

ДРЕВНЕ-  
РУССКОЕ  
ИСКУССТВО

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ  
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР



# ДРЕВНЕ- РУССКОЕ ИСКУССТВО

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ПСКОВА

Βιβλιοθήκη  
«Χριστιανική τέχνη»  
 № 0254

ИЗДАТЕЛЬСТВО · НАУКА ·

МОСКВА

1968

**Редколлегия:**

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

**С**реди других художественных центров средневековой Руси Псков изучен менее всего. До сих пор нет обобщающих работ об особенностях его монументальной живописи, почти не изданы замечательные псковские фресковые ансамбли. Все еще не выяснены истоки станковой живописи Пскова, недостаточно разъяснен столь для нее характерный повышенный психологизм и напряженная эмоциональность образа. И вместе с тем псковскую фреску, псковскую икону ни с чем нельзя спутать. Само понятие «псковская живопись» даже у людей, лишь отдаленно знакомых с древнерусским искусством, всегда вызывает строго определенное представление.

В советском искусствознании последним обобщающим трудом, посвященным псковской художественной культуре, явился II том «Истории русского искусства (М., 1954), где рассматривались все виды искусства Пскова, начиная с архитектуры и кончая рукописной книгой.

За истекшие почти полтора десятилетия много новых памятников, выявленных в процессе реставрационных работ и поисковых экспедиций, поступили в советские музеи. Они ждут своего исследования и введения их в научный оборот.

Представляемый вниманию читателя сборник не ставит своей задачей дать исчерпывающее освещение особенностей художественной культуры древнего Пскова, но это один из существенных этапов ее изучения.

Стенописи Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря и редкий сюжет одной из росписей прославленного храма

в Мелетове, монографические исследования об отдельных памятниках и группах произведений станковой живописи, рукописная книга, ювелирное мастерство, архитектура и даже орнаментика колоколов явились предметом анализа и исторического осмысления в статьях, входящих в настоящий сборник.

Вероятно, придется еще и еще раз обратиться к изданию подобных исследований, чтобы подготовить возможность всестороннего обобщающего труда о художественной культуре Пскова в его связях и взаимодействии с культурой других сопредельных с ним земель.

# СТЕНОПИСЬ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОГО СОБОРА МИРОЖСКОГО МОНАСТЫРЯ В ПСКОВЕ

М. Н. СОБОЛЕВА

Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове — это важнейшее звено в развитии древнерусской монументальной живописи домонгольской эпохи. Высокие художественные достоинства и сравнительно полный иконографический состав позволяют не только отнести мирожским фрескам исключительное место в истории древнерусского искусства, но и причислить их к группе памятников уникальных. Между тем в искусствоведческой литературе эта роспись еще не получила должной оценки и на сегодняшний день остается мало изученной как с художественной, так и с исторической стороны. Достаточно сказать, что фрески до последнего времени так и не изданы, хотя на необходимость их публикации указывали еще дореволюционные исследователи. Изучением памятника — Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря — в течение долгих лет занимались преимущественно историки русской архитектуры. В числе их были такие крупные специалисты, как А. М. Павлинов, В. В. Суслон и К. К. Романов. Последнее обследование собора было проведено в 1947—1948 годах Г. Алферовой совместно со студентами Московского архитектурного института. Результаты его, одновременно обобщающие достижения историков архитектуры предшествующего периода, изложены Г. Алферовой в статье «Собор Спасо-Мирожского монастыря»<sup>1</sup>.

Опубликованный материал, касающийся непосредственно самой росписи, ограничивается несколькими статьями, заметками, а также упоминаниями или характеристиками в общих трудах по истории византийского и русского искусства и монографиях об отдельных памятниках<sup>2</sup>. Следует признать, что все эти публикации носят

<sup>1</sup> «Архитектурное наследство», № 10, М., 1958.

<sup>2</sup> Впервые в печати известие о мирожских фресках появилось в 1861 году. См. М. Толстой. Святцы и древности Пскова. М., 1861, стр. 66. Последующие публикации приходятся на 1889—1914 годы: А. М. Павлинов. Спасо-Мирожский монастырь в Пскове. — «Древности». Труды Московского археологического общества, т. XIII, вып. 1—2, М., 1889; Н. В. Покровский. Вновь открытый памятник древности. — «Церковный вестник», 1893, № 28—29; И. Толстой, Н. Коидяков. Русские древности в памятниках искусства, вып. VI, СПб., 1899; Ф. А. Ушаков. Описание фресок храма Преображения господня в псковском Спасо-Мирожском монастыре... Псков, 1903; А. И. Успенский. Фрески церкви Спаса-Преображения Спасо-Мирожского монастыря. — «Записки Московского археологического института», т. VII, М., 1910; Н. В. Покровский и И. Заметки о памятниках псковской церковной старины. — «Светлычич», 1914, № 5—6. Из числа работ советских исследователей необходимо назвать следующие: А. И. Некрасов. Древ-

обзорный характер и затрагивают лишь некоторые вопросы, связанные с изучением мировой стенописи. Ее датировка — исходный момент в изучении всякого памятника — до сих пор остается дискуссионной, равно как и дата построения самого собора.

Существование фресок в Спасо-Мирожемском храме было обнаружено случайно в 1858 году во время ремонта, производившегося по поводу 700-летия монастыря. Эти единичные фрагменты, привлекая вскоре внимание археологов и историков, сохранились в неприкосновенности в течение почти 30 лет. Начиная с 1886 года, в связи с предполагаемой архитектурной реставрацией памятника, вызванной необходимостью защитить здание от затоплений во время весеннего половодья рек Великой и Мирожки, по инициативе имп. Археологической комиссии и под руководством академика архитектуры В. В. Суслова в соборе проводились работы по его обследованию и изучению. В результате их в 1889—1893 годах роспись была полностью освобождена от покрывавших ее слоев побелки, а отчасти и более поздней штукатурки. О состоянии ее В. В. Суслов доложил Археологической комиссии следующее: «В отношении фресковой живописи я считаю должным указать на то, что штукатурка с фресками во многих местах отстала от стен и перетрескалась... Вообще состояние фресок также в печальном виде, и без надлежащих предупредительных мер к их сохранению мы потеряем весьма ценные иконографические документы»<sup>3</sup>.

Летом 1893 года была предпринята фиксация росписи: со всех композиций и единичных изображений, включая отрывочные и едва заметные фрагменты, под наблюдением В. В. Суслова были сняты кальки. Фотографирование фресок из-за недостатка денежных средств не производилось. Однако в последующие годы В. В. Суслов был отстранен от руководства архитектурной реставрацией собора. Сменивший его М. П. Боткин под давлением местного духовенства подал в Совет имп. Академии художеств докладную записку с требованием прекратить архитектурно-реставрационные работы и немедленно приступить к реставрации фресок<sup>4</sup>, которая и была в ближайшее время поручена артели суздальских иконописцев Н. М. Сафонова. По заключению А. И. Анисимова, участвовавшего впоследствии в расчистке мировой стенописи, эта «реставрация» 1899—1901 годов состояла в том, что фрески были прописаны по старым контурам клеевыми красками, а недостающие части в местах утрат дополнены на новом грунте в соответствии со «стилем оригинала»<sup>5</sup>. Насколько безграмотен и груб был «древний стиль» живописи Сафонова, достаточно хорошо известно.

