыва гласит: «Сделанъ покровъ сей въ преименитомъ и славнемъ граде Моск[в]е замышлениемъ и потружениемъ княгини Марии князя Даниловы Александровича и еи дочери княгини Марии и положенъ на гробе чю[до]тв[ор]це в граде Ярославли лето 7009 [1501] июля 20».

Обычно в таких летописях, сопровождающих вкладную пелену, сообщается, при каком великом князе или государе (а нередко и при каком церковном порядке) была выполнена вкладная пелена или покров<sup>35</sup>. В данном же случае, при создании такого большого покрыва, не упоминается имя правящего великого князя, хотя покров «строился» в Москве, а также отсутствует имя митрополита. Надпись содержит лишь краткое известие о том, что покров исполнен «замышлением и потружением княгини Марии князя Даниловы Александровича и еи дочери». Не указывается и причина вклада.

Эта неполнота сведений обращает на себя внимание; чувствуется, что здесь какая-то недоговоренность, и притом не случайная. Создатели пелены не пожелали упомянуть московского великого князя Ивана III. Назвать же митрополита, умолчав о великом князе, княгиня Мария и ее дочь Мария считали, видимо, нежелательным.

В этой вкладной надписи таится какой-то скрытый политический смысл. Он становится вполне ясным, если уточнить некоторые детали биографии княгини Марии и ее дочери.

Очевидно, в 1501 году в «преименитом и славном граде Москве» строить покров на гробницу ярославских князей в Спасский монастырь города Ярославля, где были погребены князя Федор Ростиславич, Давид и Константин Федоровичи, могло лишь лицо, кровно связанное с Ярославлем.

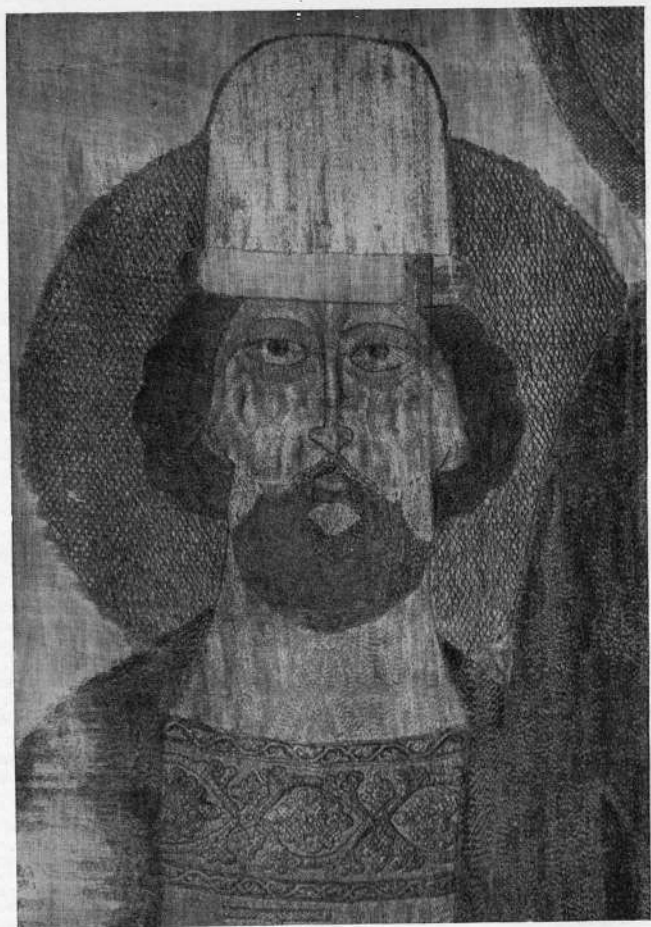
В 1463 году великий князь Иван III присоединяет к Москве ярославское княжество, в чем ему помогает ведший переговоры великокняжеский дьяк Алексей Подуектов<sup>36</sup>. В Ярославле княжил в это время последний владетельный ярославский князь Александр Федорович, по прозвищу Брюхатый. В этом же году обретенны мощи его предков — Федора Ростиславича Черного и двух его сыновей, Давида и Константина Федоровичей, погребенных в ярославском Спасо-Преображенском монастыре: князь Александр «повеле тако сему быти, и гробницу хотя устрои камену, и покровомъ драгимъ окрыти его и свещи поставити»<sup>37</sup>. В связи с обретеннием мощей великий князь московский Иван III и митрополит Филипп поручают Антонию, монаху того же Спасо-Преображенского монастыря, описать жизнь и деяния князя Федора Ростиславича. Это и было выполнено Антонием между

<sup>34</sup> Архив Центральных гос. реставрационных мастерских, акт № 33 от 14/VII 1924 года.

<sup>35</sup> Так, например, подвесная пелена с изображением ехаристии (Гос. Исторический музей, № РБ, 2/19724) имеет такую вкладную надпись: «В лето 6908 (1400) 23... при княжении великого князя Василия Дмитриевича всея Руси при архиепископе при Фотии митрополите всея Руси при епископе Митрофане созданъ былъ воздъхъ сии Константинювоу Аграфеоу ея причысте Матери Божией и честного ее Рождества да будетъ на ней оконченъ бысть месяца июля 2 дня на память святого отца Никифора».

<sup>36</sup> IV Новгородская летопись под 6971[1463] годом.—ПСРЛ, т. IV, ч. 1. Л., 1925, стр. 464 и другие.

<sup>37</sup> II Софийская летопись.—ПСРЛ, т. VI. СПб., 1853, стр. 185.

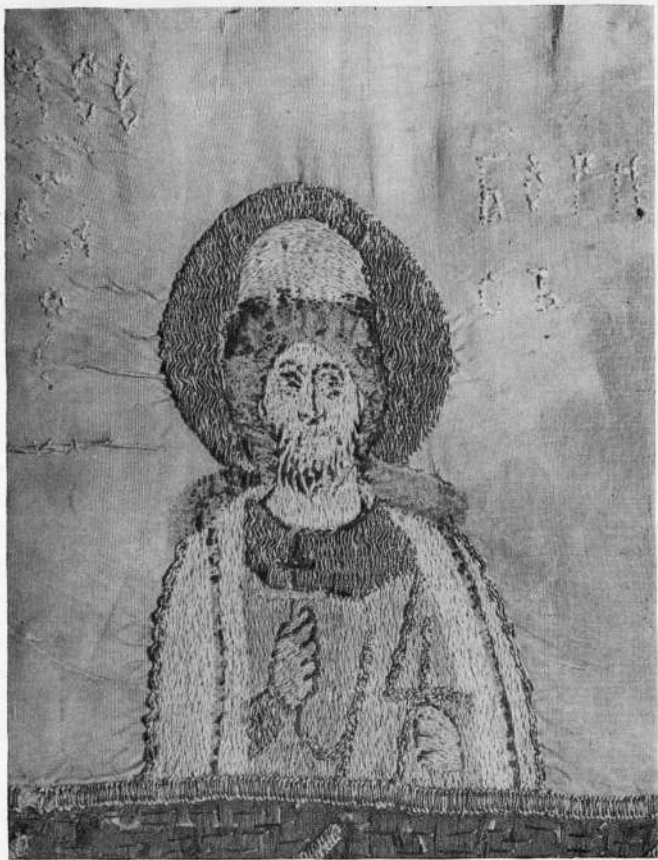


Голова князя Давида. Деталь надгробной пелены ярославских князей.



Голова князя Константина. Деталь надгробной пелены ярославских князей.





Голова князя Бориса. Деталь шитой пелены Марии Тверской, 1389 год.



Голова князя Глеба. Деталь шитой пелены Марии Тверской.

1471 и 1473 годами<sup>38</sup>. Его описание является первым жизнеописанием Федора Ростиславича.

Лишившись владетельных прав, Александр Федорович продолжал жить в Ярославле до самой своей смерти. Скончался он в 1471 году, 17 апреля, и погребен в Спасо-Преображенском монастыре<sup>39</sup>.

Это лишение ярославского князя владетельных прав вызвало у ярославцев протест, нашедший отражение в тексте одного из летописных списков второй половины XV века. В Ермолинской летописи современник иронически относится к самому явлению мощей ярославских чудотворцев, за которым последовала продажа ярославскими князьями своих вотчин московскому великому князю<sup>40</sup>. Далее сообщается, как о прямом следствии присоединения ярославского княжества к Москве, о деяниях Ивана Суздей, бывшего наместником Ивана III. «В лето 971. Во граде Ярославли, при князи Александре Феодоровиче Ярославскомъ у свягатаго Спаса въ монастыри во общине авися чудотворецъ, князь великий Феодоръ Ростиславичъ Смоленский, и з детми, со княземъ Костянтиномъ и з Давидомъ, и почало отъ ихъ гроба процати множество людей безчислено; сии бо чудотворци явихася не на добро всемъ княземъ Ярославскимъ: простилися со всеми своими отчинами на векъ, подавали ихъ великому князю Ивану Васильевичу, а князь великии противъ ихъ отчины подавалъ имъ волости и села; а изъ старины печаловался о нихъ князю великому старому Алекси Полуектовичъ, дьякъ великого князя, чтобы отчина та не за ними была. А после того въ томъ же граде Ярославли авися новый чудотворецъ, Иоаннъ Огафоновичъ Сузей<sup>41</sup>, созиратай Ярославской земли: у кого село добро, инъ отнять, а у кого деревня добра, инъ отнять да отписать на великого князя ю, а кто будетъ самъ добръ, боаринъ или сынъ боярьской, инъ его самого записать; а иныхъ его чудестъ множество не мощно исписати ни исчести, понеже бо во плоти суще цяшось»<sup>42</sup>.