Расчистка мировой росписи от записи Сафонова была предпринята лишь после Великой Октябрьской социалистической революции. Основные работы, производившиеся Центральными Государственными реставрационными мастерскими, приходятся на период 1927—1929 годов, когда была раскрыта приблизительно 1/6 часть всей стенописи. В это число, помимо целого ряда фрагментов, входят следующие композиции: «Сретение», «Распятие», «Оплакивание», «Ненерие Фомы», «Явление Христа ученикам на море Тивериадском». «Жены мироносицы у гроба господня», «Явление Хри-

ний Псков и его художественная жизнь. М., 1929; А. Васильев, А. Янсон. Древний Псков. Исторический очерк и путеводитель. Л., 1929; М. И. Артамонов. Один из стилей монументальной живописи XII—XIII вв. — ГАИМК. Бюро по делам аспирантов. Сборник 1. Л., 1929; А. Anisimov. Les fresques de Pskov. — «Cahiers d'art», 1930, № 7; Н. И. Платонов и В. А. Богусевич. Современный и древний Псков. Путеводитель. Псков, 1932; А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937; В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I. М., 1947; «История культуры древней Руси», т. II, гл. IX. М. — Л., 1954; В. Н. Лазарев. Живопись Пскова. — «История русского искусства», т. II. М., 1954; М. А. Лазарев. Всеобщая история искусства, т. III. М., 1955; В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладоги. М., 1960.

<sup>3</sup> Институт археологии (И/О). Рукописный архив, ф. 1, д. № 63, ч. III, л. 51, 1893 г.

<sup>4</sup> ЦГАИЛ, ф. 789, оп. 11, д. 48, ч. 1, 1894 г.

<sup>5</sup> А. Anisimov. Les fresques de Pskov. — «Cahiers d'art», 1930, № 7, стр. 363.



ста двум женам по воскресеньям», «Суд у Пилата», частично «Успение Богоматери», а также Богоматерь с развернутым свитком на северной стороне предалтарной стены и архангел из «Благовещения»<sup>6</sup>.

Так как в последние годы реставрационные работы не возобновлялись, то большая часть фресок на сегодняшний день остается нерасчищенной. В этом состоит основная трудность, которая возникает при обследовании мирожской росписи. И тем не менее изучение ее в целом представляется нам делом далеко не безнадежным. Запись Сафонова омертвила рисунок и колорит, но сама система росписи, ее композиции и даже отдельные детали в большинстве случаев сохранились без изменений. Это подтверждается имеющимися в нашем распоряжении материалами — фотографиями тех прорисовок на кальке, о которых уже упоминалось<sup>7</sup>. Последние не только помогают уточнить иконографический состав стенописи, но и позволяют установить степени ее сохранности под слоем новой живописи. Что касается художественной стороны — стилистических и колористических особенностей мирожских фресок, то о них достаточно полное представление дают расчищенные композиции и фрагменты.

Мирожский монастырь в Пскове в течение ряда веков являлся не только религиозным, но и важным культурным очагом Псковской земли. Одно из наиболее ранних сооружений его — Спасо-Преображенский собор — представляет собой древнейший из всех сохранившихся архитектурных памятников Пскова. Точных документальных данных о построении и росписи собора не сохранилось. Летописи впервые упоминают о нем под 1156 годом, связывая строительство с именем новгородского архиепископа Нифонта. Летописец, желая опровергнуть нежеланные для владыки толки о том, будто бы, уходя из Новгорода, он присвоил деньги из Софийской казны, перечисляет строительные заслуги Нифонта за последние 12 лет; при этом среди прочих построек называет и Мирожский собор: «а Пльскове Святого Спаса церковь създа камяну»<sup>8</sup>.

Таким образом, если допустить, что порядок перечисления летописцем памятников соответствовал последовательности их сооружения, то Мирожский собор был заложен в период между 1144 и 1153 годами, т. е. в промежуток времени от первых при Нифонте работ в Новгородской Софии до начала строительства церкви св. Климента в Старой Ладоге<sup>9</sup>. Окончание постройки большинство исследователей приурочивают к 1156 году, полагая, что к году смерти Нифонта собор был, несомненно, выстроен, а может быть, и расписан. (К вопросу о датировке постройки и росписи храма мы обратимся несколько ниже.)

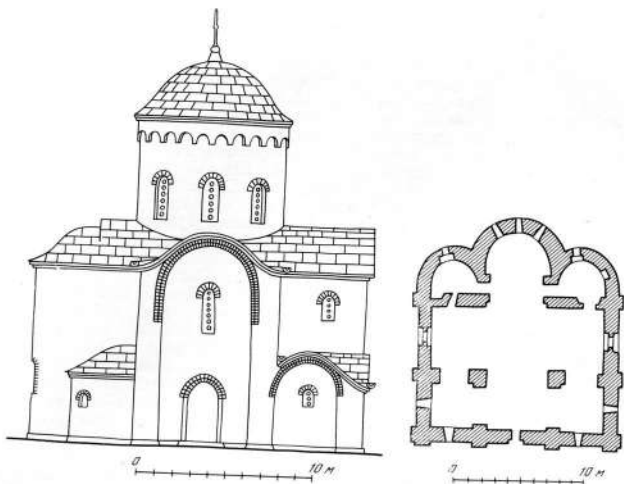
Архитектурный тип мирожского собора, хотя и стоит особняком в древнерусском зодчестве, относится к числу крестовокупольных построек. До перестройки здание представляло собой в плане равноконечный крест, углы между концами которого застроены с востока низкими абсидами, а с запада — северо-западным и юго-западным боковыми помещениями, также пониженными, что придавало храму в объеме крестообразный вид (стр. 10). Характерную особенность интерьера составляет отсутствие столбов.

<sup>6</sup> Помимо названных композиций, расчищены также следующие участки росписи: в алтаре две головы святителей во втором ярусе (пятая и шестая, синга слева) и сделана небольшая проба на крайней левой фигуре нижнего пояса святителей; в жертвеннике — часть росписи на юго-восточной стене и, кроме того, небольшой участок в колхе. В средней части собора — фигура столпника на северной стороне западной стены и изображение первосвященника на восточном склоне южной арки (частично). Западная стена не тронута раскритием совсем, западный свод — тоже. Сделана проба в верхней части северо-западного устоя на южной грани и размыты четыре головы в группе спящих апостолов композиции «Христос в саду Гетсиманском».

<sup>7</sup> Местонахождение калек в настоящее время неизвестно. Негативы фотографий этих калек хранятся в фотархиве Института археологии (Л/О).

<sup>8</sup> Новгородская 1-я летопись. — ПСРЛ, т. III, стр. 12. В Новгородской 4-й летописи в аналогичном месте говорится: «а в Пскове святого Спаса церковь създа камену на Завалччине. — ПСРЛ, т. IV, стр. 10.

<sup>9</sup> ПСРЛ, т. III, стр. 9, 11



Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове. Северный фасад; план собора.  
Реконструкция Г. В. Алферовой

Барабан поставлен здесь не на пересечении осей продольного и поперечного нефов, а несколько сдвинут к востоку и покоится на восточной стене и на арках, перекинутых между внутренними концами стен креста. Эти арки — ниже прилегающих к ним сводов и опираются не прямо на стены, а на импосты.