У последнего ярославского князя Александра Федоровича был сын Даниил Александрович, носивший прозвище Пенко<sup>43</sup>. Князь Даниил Александрович, видимо, уже не жил в Ярославле, а переехал в Москву, так как в 1501 году, т. е. когда покров создавался в Москве и был вложен в ярославский Спасский монастырь, Даниил Александрович состоял уже московским воеводою и вместе с князем Василием Шуйским защищал Псков от ливонцев<sup>44</sup>. Жена Даниила Александровича, княгиня Мария, и его дочь и жили в Москве на гробницу предка тот «покров драгий», которым князь Александр Федорович «хотя... открыти» гробницу. Жена сына последнего владетельного ярославского князя, в честь деда, имя которого было Федор, возложила целену на раку прапрадеда, Федора Ростиславича Черного. Но слишком еще живо было воспоминание о независимости Ярославля, именно поэтому в надписи опущено как имя Ивана III, так и имя митрополита.

<sup>38</sup> В. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 171—172; Н. Карамзин. История Государства Российского, т. VI. СПб., прим. 629; прилож. к т. IV, гл. VI.

<sup>39</sup> II Софийская летопись.— ПСРЛ, т. VI, стр. 191.

<sup>40</sup> А. Шахматов. Ермолинская летопись и Ростовский владычный свод.— Известия отделения русского языка и словесности Академии наук, т. III, кн. 3. СПб., 1903, стр. 81—85. Ср. А. Экземплярский. Великие и удельные князья Северной Руси, т. II. СПб., 1891, стр. 95.

<sup>41</sup> Иоанн Агафонович Сузей — великокняжеский наместник.

<sup>42</sup> Ермолинская летопись под 1462—1463 годами.— ПСРЛ, т. XXIII, СПб., 1910, стр. 157—158. Слово «цяшось» означает «дьявол». Оно зашифровано при помощи так называемой «простой литеины».

<sup>43</sup> Н. Карамзин. История Государства Российского, т. VI, стр. 15.

<sup>44</sup> С. Соловьев. История России с древнейших времен, кн. III, т. 5—6. М., 1960, стр. 131;

Все это еще раз свидетельствует о нежелании княжат-бояр подчеркивать свою покорность московскому единоподержавцу. Однако вскоре (в 1525 году) на свадьбе дочери Ивана III, Феодосии, вышедшей замуж за Василия Даниловича Холмского, среди гостей присутствует тысяцкий Даниил Александрович с женой — создательницей нашего покрыва<sup>45</sup>. В дальнейшем род Федора Ростиславича роднится с московским княжеским родом, и уже в 1528 году за Иваном Даниловичем Пенко была замужем свояченица Василия III Мария (Васильевна Глинская)<sup>46</sup>.

Изображение князя Федора Ростиславича с сыновьями Давидом и Константином Федоровичами, вышитое по шелковой ткани некрученым шелком с очень скромным применением золотной нити, обнаруживает черты, сближающие шитье с монументальной живописью. С фреской это шитье изображением роднит простота и ясность силуэта, лаконизм рисунка и относительная немногочисленность красочной палитры. Одежда — в виде больших, одноцветных, спокойных красочных плоскостей, не требующих резких контурных очертаний. В передаче лиц та же тональность и выделение наиболее рельефных мест лица шелком, имитирующим «оживки», т. е. широкие штрихи разбеленной охры под бровями, по скулам и по сторонам носа. Правда, следует учесть, что от времени красочная гамма описываемой пелены во многом изменилась.

Согласно вкладной надписи, пелена закончена 20 июля 1501 года. Однако, для создания сложного памятника шитья, как описываемая пелена, надо было затратить много труда и времени, приблизительно около 4—5 лет, а возможно и больше. Так что пелену следует относить к концу XV, а не к началу XVI века. Очевидно, в построении покрыва принимали участие не только две княгини, но и ряд мастериц, имена которых до нас не дошли.

Для сравнения можно привести пелены, на которых точно указаны даты их создания. Таков покров с двухфигурной композицией, представленными в рост Сергием и Никоном<sup>47</sup>. Из шитой надписи этого покрыва известно, что начата работа над ним в 1569 году, а вложен он в Троице-Сергиев монастырь в 1592 году, т. е. через 23 года после начала работы. Но здесь имела значение не одна только трудность работы; вклад покрыва задерживали еще какие-то другие обстоятельства. Это вклад царя Федора Ивановича и жены его Ирины Федоровны. Покров шит так же, как надгробная пелена ярославских князей, по шелковой коричневой ткани (в данном случае — камке) разноцветными шелками.

Другой памятник — плащаница вклада Ивана Ивановича Голицына<sup>48</sup>. Как значится во вкладной летописи, она была начата в 1595 году и вложена в Троице-Сергиев монастырь в 1598 году, т. е. работа над ней продолжалась три года.

Можно с уверенностью сказать, что пелена с изображением Федора Ростиславича с сыновьями была начата не позднее 1497 года.

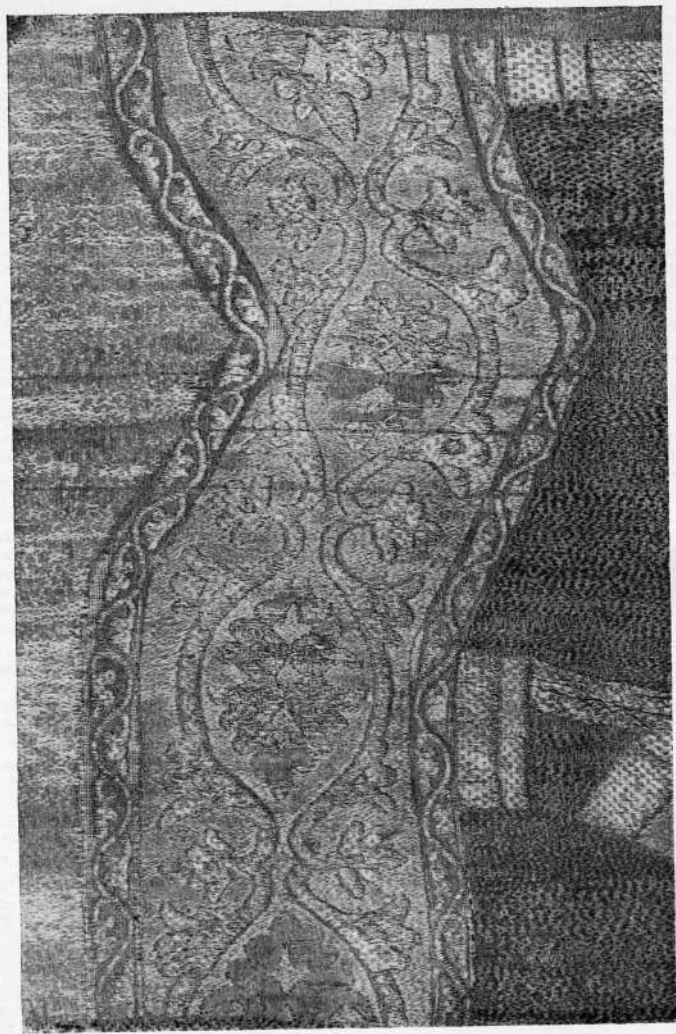
Кто «запечатл» описываемый покров — неизвестно. Но несмотря на то, что покров этот строился почти 200 лет спустя после кончины Федора Ростиславича, он отличается остротой характеристик изображенных князей. Здесь нельзя, конечно, предполагать портретного сходства даже в той мере, какая доступна средневековому искусству, но безусловно, что этот шитый портрет отражает предания о внешнем облике князей, сохранившиеся, очевидно, в княжеской семье. Не нужно забывать,

<sup>45</sup> Н. Карамзин. История Государства Российского, т. VI, стр. 189, 303.

<sup>46</sup> Там же, т. VII, стр. 63, прим. 383.

<sup>47</sup> Загорский Гос. историко-художественный музей-заповедник, № 407.

<sup>48</sup> Н. Маясова. «Двойной покров», XVI в. — «Сообщения Загорского Гос. историко-художественного музея-заповедника», вып. 2, Загорск, 1958, стр. 25.



Опущь одежды князя Давида. Деталь надгробной пелены Ярославских князей.



Опущь одежды князя Константина. Деталь надгробной пелены Ярославских князей.

что исполнительницами были прямые потомки Федора Ростиславича. Чисто портретные изображения, передающие все индивидуальные особенности, вообще не свойственные древнерусской живописи. Древний монументальный и станковый портрет преследует иную цель — сохранить прежде всего для потомства чтимый образ как идею, отобразить величие, запечатлеть мудрость, добродетель данного лица.

Рассматриваемому памятнику близок по времени шитый портрет надгробного покровы Сергия Радонежского, 1424 года<sup>49</sup>. Имеются данные, что это изображение заменил племянник и крестник Сергия Радонежского, Федор Ростовский, написавший также с него икону<sup>50</sup>. Современник Сергия Радонежского, он сумел дать на этом шитом портрете исключительную по остроте характеристику прославленного основателя Троицкого монастыря.

На пелене Гос. Исторического музея Федор Ростиславич изображен в рост (195 см), справа возле него фигура князя Давида (120 см), слева — князя Константина (120 см). Федор Ростиславич намного выше своих сыновей. Летопись под 1463 годом, вскоре после вскрытия гробницы, сообщает: «князь велики Федоръ великъ человекъ ростомъ былъ и те у него Костянтинь да Давыдъ подъ пазухами лежали, занеже менши его ростомъ»<sup>51</sup>. Летопись также сообщает, что князь Федор Ростиславич был погребен в одном гробу с сыновьями в Спасском монастыре, в Яро-славле<sup>52</sup>.

На пелене Федор Ростиславич облачен в схиму. Его голову покрывает голубой куколь, спускающийся на плечи и грудь, — шито некрученным шелком темно-коричневого цвета с темно-малиновым оттенком (пурпур), швом «в раскол». Спереди из-под мантии видна голубая эпитрахиль. На ней подряд сверху до низу три раза повторяется алым шелком шитая «Голгофа» — четырехконечный крест на подножии. По сторонам крестов золотой нитью шиты «ИС», «ХС», «НИ», «КА». Внизу эпитрахили три довольно широкие полосы. Нижняя одежда состоит из монашеской рясы — свиты с широкими рукавами. Ряса шита некрученным шелком песочного цвета.

Таким образом, на пелене дается изображение полного облачения схимника — свита, мантия, куколь.

Правой рукой удивительно изящного рисунка Федор Ростиславич благословляет двуперстным сложением, а левой держит свернутый, шитый белым шелком свиток — символ учительства. Лик строгий, с окладистой, темной, довольно большой бородой.

Давид и Константин Федоровичи, слегка заслоненные фигурой отца, представлены в мирских княжеских одеждах.

В правой руке каждый из них держит крест — принадлежность мучеников. Крест семиконечный, шитый прядепой серебряной нитью. Левая рука каждого из князей покоится на мече, заткнутом за пояс. Меч длинный, в алых ножнах, перевитых золотным шнуром, которым, видимо, ножны привязывались к поясу. Рукоять меча и пояс шиты серебряной нитью «в лом», шнур шит золотной нитью.

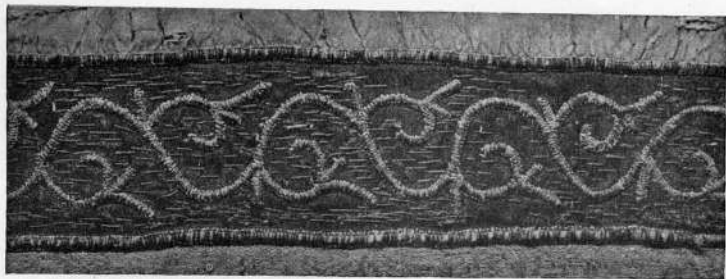
Меч — типа XIII — начала XIV веков, с длинным клинком,низу суживающийся. Рукоять прямая, с крестовиной несколько изогнутой, как у древних мечей. Такого типа меч, тоже перевитый шнуром, изображен на иконе начала XIII века

<sup>49</sup> Н. Маясова. Мастерская художественного шитья князей Старичих. — «Сообщения Загорского Гос. историко-художественного музея-заповедника», вып. 3, Загорск, 1960, стр. 64.

<sup>50</sup> Ф. Буслаяв. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II. СПб., 1861, стр. 379.

<sup>51</sup> 11 Софийская летопись под 6971[1463] годом. — ПСРЛ, т. VI. М., 1853, стр. 185.

<sup>52</sup> Там же.



Узор «вьюнка» на пелене Марии Тверской.

в руках у Дмитрия Солунского<sup>53</sup>. На новгородской иконе XIII века «Еван, Георгий, Власий» — Георгий держит меч того же вида<sup>54</sup>. Подобные же мечи — в руках Бориса и Глеба на иконе конца XIII — начала XIV века<sup>55</sup>.

Во Пскове, при гробнице князя Всеволода Мстиславича, внука Владимира Мономаха, скончавшегося в 1137 году, хранился меч князя Всеволода в деревянных ножнах; на рукояти меча готическими буквами был начертан девиз «*honoratum meum nemini dabo*» («честь свою никому не отдам») и герб — два льва под коронами. Меч князя Всеволода того же типа, что и на пелене с изображением князей Давида и Константина.

Князь Давид представлен в виде мужа «средовека», с большой округлой бородой и небольшими усами, с подстриженными «по-русски» — «в скобку» волосами, прикрывающими уши, с тонким прямым носом, темными глазами (*ср.* 270).

Князь Константин такого же роста, как брат, но моложе, без бороды, с небольшими усами (ныне темный шелк, которыми они были выполнены на пелене, утрачен), с длинными вьющимися волосами, ниспадающими на плечи; тонкий прямой нос. Ясно обозначена подчеркнутая контуром линия подбородка (*ср.* 271).

На головах у братьев надеты небольшие шапки с круглым, довольно высоким белым верхом и с темно-коричневой, неширокой опушкой по низу шапки. Тип шапки походит на монашескую скуфью того времени<sup>56</sup>, только с более высоким верхом. Такие шапки с менее высоким верхом можно видеть на Борисе и Глебе, изображенных на пелене Марии Тверской (пелена датируется 1389 годом<sup>57</sup>; *ср.* 272, 273). Близкая по форме шапка встречается на многих древнерусских изображениях. К сожалению, название этих головных уборов до нас не дошло.

У всех трех князей, изображенных на пелене, вокруг головы — нимбы, выполненные пряденым золотом «в прикреп», швом в «мелкую клетку», а край нимба у Федора Ростиславича шит вокруг швом «в клбнец».

На Давиде и Константине Федоровичах длинные кафтаны с опушкой из золотого шитья внизу. Кафтан князя Давида шит золотистым, желтоватым («лимонным»)

<sup>53</sup> Икона Дмитрия Солунского из г. Дмитрова. Хранится в Гос. Третьяковской галерее. Воспроизведение см. в кн.: «История русского искусства», т. I. М., 1953, стр. 473.

<sup>54</sup> Гос. Русский музей. Воспроизведение см. в кн.: «История русского искусства», т. II. М., 1954, вкладка между стр. 132—133.

<sup>55</sup> Гос. Русский музей. Воспроизведение см. в кн.: «История русского искусства», т. I, вкладка между стр. 502—503.

<sup>56</sup> Е. Г о л у б и н с к и й. Археологический атлас ко второй половине XIII века, т. I. История русской церкви. М., 1906, л. LXIII.

<sup>57</sup> Гос. Исторический музей, № РБ 1/15494/ш.



шелком, а на князе Константине кафтан шит зеленым шелком двух оттенков — более темным и более светлым.

У обоих братьев нет облегающего шею воротника, как обычно и было принято в древнерусской мужской одежде. У горловины одежды князя Давида ожерелье (бармы), шитое пряженой золотой нитью. У князя Константина ожерелье в виде воротника, напоминающее современный отложной воротник мужской рубахи. Ожерелье застегнуто на небольшую круглую пуговицу. Это ожерелье шито шелком, темно-синим, с зеленым оттенком, а ближе к лицу заканчивается краем, шитым золотой нитью. Такой же воротник-ожерелье украшает мужскую рубаху, изображенную на фреске XVII века в Рождественском соборе Суздаля. Сходное изображение воротника-ожерелья на памятнике конца XV века, а затем на фреске XVII века, показывает его долгое бытование в русской одежде.

Длинный кафтан подпоясан у обоих братьев вешироким серебряным пояском, шитым швом «в клбнец» серебряной пряженой нитью. Руки расположены так, что невозможно проследить, как заканчивается рукав и имеются ли у запыстья поручи.

Узор опуши внизу одежды у обоих братьев, хотя и близок, но каждый имеет свои индивидуальные особенности. Опушь одежды князя Давида шириною 9,5 × 26 см (ср. 276). Поле опуши шито алым шелком, а узор — пряженой золотой нитью. Узор в виде двух извилистых полос, идущих то рядом (тогда от полос в местах изгиба идут небольшие пальметты), то удаляющихся друг от друга и образующих как бы медальон, заполненный отдельным растительным узором. Этот орнамент заканчивается по краям растительным выюнком — узором, характерным для XIV—XV веков. Подобный узор выюнка встречается в росписи амбразур окон во Владимирском Успенском соборе (ок. 1161 года). Схожий узор выюнка имеется на пелене Марии Тверской (ср. 279). Узор опуши низа одежды Давида Федоровича повторяется и в его ожерелье.

Опушь (19 1/2 × 26 см) одежды Константина Федоровича (ср. 277) по тональности одинакова с опушью одежды Давида Федоровича. Поле покрыто алым шелком, а узор шит пряженой золотой нитью и состоит из отдельных медальонов-клеим, образуемых проросшими ветвями и заполненных растительным орнаментом.

У обоих князей поверх длинного кафтана накинута верхняя одежда (короче кафтана на 16 см) с длинными рукавами. Рукава этой накидной одежды заканчиваются широкой — 10 1/2 см — опушью — золотым шитьем, так же, как опушена и сама одежда. У Давида Федоровича эта накидная одежда — лазоревых тонов, что ясно видно и теперь, с алой опушкой по краю одежды, рукавов и нашивок у плеча, а у Константина Федоровича эта одежда алая, с зеленоватой опушкой по краю одежды, рукавов и нашивки у плеч. Накидная одежда воротника не имеет.