Свой крестовый характер интерьер собора сохранил до настоящего времени. Изменения в нем коснулись главным образом западных боковых помещений, в стенах которых для сообщения с центральным и поперечным нефами пробиты широкие арки, достигающие по высоте нижней границы четвертого пояса росписи <sup>10</sup> (стр. 14, 15).

Сопоставление калек, святых с фресок до их записи Сафоновым, с ныне существующими нерасчищенными композициями позволило установить, что декоративная система росписи дошла до нас в своем первоначальном виде. Не претерпел существенных изменений в процессе реставрации и ее иконографический состав. Конечно, можно было бы указать на некоторые дополнения в местах утрат грунта, главным образом в нижнем поясе росписи, но они, к счастью, не нарушили общего иконографического замысла мирожских фресок. (При описании и иконографическом анализе соответствующих циклов стенописи эти дополнения «реставраторов» не учитывались.)

В результате живописная декорация интерьера Спасо-Мирожского собора предстала перед нами в следующем виде (стр. 12—13). Его купол украшает грандиозная композиция «Вознесения», в простенках барабана представлены попарно в рост про-

10 Г. Алферова, одна из последних исследователей архитектуры мирожского собора, относит пробивку этих арок к XII веку. См. Г. А л ф е р о в а. Указ. соч., стр. 22.

роки. Фигуры последних помещены также на склонах подиумных арок. В парусах — традиционные изображения четырех евангелистов (без символов, с атрибутами писателей, в палатах), на лицевых сторонах арок — два нерукотворных образа («Спас на убрусе» и «Спас на черепи») и полуфигуры двух неизвестных святых. Так называемый праздничный цикл начинается «Благовещением», которое разделено на две части и помещено на восточной стене по обеим сторонам алтаря. Свое продолжение этот цикл получил в верхнем поясе росписи, охватывающем склоны сводов и люнеты стен.

Четыре сюжета праздничного цикла выделены из хронологического ряда и вынесены на самые видные и ответственные места в соборе: «Преображение» (храмовый праздник) — на алтарный свод, «Рождество Христово» — на южную сторону предальтарной стены, «Сомешные св. духа на апостолов» — на западную стену центрального нефа, «Успение Богоматери» — на северную часть предальтарной стены. При этом последние три композиции, занимая по длине почти всю соответствующую стену, охватывают по высоте полностью два регистра росписи.

Со склонов сводов и люнетов евангельский рассказ спускается на южную стену транспта и, развертываясь справа налево, переходит оттуда на западную и северную стены. Этот второй, считая сверху, пояс росписи отведен христологическому циклу. Третий пояс росписи составляют изображения различных эпизодов земной жизни Христа — чудес, исцелений, учительной деятельности. Подобно вышерасположенному регистру, композиции не имеют здесь вертикальных членений, сцены как бы переходят одна в другую, образуя сплошной фриз. В целом христологический цикл мироградской росписи включает первоначально более 20 композиций, что представляет собой явление довольно редкое<sup>11</sup>. Четвертый и пятый пояса заполнены фронтально поставленными фигурами св. мучеников, воинов (немногочисленны) и преподобных. Нижний цокольный пояс составляла панель, в настоящее время полностью утраченная.

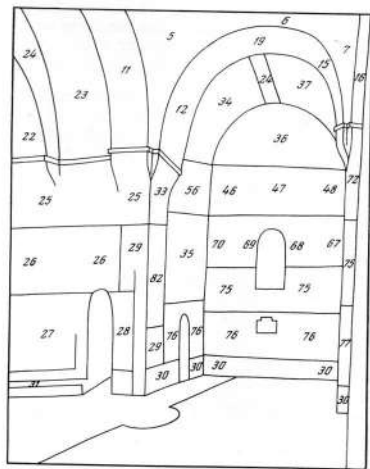
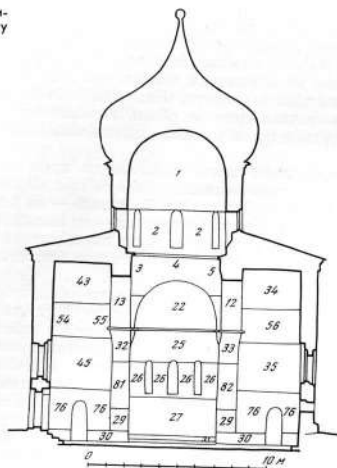
Таким образом, роспись членится на шесть горизонтальных поясов. Исключение составляют фрески северной и южной стен центрального нефа, которые сверху донизу заняты изображениями св. мучеников. Разбивка на регистры отличается здесь большей свободой.

Роспись алтаря состоит также из шести поясов: в конхе абсиды представлен «Деисус» с предстоящими Богоматерью и Иоанном Предтечей, на восточном своде — «Преображение», под конхой — пояс «Евхаристии», ниже — один под другим два ряда свитателей в рост и панель, к которой примыкает «Горнее место». Жертвенник и диаконник, пониженные по отношению к абсиде алтаря наполовину, имеют соответственно по три пояса: погрудное изображение в конхе, пояс клейм житийного цикла и панель, декоративная обработка которой ныне утрачена (роспись жертвенника посвящена Иоанну Предтече, диаконника — архангелу Михаилу).

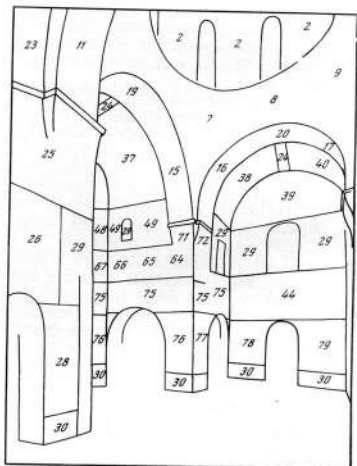
Стенопись северо-западного и юго-западного угловых помещений разбита на прямоугольные клейма, расположенные преимущественно на склонах коробовых сводов, перекрывающих здание в западной части. Первоначально число этих клейм в каждом помещении достигало, по-видимому, 24 (некоторые из них были уничтожены при расстке проемов в соответствующих стенах продольного нефа и транспта). Тематически фрески юго-западного помещения представляют развернутый богородичный цикл; в северо-западном, судя по сохранившимся фрагментам, в верхнем регистре были изображены сцены деяний апостола Павла (шесть клейм), в среднем — деяния апостола Петра (также шесть клейм) и композиция «Спор о вере» (люнет западной стены), в нижнем — отдельные эпизоды жизни св. Николая Мирликийского. Цокольный пояс составляла панель.

<sup>11</sup> Древнейшие из дошедших до нас христологических циклов — мозаики церкви св. Аполлониана Нового в Равенне и миниатюры Евангелия Рабулы.