В древней Руси уже в X веке любили одежды, которые не надевались в рукава, а накидывались на плечи. Корзно, мятль, опашень, охабень и другие служили в качестве таких накидных одежд в X—XV веках. Археологические раскопки дают интересный материал, подтверждающий длительное бытование таких одежд. Так, найдены фибулы, которыми плац-корзно, да и другие накидные одежды, застегивались обычно у правого плеча. Но иногда застежка бывала у левого плеча. Очень часто вместо фибул делался просто узел. А. В. Арциховский, основываясь на отсутствии фибул в захоронениях крестьян-смердов, считает, что смерды не носили накидной одежды<sup>58</sup>. Но накидная одежда смерда могла завязываться узлом, чем и может объясняться отсутствие дорогостоящих фибул в крестьянских могилах. Весьма возможно, что смерды носили плащи-смятли, завязывая их либо на правом, либо на левом плече. Богатый иллюстративный материал в этом отношении можно встретить в древнерусской живописи.



«Богоматерь Одигитрия». Деталь шитой пелены жены князя Ивана Даниловича Пенкова.  
XVI век.

Накидными одеждами с рукавами, часто ложными — узкими, не приспособленными к ношению и служащими лишь украшениями, были охаби и ошапи. И тот и другой тип одежды упоминается в летописи очень рано.

Во что одеты изображенные на полотне Давид и Константин Федоровичи — охаби или ошапи — сказать трудно.

Обувь шита золотной нитью с просветами, заполненными алым и лазоревым шелком. Форма обуви условна — нечто вроде сандалий.

Мы уже говорили, что тип мечей, изображенных на пелене, восходит к XIII веку. Это дает основание предполагать, что внешний облик Федора Ростиславича и его сыновей воссоздавался не только в духе XV века, но и несет в себе отголоски более глубокой древности. Небезынтересно попытаться объяснить эту особенность.

Карамзин в выписках из летописей<sup>59</sup> приводит под 1463 годом свидетельство о внешнем облике Федора Ростиславича и его сыновей при открытии их мошей: «целы все и ничим неврежены». Можно предположить, что останки их действительно сохранились; могли, хоть и неполно, сохраниться одежды, и описываемый покров более или менее точно их повторил, так как индивидуальные черты и одежды могли запомниться современникам.

В Великих Минеях Четких при описании «чуда о епископе Трифоне Ростовскомъ и протопопе Коньстантыне» (событие относится к 1467 году) сообщается: «Благоверный князь Феодоръ быше великъ в черньцехъ и во схме лежаше въ гробѣ»<sup>60</sup>. Это свидетельство, заимствованное у «писателя» жития Антония, близко ко времени открытия мошей. Все эти сообщения до некоторой степени подтверждают предположение, что одежды частично могли сохраниться.

Князь ярославский Александр Данилович присутствовал при вскрытии гробницы своего прадеда и деда и видел мощи<sup>61</sup>. Таким образом, весьма возможно, что память о внешнем облике мошей и покрывающих их одежд сохранилась и в семействе ярославских князей, и среди иноков Спасского монастыря. Эти представления помогли в процессе знаменания воссоздать образы трех князей на покрове, — ведь между временем открытия мошей и началом построения покрова прошло всего лишь около тридцати лет, и лица, присутствовавшие при открытии мошей и видевшие их, могли быть еще живы.

Изображения князя ярославского и смоленского Федора Ростиславича и сыновей его Давида и Константина в искусстве древней Руси встречаются довольно редко. В Гос. Историческом музее, в отделе тканей, хранится еще одна шитая подвесная пелена (62 × 53 см) с изображением Федора Ростиславича и его двух сыновей<sup>62</sup>. Но эта пелена, шитая по итальянской камке, может быть датирована лишь XVII веком. Она почти вся зашита золотной нитью и производит впечатление как бы кованой, что очень характерно для шитья этого времени.

Таким образом, описываемый покров с изображением ярославских князей является одним из интереснейших памятников художественной культуры древней Руси. Помимо того, что в нем имеются вполне определенные портретные черты, он подкупает и мастерством исполнения.

В заключение хотелось бы затронуть вопрос о существовании вышивальной мастерской в роде ярославских князей Пенковых. В Гос. Русском музее находится пелена XVI века с шитой летописью<sup>63</sup> (стр. 281), из которой следует, что она построена

<sup>59</sup> Н. Карамзин. История Государства Российского, т. VI, прим. 629.

<sup>60</sup> «Великие Минеи Четивы», сентябрь. Дни 14—24, табл. 1272.

<sup>61</sup> Там же, табл. 1270—1271.

<sup>62</sup> Гос. Исторический музей, № 53116/РБ 116/25.

<sup>63</sup> Гос. Русский музей, отдел древнерусского искусства, секция прикладного искусства, № 2.



Вкладная надпись на пелене жены князя Ивана Даниловича Пенкова.

Марией, женою Ивана Даниловича Пенкова, и вышла из рук художниц того же рода ярославских князей. Надпись (стр. 283) читается так: «Приложила си [ю] же [на] Иванову Даниловича Пенкова княгиня Мария», т. е. Мария Васильевна Глинская, о которой говорилось выше. Пелена размером  $29 \frac{1}{4} \times 27 \frac{1}{2}$  см, шитая шелками и золотной нитью, с изображением богоматери «Одигитрии». На деве Марии коричневато-малиновый мафорий, лицо обрамляет голубой чепец. Нимб выполнен золотной нитью, швом «в прикреп». Сверху, слева от изображения богоматери, овальное небольшое клеймо, в нем шты буквы МР, а справа в таком же клейме — ДУ. Возле головы младенца два клейма, в одном — надпись : IC, в другом — XC. Все изображение (величиной  $24 \frac{1}{2} \times 18$  см) выполнено по итальянской камке с крупными цветами (куфтерь). Камка желтовато-лимонной расцветки, в настоящее время сильно загрязненная.

Из надписи мы видим, что пелена была пожертвована Марией Васильевной Глинской — сестрой жены Василия III, Елены Васильевны Глинской, женой Ивана Даниловича, сына Даниила Александровича. Иначе говоря, построившая пелену являлась невесткой Марии, «замышлением и потружением» которой была шита пелена с изображением ярославских князей.

# ИКОНА «БОРИС И ГЛЕБ» В КИЕВСКОМ МУЗЕЕ РУССКОГО ИСКУССТВА\*

Н. Н. ЧЕРНОГУБОВ

**В** ЭКСПОЗИЦИИ Киевского Гос. музея русского искусства находится икона «Борис и Глеб» (вклейка после стр. 286). Икона эта до сих пор осталась неизученной. В задачу настоящей статьи входит на основании тщательного обследования и анализа самой иконы, а также путем сравнения ее с аналогичными памятниками древнерусского искусства, более или менее точно определить время ее написания.

Практика научной реставрации и наблюдения историков искусства позволили установить ряд признаков, присущих большинству памятников древнерусской живописи. Итоги обширных наблюдений, проводившихся в Гос. Центральном художественном реставрационном мастерских, резюмируются в статье А. И. Анисимова «Домонгольский период древнерусской живописи»<sup>1</sup>. Среди этих наблюдений, наряду со стилистическими особенностями памятников, уделено место признакам материально-археологического порядка, и в их числе — размерам и характеру доски, на которой написана икона. Это дает нам основание начать описание иконы киевского музея именно с особенностей ее доски.

Доска иконы не пиленая, а тесаная, что характерно для икон большой древности. Судя по поверхности и срезу, доска эта липовая<sup>2</sup>. Липа как материал иконных досок получила самое широкое распространение в древней Руси. Толщина досок древнейших икон, как правило, незначительна. Отношение толщины доски к площади иконы приближается к указанным в статье А. И. Анисимова<sup>3</sup>.

\* Редколлегия сочла своим долгом опубликовать статью безвременно погибшего во время Великой Отечественной войны Н. Н. Черногубова.

В связи с тем, что исследование Н. Н. Черногубова было написано им около 20 лет назад, и за это время в научный оборот было введено большое число памятников древнерусской живописи, потребовалось привести выводы покойного исследователя в соответствие с современным состоянием искусствоведения. По просьбе редколлегии, редактором настоящего сборника Н. К. Голейзовским в текст статьи были внесены поправки и добавления. — *Ред.*

<sup>1</sup> «Вопросы реставрации», вып. II, М., 1928, стр. 102—180.

<sup>2</sup> Определение древесной породы подтвердилось специальным исследованием Ботанической секции археологической лаборатории Академии наук УССР. Исследование проводилось М. Н. Мосеевой.

<sup>3</sup> См. А. И. Анисимов, Домонгольский период древнерусской живописи, стр. 177.

Доска иконы «Борис и Глеб» склеена из четырех досок, шириною 21; 29,5; 25,25 и 27,25 см. Широкая доска иконы большого размера обыкновенно клеилась из нескольких досок, причем у древнейших русских икон, такой же приблизительно формы и размера, как описываемая икона, число досок (чаще всего неравных между собою) равняется обыкновенно четырем.

К доске новыми деревянными гвоздями «с затылка» прибиты две «накладных» шпонки: округлая верхняя — более старая, с новой вставкой посредине, и четырехугольная нижняя — более новая. На обеих шпонках имеются пробойны от железных гвоздей; на верхней, вместе со следами от более старых железных гвоздей, обнаружен след от одного гвоздя деревянного; по-видимому, новые железные гвозди были вбиты в старые пробойны от деревянных гвоздей. За значительную древность иконы говорят и «накладные с затылка» шпонки с деревянными к ним гвоздями. Кроме того, по обоим торцам иконы имеется ряд пробойн от деревянных гвоздей, указывающих, что на ней некогда были шпонки «накладные на торцы». А это говорит о древности уже глубокой <sup>4</sup>.

На лицевой стороне иконы имеется «ковчег» (углубление) с покатою «дзугою» (срез) и неширокими «полями» (что вне углубления). Все эти особенности также характерны для древних икон.

Поля иконы были обиты грубой серебряной басмой XVII—XVIII веков. После частичного ее удаления обнаружилось, что она прибита не ранее XX века, так как к этому времени относится двойной шелковый шнур, подложенный под внешний край бамсы, вместо обычного в таких случаях в XVII—XVIII веках деревянного прутка. Очевидно, полное отсутствие красочного слоя на новом левкасе полей заставило обить поля басмой.

Фон иконы — серебряный. Отмечая такой фон в двух иконах «Толгской богоматери» XIII—XIV веков <sup>5</sup> и предполагая его наличие в иконе «Николай XII века, из Новодевичьего монастыря» <sup>6</sup>, автор статьи «Домонгольский период древнерусской живописи» считает его характерным для памятников станковой живописи XII—XIV веков <sup>7</sup>.

Поземь (красочная полоса, изображающая землю) на иконе отсутствует. Отметим, что поэмы нет и в иконах «Георгий XII века из Юрьева монастыря» <sup>8</sup> и «Борис и Глеб» начала XIV века из б. собрания Н. П. Лихачева <sup>9</sup>.

По сторонам нимбов на нашей иконе размещены один под другим красные щитки, различные по величине и очертаниям, расположенные несимметрично. В щитках находятся белые буквы надписей. У Бориса справа: «Бъ», в левом щитке: «съ». Слева от нимба Глеба — в первом щитке: «Гл», а во втором и третьем и в двух щитках справа от нимба Бориса — только следы каких-то букв. Палеографы (проф. Маслов и Н. В. Гепенер) относят эти надписи к XIV—XV векам.

В разных местах серебряного фона иконы усматриваются следы удаленной реставратором красной краски, той же, что и на щитках. Она обнаруживается справа от изображения Бориса между нимбом и щитками, справа от нимба Глеба, по окружности обоих нимбов и, наконец, между фигурами — на уровне плеч обоих князей.

<sup>4</sup> А. И. Анисимов отмечает, что «в отличие от икон XIV и последующих веков, доски древнейших икон укреплены шпонками не с затылка, а по верхнему и нижнему торцу» (там же).

<sup>5</sup> Там же, стр. 164, 174.

<sup>6</sup> Там же, стр. 135.

<sup>7</sup> Там же, стр. 179. Следует подчеркнуть, что А. И. Анисимов считал возможным относить иконы XIII века к «домонгольскому» периоду. См. там же, стр. 180.

<sup>8</sup> Гос. Третьяковская галерея.

<sup>9</sup> Гос. Русский музей. Воспроизведения см. в кн.: А. Некрасов. Древнерусское иконобрастное искусство. М., 1937, стр. 74, 126, 179; В. Лазарев. Живопись Владимиро-Суздальской Руси. — «История русского искусства», т. I. М., 1953, стр. 500 и вклейка между стр. 502—503.



Икона Бориса и Глеба. Конец XIII — начало XIV века.





Следы эти, несомненно, указывают на то, что некогда весь серебряный фон иконы был прописан красной краской. К тому же, некоторая бесформенность и асимметричность красных щитков иконы с белыми надписями, относящимися к XIV—XV векам, не оставляет никаких сомнений в том, что эти щитки отнюдь не эпиграмматические картуши, одновременные серебряному фону, а лишь слегка оформленные куски вторичного красного фона с одновременными надписями, ради которых они и были сохранены реставратором. Этот вывод подтверждается и тем, что красная краска щитков лежит непосредственно на древнем серебре фона, что можно заключить по выкраске красной краски на нижнем левом щитке у изображения Бориса.

Вторичный красный фон иконы мог быть нанесен на ее первоначальный серебряный фон не ранее XIV и не позднее XV века, что подтверждается палеографическим анализом надписей.

Первичный серебряный фон иконы в настоящее время в значительной степени утрачен. Предположение, что он пострадал от неумелой или небрежной реставрации и такого же впоследствии хранения — исключается<sup>10</sup>. Скорее всего, он был утрачен еще в XIV веке, когда, очевидно, по этой причине и был нанесен на него новый, распространенный тогда красный фон. Но для такой значительной и явно постепенной утраты нужен был длительный период времени — лет 100, а то и больше. Таким образом, время создания иконы отодвигается к XIII—началу XIV века.

Князья Борис и Глеб были канонизированы вскоре после их смерти (погибли в 1015 году)<sup>11</sup>. Тогда же появляются их ранние ритуальные изображения. Очевидно, еще Ярослав приказал написать первые иконы Бориса и Глеба, стоявшие при входе в их усыпальницу (вышгородская Васильевская церковь). А Владимир Мономах, еще в бытность переяславским князем, украсил сделанные им серебряные вызолоченные «раки» (гробницы) такими же досками (очевидно, верхними) с изображениями князей<sup>12</sup>, скорее всего барельефными. В «Сказании о Борисе и Глебе» монаха Иакова упоминается о том, как Владимир Мономах «искавав... серебряны дьски и святыя по нимъ издражавъ (изобразив, вычеканив. — *И. Ч.*) и позолотивъ, покоса верхъ же съ серебромъ и златомъ...»<sup>13</sup>.

При устойчивости иконографических типов в древнерусском искусстве, с этими первоначальными изображениями, несомненно, связаны и рельефные изображения Бориса и Глеба, встречающиеся на так называемых зикондихонах (складных медных крестах) XII—XIII веков. Композиция этих барельефов тождественна с композицией нашей иконы: те же рядом стоящие прямолинейные фигуры, в таком же великокняжеском одеянии, так же в правой руке — «мученический» крест, а в левой — вложенный в ножны меч, приподнятый так, что конец рукоятки находится на уровне сердца. Итак, композиция иконы говорит за ее большую древность.

Не противоречат ранней датировке и пропорции фигур иконы (приблизительно в семь голов), наблюдаемые в ряде подобных икон XIII века: «Архангел Михаил» (из московского Успенского собора)<sup>14</sup>, ярославская «Великая Панагия» начала

<sup>10</sup> Автору статьи было точно известно, что реставрацию производил в 1914 году такой первоклассный мастер, как покойный Г. О. Чириков, и что с тех пор икона хранилась в исключительно благоприятных условиях: до 1930 года в церкви-музее с. Натальевка (бывш. Богодуховского у. Харьковской губ.), а с 1930 года до настоящего времени — в различных киевских музеях.

<sup>11</sup> Е. Голубинский. История канонизации святых в русской церкви. М., 1903, стр. 43—51.

<sup>12</sup> Ипатьевская летопись под 1115 годом. — Повесть временных лет, ч. 1. М. — Л., 1950, стр. 200.

<sup>13</sup> Стелзницкая книга (где с малыми изменениями помещено «Сказание о Борисе и Глебе» монаха Иакова), ч. 1. — ПСРЛ, т. XXI, 1-я половина. СПб., 1908, стр. 160—161; см. также: И. Срезневский. Сказание о св. Борисе и Глебе. Сильвестровский сборник XIV в. СПб., 1860.

<sup>14</sup> Воспризведение см. в кн.: «История русского искусства», т. 1. М., 1953, стр. 503.

XIII века<sup>15</sup> и др. Серебро на фоне иконы, охристые краски на лице и руках, красновато-коричневые на кафтане, на меху плаща Бориса и на плаще Глеба, синяя кубовая на плаще Бориса и на кафтане Глеба, белая на меху плаща Глеба, кирпично-красная на сапогах, ножных мечей и на верхней части кафтанов — создают тот несложный сумрачный колорит, который характерен для живописи XIII века<sup>16</sup>.

По сравнению с колоритом более поздних русских, особенно новгородских икон второй половины XIV века, колорит древнейших икон значительно глуше. В нем обнаруживается преобладание таких красок, как белая, черная и коричневая, которые потом почти совсем исчезают с палитры русского художника. Из синих предпочтительнее кубовый, из зеленых — изумрудная ярь. Этот особый колорит составляет едва ли не самую существенную черту стиля древнейшей русской живописи. Значительное место в красочной гамме отводилось при этом серебру<sup>17</sup>.

В киевской иконе имеется ряд таких особенностей трактовки формы, которые в искусствоведческой литературе признаны характерными для XIII века. Это — специфический тонкий овал лица, удлинённый, загнутый книзу нос, значительный размер глазных яблок и впадин с особым уширением последних в их верхней части по сравнению с нижней, соединение внешнего конца бровей с продолжением линии ресниц верхнего века, подчеркнутая переносица, прорисовка гребня носа и верхнего века красной линией, моделировка лица наслоением охры и белых штрихов, более редких и острых у возмужалого Бориса и более частых и округлых у юного Глеба, подрумянка щек и губ, опять-таки более яркие у юноши — Глеба, наконец, общая монументальность иконы.

Одежды князя в общем так же, как и на упомянутой выше одноименной иконе XIV века из бывш. собрания Н. П. Лихачева в Гос. Русском музее. Но есть и различие. Прежде всего, на киевской иконе опушка шапок шире, но так как она плотнее прилегает к туловищу, то не имеет того вида шляпных полей, какой свойствен ей на иконе Гос. Русского музея. Кроме того, из под шапок посередине видна кайма подстриженных на лбу волос, чего нет на иконе Гос. Русского музея. Продолжая сравнение, следует отметить, что в иконе киевского музея верх (грудь и плечи) кафтанов — из другого по цвету и узору материала, нежели остальная их часть, в то время как на ленинградской иконе весь кафтан из одного материала. От поясов спускаются декоративные привески, которых нет на ленинградской иконе. От фибулы (застежки) «корзна» (плаща) идет глухая петля из окаймляющего плащ позумента, также отсутствующая на иконе Гос. Русского музея.