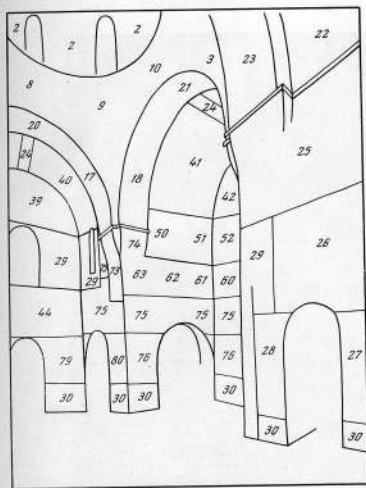
Поперечный разрез с видом на восточную стену и алтарь



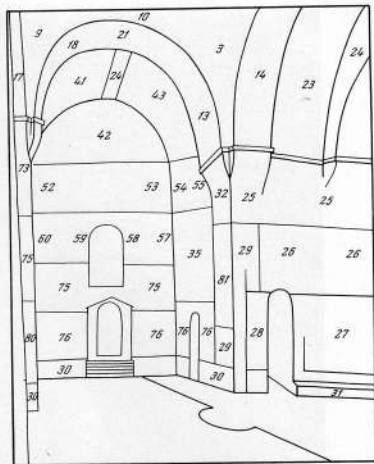
Юго-восточная часть собора



Юго-западная часть собора



Северо-западная часть собора



Северо-восточная часть собора

1 — «Взнесение»; 2 — парные изображения пророков в рост; 3, 5, 7, 9 — евангелисты; 4 — «Спас на убресе»; 6 — неизвестная святая (полное изображение); 8 — «Спас на чаропии»; 10 — неизвестный святой (полное изображение); 11, 12, 13, 14 — фигуры первосвященников в рост; 15, 16, 17, 18 — фигуры пророков в рост; 19 — первоначальное изображение утчено; 20 — Богоматерь (погрудно в медальоне); 21 — архангел (погрудно в медальоне); (в замке восточной арки — погрудно изображение в медальоне Христа Эммануила); 22 — «Деисус с предстоящими Богоматерью и Иоанном Предтечей»; 23 — «Преображение»; 24 — орнамент; 25 — «Екхаристия»; 26—27 — орудя церкви; 28 — архидьяконы; 29 — роспись, имитирующая полиптих; 30 — декоративная панель (роспись полностью утрачена); 31 — «Горь-е место» (первоначально было украшено росписью, имитирующей полиптих).

Праздничный цикл:

32—33 — «Благовещение, Архангел Гавриил — Богоматерь»; 34 — «Сретение»; 35 — «Рождество Христово»; 36 — «Крещение»; 37 — «Воскрешение Лазаря»; 38 — «Вход в Иерусалим»; 39 — «Тайная вечеря»; 40 — «Омовение ног»; 41 — «Распятие»; 42 — «Оплакивание»; 43 — «Сошествие во ад»; 44 — «Сошествие св. духа на апостолов»; 45 — «Успение Богоматери»

Христологический цикл:

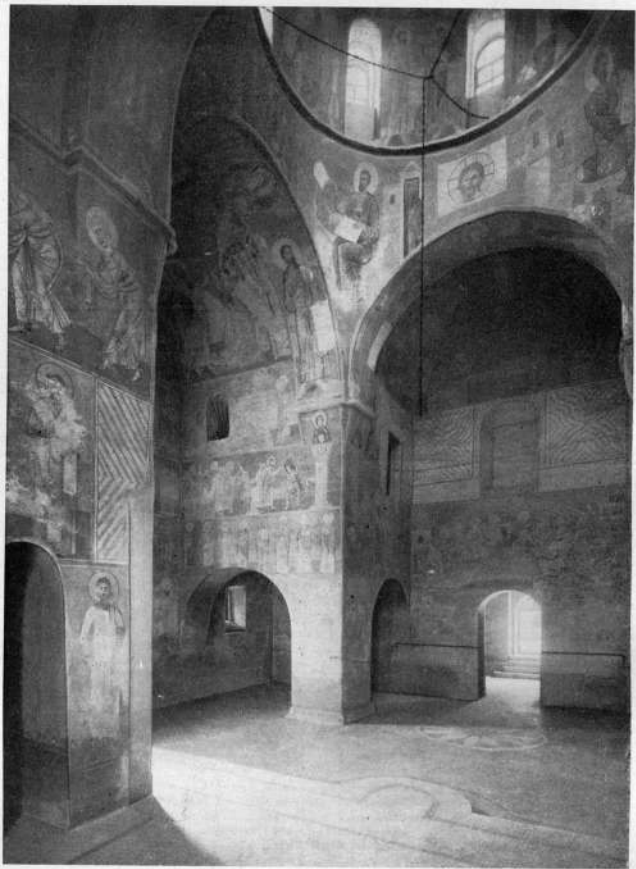
46 — «Чудесный улов рыбы» (сюжет совмещен с «Явлением Христа ученикам на море Тивериадском», включающим, согласно Евангелию от Матфея, эпизод с тунцом Петром); 47 — «Призвание апостола Петра» (?); 48 — «Чудесное умножение хлеба и рыбы»; 49 — «Христос в саду Гефсиманском» (в трех эпизодах); 50 — «Иуда предает Христа лобзанием»; 51 — «Отречение Петра»; 52 — «Христос, приведенный на суд к первосвященникам Каиафе и Ананя»; 53 — «Суд у Пилата»; 54 — «Иены ироносцы у гроба господня»; 55 — «Явление Христа двум жемьям по воскресении»; 56 — «Изверие Фомы».

Учительная деятельность Христа и чудеса евангелия:

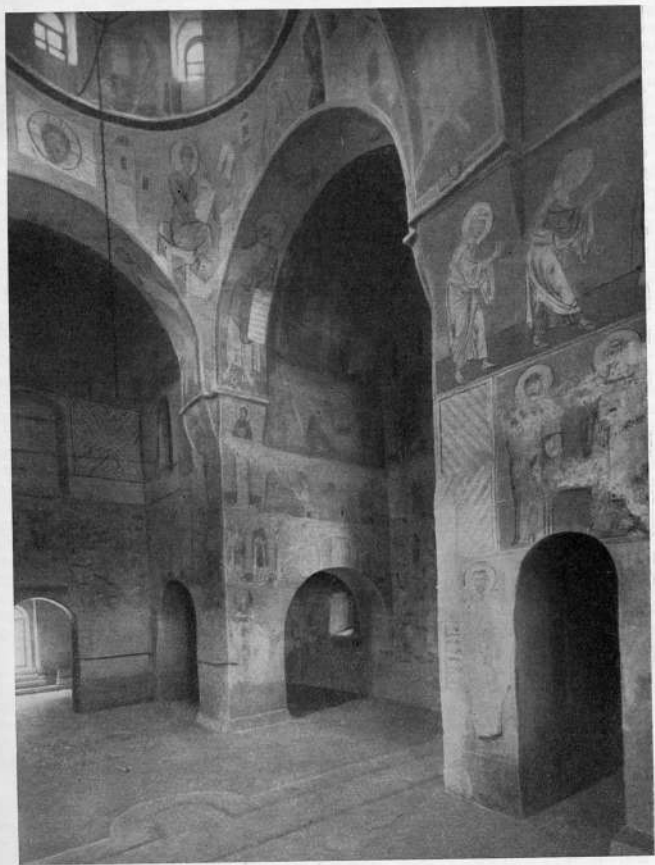
57 — «Христос в доме Симона-фарисея»; 58—59 — композиции, сохранившиеся фрагментарно; 60 — «Христос в Самарии»; 61 — «Чудо исцеления» (композиция сохранилась фрагментарно); 62 — «Исцеление бесноватым»; 63 — «Исцеление слуги сотника в Капернауме»; 64 — «Исцеление расслабленного в Капернауме»; 65 — «Исцеление слепорожденного»; 66 — «Воскрешение дочери Иаира»; 67 — «Исцеление 10 прокаженных»; 68 — «Исцеление сусорокуго» (?); 69 — «Исцеление тещи Симона от горячки» (?); 70 — «Укрощение бури на море».

Св. мученики и преподобные:

71, 72, 73, 74 — столпники; 75 — св. мученики (42 фигуры); 76 — преподобные [20 фигур]; 77 — св. целители Косьма и Дамиан (?); 78 — св. Константин и Елена; 79 — св. Георгий Победоносец и царица Александра; 80 — парное изображение св. воинов; 81 — Богоматерь со святым; 82 — Христос Милосердный.



Интерьер (юго-западная часть собора)



Интерьер (северо-западная часть собора)

В основной части храма в двух верхних регистрах росписи действие начинается в южном рукаве трансепта и разворачивается справа налево<sup>12</sup>. Аналогичным же образом размещены сюжеты во фресках западных угловых помещений: начинаясь на южной стене, рассказ ведется далее справа налево и сверху вниз по принципу кругового движения. Что касается третьего регистра, то здесь сохранена система, принятая в византийских храмах: композиции следуют одна за другой слева направо, причем начало повествования отнесено на северную стену северного рукава трансепта. Но вместе с тем движение фигуры Христа во всех композициях фриза дано в направлении справа налево.

Исследователи неоднократно отмечали необычность не только иконографии отдельных композиций, но и самой системы мирожской росписи по сравнению с другими русскими стенописями XII века. Так, например, в свое время Н. В. Покровский, определяя место мирожских фресок в ряду сохранившихся памятников древнерусской монументальной живописи, писал: «...и хотя сохранность их не столь удовлетворительна, как спасоередичских, но зато в них мы имеем немало таких композиций, каких нет не только в Нередицах, но и ни в одном русском памятнике, относящемся к первым векам христианства в России, так что в некоторых отношениях мирожские фрески составляют единственный памятник в России»<sup>13</sup>.

Попытаемся установить, в чем заключается необычность иконографического состава мирожской росписи.

В конхе алтарной абсиды, вместо принятого в древнерусских стенописях изображения Богоматери Оранты (София Киевская, Спас Нередица), в Спасо-Мирожском соборе представлен «Деисус». Размещение этой композиции в алтарной конхе христианского храма относится вообще к числу явлений редких. Что касается древнерусской живописи, то, за исключением мирожской росписи, она не встречается больше ни в одном из сохранившихся памятников. Письменные источники свидетельствуют о том, что в Византии и на христианском Востоке «Деисус» был известен уже в доиконоборческую эпоху. Однако в монументальной живописи, как указывает Ш. Амранавиши<sup>14</sup>, «Деисус» получил широкое распространение лишь на Востоке. В конхе алтарной абсиды наиболее часто эта композиция встречается в многочисленных памятниках Грузии, Капшадокии и некоторых стенописях Южной Италии, — последняя, как известно, была тесно связана с малоазийскими центрами христианского искусства. Характерно, что «в тех грузинских и капшадокийских стенописях, где трехчастный богородично-предтеченский «Деисус» занимает полукупол главной абсиды, отдельное изображение «Страшного суда» отсутствует. Это обстоятельство, несомненно, указывает на определенную догматическую связь композиции «Страшного суда» и «Деисуса»<sup>15</sup>.

В конхе алтарной абсиды Спасо-Мирожского собора представлен именно богородично-предтеченский «Деисус»: Богоматерь и Иоанн Предтеча изображены предстоящими в молитвенных позах перед сидящим на троне Христом. В вершине свода над головой Христа в медальоне помещено изображение престола с лежащею на нем книгою и крестом — композиция, известная под названием «Этимасии», или «Уготованного престола», которая, по толкованию Н. В. Покровского, символизирует присутствие бога, особенно в роли судьи и мздовоздаятеля<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Во втором регистре хронологическая последовательность евангельского рассказа нарушена тем, что по композиционным соображениям «Отречение Петра» объединено с «Предательством Иуды» и, таким образом, предшествует «Суду над Христом».

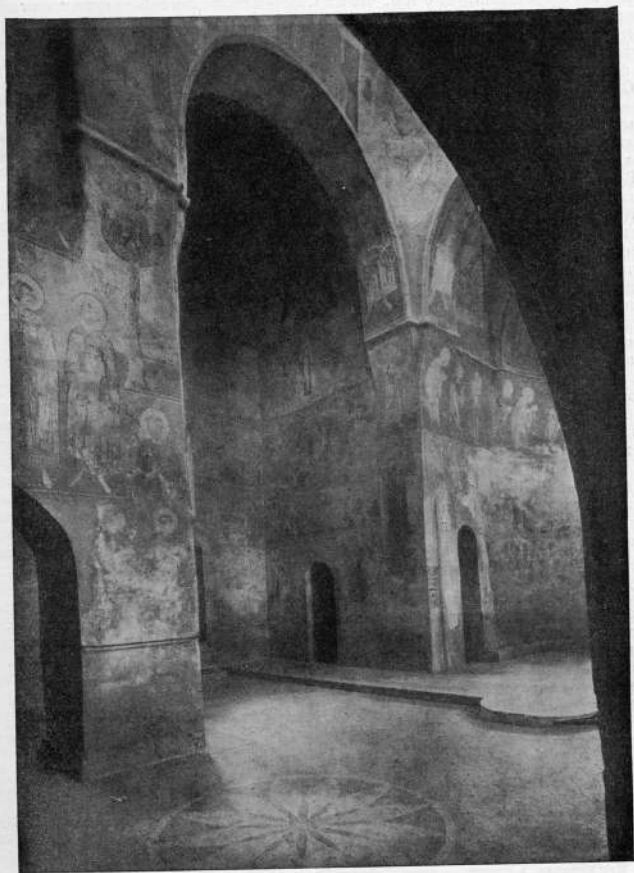
<sup>13</sup> Н. В. Покровский. Визнь открытый памятник древности. — «Церковный вестник», 1893, № 28, стр. 437—438.

<sup>14</sup> Ш. Амранавиши. История грузинской монументальной живописи, т. I. Тбилиси, 1957, стр. 58—64.

<sup>15</sup> Там же, стр. 61.

<sup>16</sup> Н. В. Покровский. Указ. соч., стр. 438.





Интерьер (северо-восточная часть собора)

Все это свидетельствует о том, что и в Спасо-Мирожемском соборе существует прямая зависимость между «Демусом» в конхе алтарной абсиды и отсутствием в системе его росписи распространенной в древнерусских стенописях композиции «Страшного суда» (Кирилловская церковь в Киеве, церковь Георгия в Старой Ладобе, церковь Спаса Нередицы в Новгороде).

Особенностью иконографического замысла мирожемских фресок являются также два «нерукотворных образа» — «Спас на убресе» и «Спас на черени», — помещенные один против другого на лицевых сторонах восточной и западной подпружных арок. Впоследствии этот сюжет станет обычным в росписи древнерусских храмов (Спас Нередица в Новгороде, собор Снеготорского монастыря в Пскове, церковь Успения на Волотовом поле в Новгороде и т. д.), но не исключено, что на Руси он впервые появился в Мирожке.