Между тем, эти особенности встречаются на княжеских портретах в лицевых рукописях XI века. В такой же точно шапке изображен Святослав на «портрете» его с семейством в Изборнике 1073 года<sup>18</sup>. Из-под шапки виднеется кайма подстриженных на лбу волос. Такая же кайма подстриженных волос и у Ярополка (ум. 1076) на миниатюре с апостолом Петром «Триской псалтыри»<sup>19</sup>. Спускающиеся от

<sup>15</sup> Гос. Третьяковская галерея. Воспроизведение см. в кн.: «История русского искусства» т. I, вклейка между стр. 484—485.

<sup>16</sup> По заключению химико-технологической лаборатории киевских научно-исследовательских музейных реставрационных мастерских (руков. проф. В. Е. Лоханько), в составе красок иконы Бориса и Глеба обнаружены: индиго, бакал (перезиженные свинцовые белила). Свинцовые белила были известны уже в глубокой древности. При накаливании на фарфоре, белила принимают оранжевый оттенок, который при охлаждении переходит в светложелтый. По моим опытам свинцовые белила в яичной темпере сильно желтеют. — Н. Ч. Ср. Д. К и п л к. Техника живописи, т. I. Л.— М., 1937, стр. 55.

<sup>17</sup> А. Анисимов. Домонгольский период древнерусской живописи, стр. 179.

<sup>18</sup> Воспроизведение см. в кн.: В. Л а з а р е в. Новые данные о мозаиках фресках Софии Киевской. Групповой портрет семейства Ярополка. — «Византийский временник», т. XV, М., 1959, рис. 13.

<sup>19</sup> Воспроизведение см. в кн.: Н. К о н д а к о в. Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. СПб., 1906, табл. I и VI.

пояса декоративные привески, отсутствующие на «портрете» Святослава 1073 года и «портрете» Ярополка в «Трирской псалтыри», изображающем князя предстоящим Христу<sup>20</sup>, явственно различимы на изображении младшего сына Святослава в Изборнике 1073 года и на «портрете» Ярополка с апостолом Петром в «Трирской псалтыри». Глухая петля (правда, двойная), из окаймляющего «корзано» позуumenta, четко видна на «портрете» Святослава в Изборнике 1073 года.

Видимо, художник, создавший икону киевского музея, пользовался более древним образом, нежели автор знаменитой иконы Гос. Русского музея.

Об этом же свидетельствуют орнаменты на княжеских одеждах. Так, мотив поставленного на угол ромба с черточками, пересекающими его стороны и с точкою в его центре (парча кафтанов обоих князей), встречается на мозаике XI века в монастыре Дафни (оторочка одежды Соломона)<sup>21</sup> и на упомянутой выше иконе «Архангел Михаил» XIII века из московского Успенского собора (рубашка архангела).

Мотив дерева — «крин» (на парче плаща Бориса) в несколько, правда, иной редакции, имеется на портрете Ярополка в «Трирской псалтыри», на портрете Иоанна Комнина из «Ватиканского Евангелия» 1128 года, на иконе «Архангел Михаил» из московского Успенского собора (плащ архангела), и на иконе «Архангел Михаил» начала XIV века из Ярославля<sup>22</sup> (плащ).

Мотив сердцевидного листа «фолии» (на плаще Глеба) фигурирует в несколько иной редакции на «портрете» Никифора Вотаниата из рукописи XI века в парижской Национальной библиотеке<sup>23</sup>, в упрощенной редакции он встречается на эмалевой иконке XI века с изображением Дмитрия Солунского (Гальберштадтской реликвария, плащ Дмитрия), на эмалевой иконке XII века «князь Глеб» с оклада «Мстислава Евангелия» (плащ), на эмалевой иконке «Князь Борис» XII—XIII века (из рязанскогоклада 1022 года, плащ Бориса).

Изображение княжеских мечей на иконе также может помочь ее датировке. В самом деле, меч Бориса с опущенными концами перекрестья и кружком на конце рукояти походит на меч XII—XIII веков (из б. собрания Б. И. Ханенко), найденный в р. Днепре у Киева; а также на меч XIII века (до 1241) из собрания Украинского института материальной культуры, найденный в «тайнике» Десятинной церкви при раскопках 1932 года. Меч Глеба (с кружками на концах и прямым перекрестьем у рукояти) напоминает меч XIII века с расширяющимися концами такого же прямого перекрестья и с таким же кружком на рукояти в Черниговском Историческом музее<sup>24</sup>.

Датировке иконы могут помочь даже некоторые ее изъяны. Так, на каждой из фигур имеется пять одинаковых по форме (круглых) и расположенных в одинаковых местах (вверху и по сторонам нимба, на фибулах плащей и на концах рукоятей мечей) углублений в левкас. Отмечая подобные углубления на перекрестье нимба иконы «Спас Нерукотворный» XII века (из московского Успенского собора) и в углах полей ярославского «Спаса» XIII века<sup>25</sup>, А. И. Анисимов высказал догадку, что эти углубления возникли после заделки левкаса в тех местах, где некогда были вставлены украшавшие икону камни<sup>26</sup>. Здесь следует упомянуть иконы, на которых сохранились вставленные в левкас камни. Это: «Богоматерь» XIII века со вделанным в левкас камнем на месте звезды, сфотографированная

<sup>20</sup> Н. Кондаков. Изображения русской княжеской семьи, табл. IV.

<sup>21</sup> См. В. Лазарев. История византийской живописи. Т. II. М., 1948, табл. 167.

<sup>22</sup> См. «История русского искусства», т. I, стр. 493.

<sup>23</sup> См. В. Лазарев. История византийской живописи, т. II, табл. 139.

<sup>24</sup> Черниговский исторический музей, явл. № 8024.

<sup>25</sup> А. Анисимов. Домонгольский период древнерусской живописи, стр. 126.

<sup>26</sup> Там же.

(в 1900 году) Н. П. Кондаковым в охридской церкви св. Климента<sup>27</sup> и «Богоматерь деисусная» со звездами мафория из вделанных в левкас жемчужин (из бывш. греческого собрания еп. Порфирия)<sup>28</sup>. Указанные примеры подтверждают правильность догадки А. И. Анисимова.

Таким образом, углубления на иконе «Бориса и Глеба» можно считать следами от бывших в ее левкасе камней. Это является еще одним признаком, говорящим в пользу ранней датировки иконы. При этом следует отметить, что камни в ее левкасе, кроме нимбов, находились еще на изображении фибул и концов рукоятей, т. е. там, где они встречались в то время в действительности, что подтверждается многочисленными фибулами с сохранившимися на них камнями и подобием овальной оправы на конце рукояти меча, откопанного в 1939 году в тайнике Десятинной церкви<sup>29</sup>.

Киевская икона была приобретена для имени Харитоненко—с. Натальевки— в новгородском Савво-Вишерском монастыре (XV век) из Вознесенской его церкви (XVII век)<sup>30</sup>, где она висела на стене алтаря. По своему сюжету никак не связанная с деисусным и праздничным рядами иконостаса, икона «Борис и Глеб» была типичной «местной» иконой, т. е. входила в состав нижнего ряда иконостаса. Очевидно, она поступила из иконостаса какой-либо другой, вероятно, ликвидированной и, несомненно, более древней церкви, может быть даже и Борисо-Глебской. Таких церквей, начиная с половины XI века, в Новгороде было немало (до семи)<sup>31</sup>. Здесь она могла быть «храмовой» иконой, т. е. изображающей тех, в честь кого был сооружен храм.

Стилистический анализ рассмотренной иконы позволяет утверждать, что она принадлежит к новгородской школе, игравшей столь видную роль в истории древнерусской живописи. Отмеченные же архаизирующие черты не являются исключительным явлением в провинциальных новгородских иконах.

Итак, на основании всего вышесказанного, икону «Борис и Глеб» киевского музея можно датировать временем не позднее рубежа XIII—XIV века.

<sup>27</sup> Н. К о н д а к о в. Македония. СПб., 1906, стр. 250 и табл. IX.

<sup>28</sup> Киевский антирелигиозный музей.

<sup>29</sup> См.: М. К а р г е р. Древний Киев, т. I. М.—Л., 1958, табл. XCVIII.

<sup>30</sup> М а к а р и й. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде. Ч. I. М., 1860, стр. 628, 630.