К числу изображений, не встречающихся в древнерусских стенописях, принадлежат и фигуры Христа с Богородицей, написанные на восточной (предалтарной) стене. Христос (южная сторона) представлен фронтально стоящим с раскрытым евангелием в левой руке и благословляющим жестом правой, т. е. в том иконографическом типе, который известен под названием «Христос Милосердный» (*ὁ ἐλεήμων*). Богородица (северная сторона (стр. 17) изображена также в рост, но не фронтально, а молитвенно обращенной вправо, к Христу, при этом в правой руке она держит развернутый свиток с текстом своего моления. Обе фигуры заключены в арочные обрамления, украшенные по кривой орнаментом из акантовых завитков<sup>17</sup>.

Этот иконографический тип Богородицы, носящий название «Просительница» (*ἡ παράκλησις*), восходит своими истоками к VIII — началу IX века. Он представляет собой вариант Богородицы Заступницы, поэтому в общем повторяет так называемый демусовский тип, только Богородица изображается здесь с развернутым свитком в руке, на котором написано моление. Н. П. Ковдаков склонен был рассматривать Богородицу Просительницу как обетную икону (последнее подтверждается рядом примеров) и считал, что этот вариант Богородицы, молящейся за некоторых из ней прибегающих людей, по смыслу отличен от образа Оранты, молящейся за весь человеческий род<sup>18</sup>. Иконографический тип Богородицы Просительницы всегда дополняется изображением благословляющего Христа, которое или помещается в верхнем правом углу той же иконы, или, как в Мирожке, дается отдельно в виде парного к первому образу<sup>19</sup>.

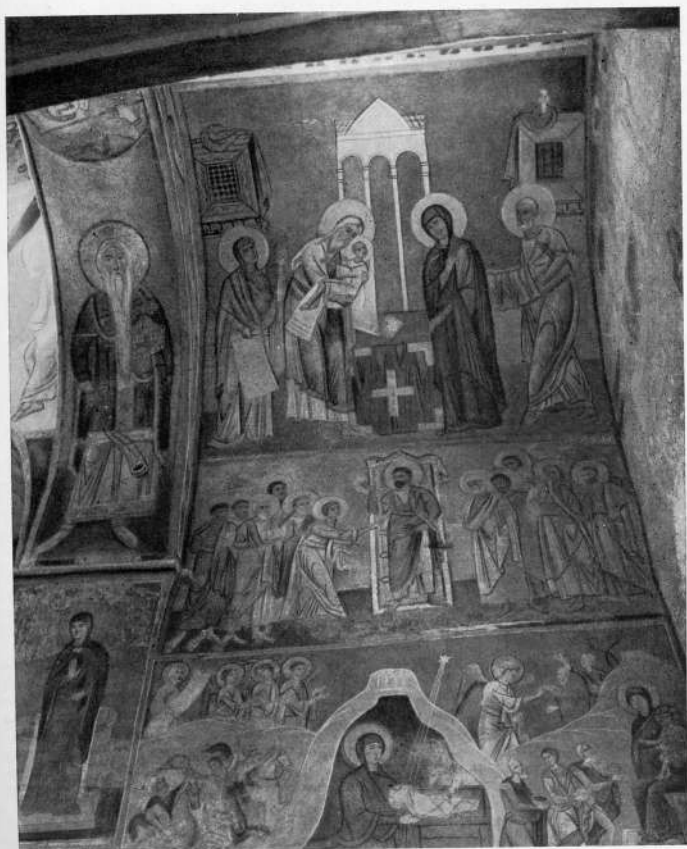
Характерно, что мирожемская Богородица стилистически не связана ни с одним из раскрытых фрагментов росписи в храме. Более того, на нимбе вокруг ее головы имеется целый ряд небольших медных кованых гвоздей, шляпки которых утрачены. По-видимому, этими гвоздями прикреплялся накладной металлический нимб. Такие же гвозди есть на правом плече, где была, вероятно, металлическая набойка, а также на рукавицах. Все это лишний раз подчеркивает определенно иконный характер изображения. И не случайно, на наш взгляд, единственной аналогией мирожемской фреске на русской почве служит «Боголюбская Богородица»<sup>20</sup>, которая, как известно, является обетной иконой.

<sup>17</sup> Аналогичные обрамления встречаются в росписи собора Михайловского монастыря в Киеве и позже — в росписи Спаса Нередицы.

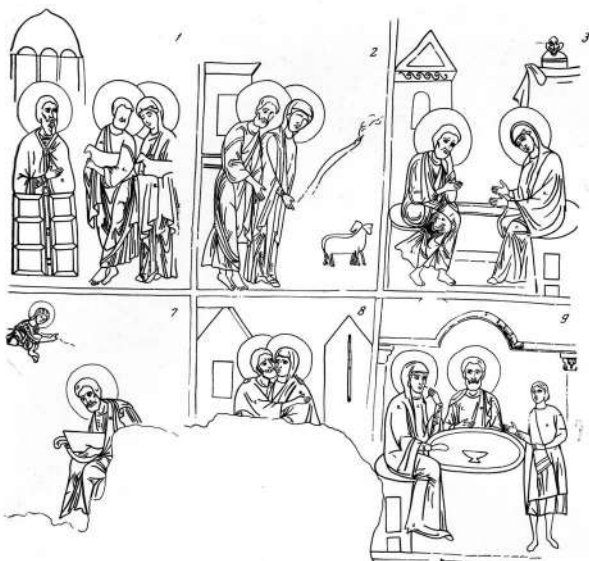
<sup>18</sup> Мозаика церкви Дмитрия в Солуни с надписью о чуде исцеления префекта Маряна, обетная мозаика церкви Маргариты в Палермо, построенной в 1148 году адмиралом Георгием Антиохийцем и др. По этому образцу «христианские архонты с XI—XII вв. стали делать вкладные и обетные иконы». См. Н. П. Ковдаков. Иконография Богородицы, т. II. Пг., 1915, стр. 298.

<sup>19</sup> Как правило, в последнем случае оба изображения размещаются по сторонам алтаря. Отголоски этой традиции сохранились в сербской монументальной живописи на протяжении XIII—XIV веков (Ариэль, Милешев; в Сопочаих и Великой Успенской церкви в Студеницах в соответствующих местах сохранились лишь остатки рельефных рам).

<sup>20</sup> В настоящее время икона находится в музее в г. Владимире. Близкая по типу икона имеется в соборе Сполето в Италии (вклад 1186 года). См. Н. П. Ковдаков. Указ. соч., стр. 169.



Общий вид восточного склона южного свода



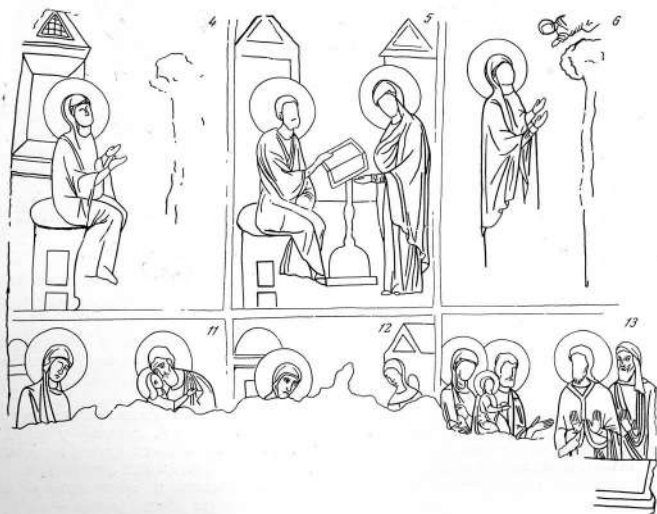
Роспись юго-западного углового помещения (богородичный цикл). Южный склон свода и южная стена (прорисовки В. В. Суслова)

Верхний регистр: 1 — «Принесение жертвы»; 2 — «Отвержение жертвы»; 3 — «Плач Иоакима и Анны». Средний регистр: 7 — «Благовестия Иоакиму»; 8 — «Встреча и целование у золотых ворот Иерусалима»; 9 — «Беседа Иоакима и Анны».

Неменьший интерес в мирожской росписи вызывают композиции, вынесенные из хронологического ряда праздничного цикла: «Преображение», «Рождество Христово» и «Успение Богоматери». Тот факт, что все они даны в сложных для XII века иконографических изводах, не встречающихся больше ни в одном русском памятнике, а также выделены масштабно и помещены на самые видные места в соборе, свидетельствует об их особой важности в системе мирожской стенописи. «Преображение» представлено в трех эпизодах: Иисус Христос восходит на гору Фавор в сопровождении апостолов; «Преображение» в обычной византийской схеме (Христос, стоящий на молитве между Моисеем и Ильей); Иисус, сошедший с горы к апостолам.

Иконографическими исследованиями установлено, что процесс соединения различных сцен, так или иначе связанных с «Рождеством Христовым», в одну сложную картину начался только в XI веке<sup>21</sup>. Что касается «Поклонения волхвов», то воспроизведение его в составе композиции «Рождества» даже в XII веке встречается необычайно редко. Следовательно, мирожская фреска принадлежит к тем немногим

памятникам монументальной живописи, которые и для своего времени представляли в этом смысле явление исключительное<sup>22</sup>. Вместе с тем от известных нам композиций на тот же сюжет, в которых «Поклонение волхвов» объединено с «Рождеством», она отличается тем, что «Поклонение волхвов» не входит составным элементом в сцену «Рождества», а дано в виде самостоятельного эпизода; Богоматерь изображена сидящей на троне с благословляющим младенцем Христом на коленях. К трону приближаются три волхва с дарами — Мельхиор, Валтасар и Гаспар. В этом нельзя не видеть отголоска раннехристианской традиции и сложившейся на ее основе западной схемы, согласно которым «Поклонение волхвов» трактовалось как самостоятельного



Роспись юго-западного углового помещения (богородичный цикл). Северный склон свода и северная стена (прорисовки В. В. Суслова)

Верхний регистр: 4 — «Моление Анны»; 5 — «Моление Иосифа и Анны»; 6 — «Благовестие Анны».  
Средний регистр: 10 — «Ласкание дэвы Марии»; 12 — «Первые семь шагов Богоматери»; 13 — «Принесение Марии во храм к первосвященникам»

<sup>22</sup> Мозаики Палатинской капеллы в Палермо и монастыря св. Луки в Фониде, фрески Антониева монастыря в Новгороде и Кириллового в Киеве, росписи Атеги, Земо-Грихи, Мацхварити и др. в Грузии. Из перечисленных памятников самой ранней по времени является атегская роспись. Ш. Амранашвили датирует ее 904—906 годами (см. Ш. А м р а н а ш в и л и. История грузинской монументальной живописи, т. I, стр. 96).



Роспись юго-западного углового помещения. «Рождество Богородицы»  
(люнет западной стены)

значения эпизод истории волхвов, причем обязательным компонентом его было изображение сидящей на троне Богородицы с младенцем на руках<sup>23</sup>.

Таким образом, художник, писавший мирожскую композицию «Рождества», следовал не ее византийской редакции. По-видимому, он пользовался образцами, происходившими из страны, в искусстве которой еще сохранились традиции раннехристианского искусства.

Другую характерную черту мирожской фрески составляет использование апокрифических источников. Такие детали, как мальчик с собачкой, стоящие у яслей с новорожденным бык и осел, Саломея и Ефания, приготавливающие купать младенца, несомненно, почерпнуты из апокрифической, а не из евангельской литературы.

Различными апокрифическими подробностями осложнена и композиция «Успения Богородицы». В ее верхней части изображены четыре плакальщицы — «дщери Иерусалима», по две с каждой стороны. В толпе апостолов видны три епископа в крестчатых омофорах: Иаков, брат Иисуса, Дионисий Ареопагит и Иерофей Афинский. По сторонам Христа поставлены два архангела в лорчатых одеждах. Последнее указывает на то, что составитель программы мирожской росписи руководствовался Гоми-

<sup>23</sup> См. стенку саркофага экарха Псаака, V век (A. Colasanti. L'art byzantin en Italie, Milano [б. г.], табл. 75); фрагмент деревянной резной двери, V век (там же, табл. 72); мозаика церкви Сант'Аполлинаре Нуово в Равенне, VI век (там же, табл. 22); мозаика сакристии Санта Марии ин Космедик в Италии, VIII век (?); фреска в Санта Мариа Антика в Риме, VIII век; пластина словеной кости, конец XI века (E. Bertaux. L'art dans l'Italie méridionale, t. 1. Paris, 1904, табл. XIX). Миниатюра Евангелия Д. 67 Библиотеки Амбросиана в Милане (A. Muñoz. Les origines orientales de la miniature de l'Italie méridionale. Rome, 1906, стр. 20, рис. 61) и др. Аналогичная трактовка сцены «Поклонение волхвов» с вариантами в деталях сохраняется в итальянском искусстве и в XIII веке (см.: клеймо литийной иконы Богородицы. Флорентинская школа, конец XIII века. Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; мозаика флорентинского Баптистерия, XIII век).



«Спор апостола Петра с фарисеями о вере» (лунет западной стены северо-западного углового помещения). (Прорисовки В. В. Суслова)

лиями Иоанна Фессалоникийского, где говорится, что Христос явился за душой Богоматери в сопровождении архангела Михаила и небесного воинства<sup>24</sup>.

В остальном мирожская композиция «Успения» мало отличается от распространенной трактовки этого сюжета. Вместе с тем она характеризуется той архитектурностью построения, которая присуща и другим фрагментам мирожской росписи. Художник запечатлел момент погребального отпевания Богоматери по чину церковному. Дожде с телом усопшей размещено по центральной оси композиции. Перед ним стоит Христос с душой Богоматери в виде спеленутого младенца. Сверху слетают два ангела, готовые принять эту душу. Апостолы Петр и Павел поддерживают одр, остальные образуют две асимметричные группы. Характерно, что некоторые из апостолов изображены плачущими. Тот факт, что художник не внес в композицию известное чудо с жидовином, которому ангел отсек святотатственные руки, дерзнувшие испровергнуть одр Богоматери, свидетельствует о древности иконографического извода мирожской фрески.

К числу композиций, на которые в мирожской росписи делается акцент, относится также «Совещение св. духа на апостолов». Византийская иконография этого сюжета общеизвестна: 12 апостолов сидят полукругом по дуге, образуемой скамьей, на которую они ставят ноги; внутри дуги показываются представители народов, присутствующие при этом событии согласно с текстом «Деяний апостолов» (II, 5 сл.), или «Космос» — фигура старца в царственном одеянии, символизирующая «весь мир». В верхней части композиции обычно помещается олицетворение св. духа — голубь, от которого на головы апостолов нисходят лучи.