<sup>31</sup> Там же, стр. 342—343, прил. 245.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

### А. А. Тиц. Некоторые закономерности композиции икон Рублева и его школы

Пропорциональные построения прямоугольников на основе квадрата, характерные для русской иконописи XIV—XV веков. . . . .	25
Рисунки художников с геометрическими схемами композиционного построения: 1 — Вийара де Оннекура (XIII век), 2 — Леонардо да Винчи (1453—1519); 3 — Александра Иванова (ок. 1834) . . . . .	27
Пророк Илья. Новгородская икона конца XIV—начала XV века. Гос. Третьяковская галерея	29
Параскева-Пятница. Новгородская икона первой половины XV века. Гос. Третьяковская галерея . . . . .	31
Богоматерь из деисуса. Сербская икона конца XIV века . . . . .	32
Феофан Грек. Иоанн Предтеча. Икона из деисусного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. 1405 год . . . . .	33
Андрей Рублев. Богоматерь. Икона из деисусного чина иконостаса Успенского собора во Владимире. 1408 год . . . . .	35
Давид Черный (?). Григорий Богослов. Икона из деисусного чина иконостаса Успенского собора во Владимире. 1408 год . . . . .	35
Андрей Рублев. Апостол Павел. Икона из деисусного чина иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. 1425—1427 годы . . . . .	36
Дмитрий Солунский. Икона из деисусного чина иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. 1425—1427 годы . . . . .	37
Схема «знаменания» чинных икон, характерная для школы Рублева . . . . .	38
Проход с Горюца (?). «Вознесение». Икона праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. 1405 год . . . . .	41
Андрей Рублев (?). «Вознесение». Икона праздничного ряда иконостаса Успенского собора во Владимире. 1408 г. . . . .	42
«Вознесение». Икона второй четверти XV века. Гос. Третьяковская галерея . . . . .	43
«Тайная вечеря». Икона праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. 1405 год . . . . .	44
«Тайная вечеря». Икона праздничного ряда иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. 1425—1427 годы . . . . .	45
Андрей Рублев (?). «Крещение». Икона праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. 1405 год . . . . .	46

Школа Рублева. «Крещение». Икона праздничного ряда иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. 1425—1427 годы . . . . .	47
Андрей Рублев (?). «Преображение». Икона праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. 1405 год . . . . .	48
Андрей Рублев. «Троица». Гос. Третьяковская галерея . . . . .	49
Композиционная схема иконы Андрея Рублева «Троица» . . . . .	50
Георгий Победоносец. Новгородская икона первой половины XV века. Гос. Третьяковская галерея . . . . .	52

**Г. К. Вагнер. О пропорциях в московском зодчестве эпохи Андрея Рублева**

Успенский собор в Звенигороде «на Городке». Около 1399 года. Графический анализ пропорций . . . . .	61
Успенский собор в Звенигороде «на Городке». Около 1399 года. Разрез . . . . .	62
Рождественский собор Саввино-Сторожевского монастыря. Около 1405 года. Графический анализ пропорций . . . . .	65
Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры. 1422 год. Графический анализ пропорций (по данным В. Балдина) . . . . .	67
Спасский собор Андроникова монастыря. Между 1410—1427 годами (реконструкция Б. А. Огнева). Графический анализ пропорций. . . . .	69
Построение силуэта фигуры среднего ангела на иконе «Троица Андрея Рублева» . . . . .	72
Построение силуэта на иконе «Владимирская богоматерь» («запасная»). . . . .	73

**Г. И. Вздорнов. Фресковая роспись алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде**

Фрагмент фресковой росписи алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде. Онуфрий Великий, Павел Фивейский Антоний Великий. 1425—1434 годы. . . . .	81
--	----

**Е. С. Овчинникова. Нсаый памятник станковой живописи XV века круга Рублева**

Икона «Богоматерь на троне с младенцем, ангелом и Сергием Радонежским» из Махрицкого монастыря. Вторая четверть XV века. Гос. Исторический музей ( <i>аклейка</i> ) . . . . .	94
Голова богоматери. Деталь иконы из Махрицкого монастыря. . . . .	97
Младенец. Деталь иконы из Махрицкого монастыря. . . . .	98
Ангел. Деталь иконы из Махрицкого монастыря. . . . .	99
Икона «Богоматерь на троне с младенцем и предстоящим Сергием Радонежским». Около середины XVI века. Из б. собрания Н. М. Постникова. Гос. Исторический музей ( <i>аклейка</i> ) . . . . .	100
Голова Сергия Радонежского. Деталь иконы из Махрицкого монастыря. . . . .	103
Деталь шитого покрыва с изображением Сергия Радонежского. 1424 год. Загорский Гос. историко-художественный музей-заповедник. . . . .	105
Икона «Богоматерь на троне с младенцем, Николаем и Климентом» из Гавриловской церкви в Вологде. XIV век. Гос. Вологодский музей. . . . .	109
Надгробная икона преподобного Никона. Около середины XVI века. Загорский Гос. историко-художественный музей-заповедник. . . . .	110
Икона «Богоматерь на троне с младенцем, митрополитом Филиппом и апостолом Филиппом». Конец XVI — начало XVII века. Гос. Оружейная палата. . . . .	111
Икона «Богоматерь на троне с младенцем, Никитой и Иоанном Новгородским». На полях приписные изображения епископов Евфимия и Ионы. XVI—XVII век. Гос. Оружейная палата. . . . .	112
Икона «Богоматерь Грузинская» (в процессе расчистки) из церкви Входа Господня в Иерусалим в г. Каргополе. XIV—XV век. Гос. Вологодский музей. . . . .	115

**А. В. Рындина. Влияние творчества Андрея Рублева на древнерусскую мелкую пластику XV—XVI веков**

«Гостеприимство Авраама». Резной каменный образок XIII века. Гос. Исторический музей. . . . .	122
«Троица». Резная каменная панагия русской работы XIV века. Гос. Исторический музей. . . . .	123
«Троица». Резная деревянная панагия второй половины XV века. Гос. Исторический музей. . . . .	124
«Троица». «Знамение». Резная деревянная панагия XV века. Гос. Исторический музей (еклейка) . . . . .	124
«Троица». «Знамение». Резные изображения на створке серебряной позолоченной панагии XV века. Гос. Исторический музей (еклейка) . . . . .	124
«Троица». Деревянная резная икона XVI века. Гос. Исторический музей. . . . .	126
«Троица». Шиферная резная икона XVI века. Гос. Исторический музей. . . . .	127
«Троица». Стелитовый резной образок конца XV — начала XVI века. Гос. Исторический музей. . . . .	128
«Троица». Резная костяная панагия конца XV — начала XVI века. Гос. Исторический музей. . . . .	129
«Троица». Резной каменный образок XVI века. Гос. Исторический музей. . . . .	130
Резной деревянный крест северной работы XVI века. Гос. Исторический музей (еклейка)	130
«Знамение». «Троица». Резная костяная панагия XVI века. Гос. Исторический музей . . . . .	131

**М. М. Постникова-Лосева и Т. Н. Протасьева. Лицевое евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV века**

Евангелие из Успенского собора Московского Кремля, так называемое «Морозовское». Общий вид. Начало XV века. Гос. Оружейная палата (еклейка) . . . . .	134
Иоанн, диктующий Прохору. Миниатора «Евангелия Морозова», л. 4. . . . .	137
Ангел. Символ евангелиста Матфея. Миниатора «Евангелия Морозова», л. 51 об. . . . .	138
Ангел. Символ евангелиста Матфея. Миниатора «Евангелия Хитрово», л. 43 об. Гос. Библиотека СССР им. В. И. Ленина. . . . .	139
«Заставка из «Евангелия Морозова», л. 6. . . . .	140
Заставка из «Евангелия Морозова», л. 219. . . . .	141
Заставка из «Евангелия Морозова», л. 249. . . . .	141
Заставка из «Евангелия Морозова», л. 55. . . . .	142
Инициал из «Евангелия Морозова» л. 126. . . . .	144
Инициал из «Евангелия Морозова», л. 298. . . . .	144
Инициал из «Евангелия Морозова», л. 298. . . . .	145
Инициал из «Андрониковского евангелия», л. 7. Гос. Исторический музей. . . . .	145
Инициал из «Евангелия Морозова», л. 303 об. . . . .	146
Инициал из «Евангелия Морозова», л. 327. . . . .	146
Инициал из «Евангелия Морозова», л. 11 об. . . . .	147
Инициал из «Андрониковского евангелия», л. 270. . . . .	148
Инициал из «Андрониковского евангелия», л. 151 об. . . . .	148
Инициал из «Евангелия Морозова», л. 45 об. . . . .	149
Образец почерка Синодика Успенского собора начала XV века, л. 4. Гос. Исторический музей . . . . .	150
«Андрониковское евангелие», л. 2 . . . . .	151
Спас Эммануил. Фронтиспис «Андрониковского евангелия», л. 1 об. . . . .	152
«Евангелие Чудова монастыря», л. 129. Начало XVI века. Гос. Исторический музей. . . . .	155
Деталь оклада «Евангелия Морозова». . . . .	156
«Мироносицы у гроба». Резная икона XIV века, Серебряный оклад XV в. Гос. Оружейная палата. . . . .	157



Серебряный складень с резными иконами новгородской работы XV века из Благовещенского собора Московского Кремля. Гос. Оружейная палата. . . . .	159
Серебряный складень с резными иконами новгородской работы XV века из Благовещенского собора Московского Кремля. Гос. Оружейная палата ( <i>вклейка</i> ). . . . .	160
Деталь оклада «Евангелия Морозова». . . . .	161
«Вход в Иерусалим». Деталь Фотиевского оклада иконы «Владимирская богоматерь». Гос. Оружейная палата. . . . .	163
«Распятие». Деталь Фотиевского оклада иконы «Владимирской богоматери». . . . .	165
«Сретение». «Крещение». Деталь Фотиевского оклада иконы «Владимирская богоматерь». . . . .	167
Серебряный чеканный византийский оклад иконы «Одигитрия» XIV века. Гос. Оружейная палата. . . . .	169

**К. В. Корнилович. Об окладе «Христофорова евангелия»**

Оклад «Христофорова евангелия». Середина, вторая половина XV века — 30-е годы XVI века. Гос. Русский музей ( <i>вклейка</i> ). . . . .	174
Резная золоченая вкладная надпись в верхней части оклада «Христофорова евангелия». . . . .	177
Резная золоченая вкладная надпись вдоль обреза переплета «Христофорова евангелия». . . . .	177
Предполагаемый вид оклада «Христофорова евангелия» в XV веке. . . . .	179
Предполагаемый вид оклада «Христофорова евангелия» в XVI веке. . . . .	179
Медная заставка и срединк нижней крышки «Христофорова евангелия». . . . .	183

**Н. Г. Порфиридов. Малоизвестный памятник древнерусской скульптуры**

Боровичский крест. Конец XIII—начало XIV века. Гос. Русский музей. . . . .	185
Христос. Деталь Боровичского креста. . . . .	187
Богоматерь. Деталь Боровичского креста. . . . .	188
Предтеча. Деталь Боровичского креста. . . . .	189
Архангел Михаил. Деталь Боровичского креста. . . . .	190
Архангел Гавриил и четверо святых. Деталь Боровичского креста. . . . .	191

**Ю. Н. Дмитриев. О формах покрытия в новгородском зодчестве XIV—XVI веков**

Изображение церкви Спаса Преображения на иконе конца XV века. «Битва новгородцев с суздальцами». Гос. Третьяковская галерея. . . . .	200
Изображение церкви Спаса Преображения на иконе второй половины XV века. «Битва новгородцев с суздальцами». Гос. Русский музей. . . . .	201
Церковь Дмитрия Солунского (1463) перед реставрацией 1949 года. Часть южного фасада. . . . .	203
Изображение храма в росписи церкви Симеона Богоприимца. Вторая половина XV века. . . . .	204
Троицкий собор Пскова. Рисунок конца XVII века. Гос. Исторический музей. . . . .	205

**В. В. Косточкин. О мастерах крепости Копорье**

Копорье. Башни юго-восточной стены крепости. . . . .	209
Схематические планы крепостей Изборска, Порхова и Копорья. . . . .	210
Копорье. Въездная арка крепости. . . . .	211
Охрид. Въездная арка крепости. . . . .	213
Белград. Въездная арка крепости. . . . .	214

**А. И. Некрасов. Собор в Киржаче**

Собор в г. Киржаче. На заднем плане Спасская церковь 1656 года. Реконструкция П. Н. Максимова . . . . .	218
Верх собора в г. Киржаче. Существующий вид. Рисунок П. Н. Максимова. . . . .	234

**Л. С. Ретковская. О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве XIV—XVI веков**

«Утверждение веры». Миниатюра из Шумиловского тома лицевой летописи середины XVI века, л. 440 об. Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина . . . . .	241
Трисвятой. Деталь иконы XII века «Устюжское благовоещение». Гос. Третьяковская галерея . . . . .	243
«Отечество». Новгородская икона XIV—XV веков. Гос. Третьяковская галерея <i>(вклейка)</i>	244
«Отечество». Деталь иконы первой половины XV века. «Богоматерь Умиление». Гос. Русский музей . . . . .	246
«Отечество». Роспись купола Смоленского собора Новодевичьего монастыря. Первая половина XVI века . . . . .	247
«Отечество». Фреска «горнего места» Смоленского собора Новодевичьего монастыря. Первая половина XVI века . . . . .	248
«Отечество». Роспись шатра надирестольной сени 1653 года в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря . . . . .	249
Шитая пелена. 1499 год. Вклад Софьи Палеолог в Троице-Сергиев монастырь. Загорский Гос. историко-художественный музей-заповедник . . . . .	251
«Отечество». Деталь пелены Софьи Палеолог . . . . .	252
«Явление богородицы Сергию». Шитая пелена. 1525 год. Вклад Соломонии Сабуровой в Троице-Сергиев монастырь. Загорский Гос. историко-художественный музей-заповедник . . . . .	253
«Отечество». Деталь пелены Соломонии Сабуровой . . . . .	254
«Ветхий деньми». Миниатюра из псалтыри Симы Томича, XIV века, л. 129. Гос. Исторический музей . . . . .	255
Четырехчастная икона середины XVI века. Благовещенский собор Московского Кремля <i>(вклейка)</i> . . . . .	256
«Отечество» (новозаветная «Троица»). Миниатюра из «Жития Сергия» конца XVI века, л. 30. Гос. Библиотека СССР им. В. И. Ленина . . . . .	257
«Отечество» (новозаветная «Троица»). Икона второй половины XVI века. Загорский Гос. историко-художественный музей-заповедник . . . . .	259
«Яко твое есть царство». Гравюра из «Виббли Пискатора», XVI—XVII века., л. 341. Гос. Исторический музей . . . . .	260
«Яко твое есть царство». Фреска церкви Ильи Пророка в Ярославле. Конец XVII века	261

**Л. И. Якунина. Памятник портретного шитья конца XV века**

Шитая пелена на гробницу ярославских князей Федора Ростиславича Черного и сыновей его, Давида и Константина. XV век. Гос. Исторический музей . . . . .	264
Вкладная надпись надгробной пелены ярославских князей . . . . .	268
Голова князя Давида. Деталь надгробной пелены ярославских князей . . . . .	270
Голова князя Константина. Деталь надгробной пелены ярославских князей . . . . .	271
Голова князя Бориса. Деталь шитой пелены Марии Тверской. 1389 год. Гос. Исторический музей . . . . .	272
Голова князя Глеба. Деталь шитой пелены Марии Тверской . . . . .	273
Оушь одежды князя Давида. Деталь надгробной пелены ярославских князей . . . . .	276
Оушь одежды князя Константина. Деталь надгробной пелены ярославских князей . . . . .	277
Узор «выюнка» на пелене Марии Тверской. . . . .	279
«Богоматерь Одигитрия». Деталь шитой пелены жены князя Ивана Даниловича Пенкова. XVI век. Гос. Исторический музей . . . . .	281
Вкладная надпись на пелене жены князя Ивана Даниловича Пенкова . . . . .	283

**Н. Н. Черногубов. Икона «Борис и Глеб» в Киевском музее русского искусства**

Икона «Борис и Глеб». Конец XIII — начало XIV века. Киевский Гос. музей русского искусства <i>(вклейка)</i> . . . . .	286
---	-----

## СОДЕРЖАНИЕ

От редакции . . . . .	5
В. Н. Лазарев. Древнерусские художники и методы их работы . . . . .	7
А. А. Тиц. Некоторые закономерности композиции икон Рублева и его школы . . . . .	22
Г. К. Вагнер. О пропорциях в московском зодчестве эпохи Андрея Рублева . . . . .	54
Г. И. Вздорнов. Фресковая роспись алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде . . . . .	75
М. А. Ильин. К датировке «звенигородского чина» . . . . .	83
<i>Приложение.</i> О. П. Бояр. К вопросу о «звенигородском чине» . . . . .	93
Е. С. Овчинникова. Новый памятник станковой живописи XV века круга Рублева . . . . .	94
А. В. Рындина. Влияние творчества Андрея Рублева на древнерусскую мелкую пластику XV—XVI веков (ветхозаветная «Троица») . . . . .	119
М. М. Постникова-Лосева и Т. Н. Протасьева. Лицевое евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV века . . . . .	133
К. В. Корнилович. Об окладе «Христофорова евангелия» . . . . .	173
Н. Г. Порфиридов. Малоизвестный памятник древнерусской скульптуры (каменный крест из Боровичей) . . . . .	184
Ю. Н. Дмитриев. О формах покрытия в новгородском зодчестве XIV—XVI веков . . . . .	196
В. В. Косточкин. О мастерах крепости Конорье . . . . .	208
А. И. Некрасов. Собор в Киржаче . . . . .	217
<i>Приложение.</i> П. Н. Максимов. Дополнительные данные о соборе в Киржаче . . . . .	233
Л. С. Ретковская. О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве XIV—XVI веков . . . . .	235
Л. И. Якунина. Памятник портретного шитья конца XV века . . . . .	263
Н. Н. Черногоубов. Икона «Борис и Глеб» в Киевском музее русского искусства . . . . .	285
Список иллюстраций . . . . .	291

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО  
XV—начала XVI вв.

Утверждено к печати Институтом истории искусства Министерства культуры СССР

Редактор издательства И. К. Голубовский. Художник Н. А. Седельников  
Технический редактор В. Г. Лаула. Корректор М. В. Бурткова

РИСО № 185—104В. Сдано в набор 1/VII 1962 г. Подписано к печати 20/II 1963 г. Формат 84×108/16.  
Печ. л. 18,5+10 вкл. (1,25 печ. л.); усл. печ. л. 32,39; уч.-изд. л. 27,0(25,1+0,9 вкл.) Тираж 2500 экз.  
Т-00794. Изд. № 698. Тип. зак. 949.

Цена 2 руб. 68 коп.

Издательство Академии наук СССР. Москва К-62, Подсосенский пер., 21  
2-я типография Издательства АН СССР. Москва Г-99, Шубинский пер., 10

ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
60	23 сл.	<i>стр. 61</i>	<i>стр. 62</i>
122	14 сл.	A. Sotiron	G. Sotiron
244	1 сл.	повнее	попнее
248	13 сл.	ариантской	арианской
На стр. 38—39	во 2 и 3 этапах схемы «знаменания» пропущены две горизонтальные линии, образующие квадрат, вписанный в круг.		

Древнерусское искусство.