<sup>24</sup> Эта иконографическая особенность мирожской фрески уже отмечалась исследователями. См. L. Wratislaw Mitrović et N. Okunev. La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe. — «Byzantinoslavica», III, I. Praha, 1931, стр. 144—145. Архангелы в лорчатых одеждах изображены также на фреске церкви св. Георгия в селе Курбиново (Сербия, 1191 год).

От этой принятой в византийском искусстве схемы мирожская фреска отличается тем, что здесь нет ни народов, ни «Космоса», и св. духа символизирует «Этмасия», а не голубь<sup>25</sup>. В настоящее время трудно с достоверностью сказать, чем было вызвано отсутствие в мирожской композиции изображения «Космоса» или народов — недостатком места или какими-либо иными соображениями. Небезынтересно, однако, отметить, что пояс росписи, находящийся над «Совместием св. духа на апостолах», и прилегающих участков северной и южной стен продольного нефа составляют не сюжетные композиции, а прямоугольные панно, имитирующие живописными средствами мраморную облицовку<sup>26</sup>. Роспись под поллитни была бы вполне логична, если бы в указанном месте храма находились хоры. Однако никаких следов последних исследователями обнаружено не было. Существовавшие до недавнего времени хоры не современные постройки собора. При их устройстве сильно пострадала живопись — верхняя часть композиции «Совместие св. духа» и головы св. мучеников на северной и южной стенах продольного нефа. Может быть, включение в роспись пояса поллитни в западной части храма связано с традицией устраивать здесь хоры? Однако характер размещения композиции «Совместия св. духа» и единоличных изображений на прилегающих северной и южной стенах не исключает и того, что в первоначальный иконографический замысел стенописи в процессе работы внесены изменения.

Помимо вышеперечисленных, к числу особенностей иконографической схемы мирожских фресок следует отнести также размещение на склонах подпружных арок фигур первосвященников и пророков в рост<sup>27</sup> (смр. 19). В древнерусской монументальной живописи домонгольского периода эти участки росписи обычно заполнялись медальонами с погрудными изображениями севастиийских мучеников или других святых (София Киевская, Спас Нередица). Но особого внимания в мирожской стенописи заслуживает богородичный цикл, подобного которому не встречается больше ни в одном русском памятнике XI—XII веков. Так как он включает более 20 сцен, то его пришлось разместить не в жертвеннике, что являлось своего рода традицией для русской монументальной живописи XII века<sup>28</sup>, а в юго-западном угловом помещении. Композиции изобилуют апокрифическими подробностями и более связаны с древней редакцией, воспроизведенной на колоннах кивория собора св. Марка в Венеции, чем с известными миниатюрами Омидий Иакова Коккиновафского.

К сожалению, живопись некоторых клейм полностью или почти полностью уничтожена, — восстановить утраченные звенья возможно лишь по аналогии с другими памятниками. В сохранившихся клеймах, сопоставляя нерасчищенные фрески с прописовками В. В. Суслова, можно опознать следующие сюжеты (смр. 20—21): «Принесение и отвержение жертвы» (два эпизода), «Плач Иоакима и Анны», «Моление Анны», «Моление Иоакима и Анны», «Благовестие Анне», «Благовестие Иоакиму», «Встреча и целование у золотых ворот Иерусалима», «Беседа Иоакима и Анны», «Рождество Богородицы» (смр. 22), «Ласкание дель Марии», «Первые семь шагов Богоматери», «Принесение Марии во храм к первосвященникам», «Вручение расцветшего посоха Иосифу», «Иосиф ведет Марию в дом свой», «Благовещение у колодца».

Но многие композиции богородичного цикла мирожской росписи утрачены, — об этом свидетельствуют свободные от живописи участки стен. Прежде всего здесь,

<sup>25</sup> Помимо мирожской фрески, изображение «Космоса» или народов в «Совместии св. духа» отсутствует также в мозаиках Софии Киевской и собора в Монреале в Италии.

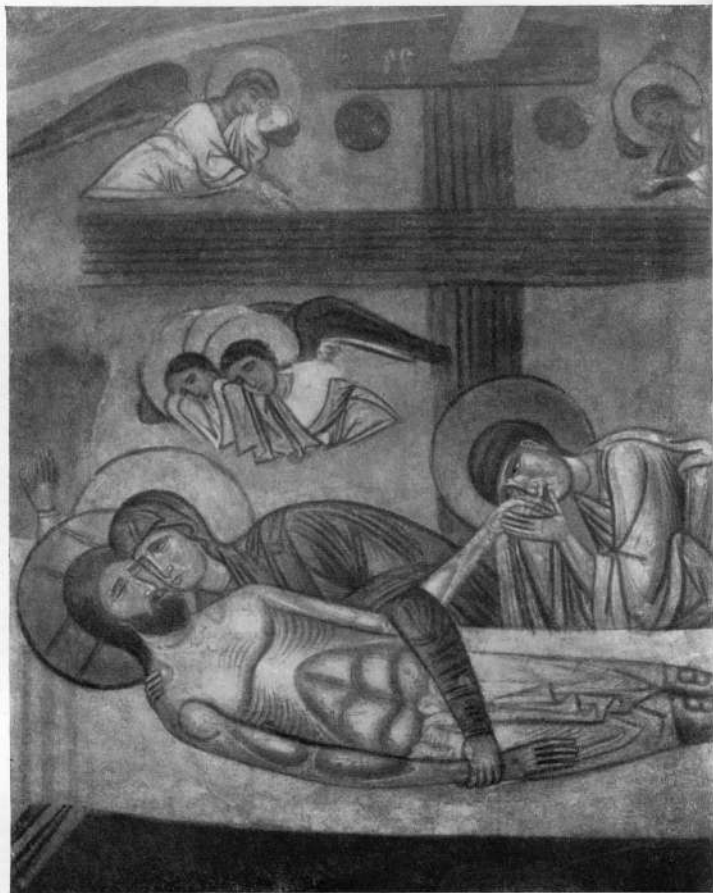
<sup>26</sup> См. фотографии, выполненные до записи фресок Сафоновым: О. П. а. л. Фрески храма Преображения господня в искомском Спасо-Мирожском монастыре. Альбом фотографических снимков. Псков, 1903, табл. XII.

<sup>27</sup> Изображения первосвященников в рост на склонах арок встречаются также в церкви Вознесения в Удабно (Грузия).

<sup>28</sup> Церковь Рождества Богородицы Антонова монастыря, церковь Благовещения на Аркаже и Спас Нередица в Новгороде, церковь Георгия в Старой Ладоге. В Софии Киевской богородичный цикл размещен в диаконнике.







«Оплакивание» (люнет северной)



стены северного рукава трансепта)



несомненно, должна была быть композиция «Введение Богородицы во храм». В соответствии с хронологией размещения сюжетов, ее логично было бы видеть в люнете восточной стены, — таким образом она продолжила бы ряд изображений среднего регистра северной стены, следуя непосредственно за «Принесением Марии во храм к первосвященникам». Отсюда рассказ переходил в нижний пояс росписи южной стены, где первые два клейма также полностью утрачены (сохранились только третьи, представляющие «Вручение распятого посоха Иосифу»), затем — на западную стену, отсюда — на северную. К сожалению, на северной стене не сохранилось даже фрагментов, которые позволили бы восстановить живопись трех клейм, уничтоженных при пробивке арки.

Заканчивался богородичный цикл, вероятнее всего, на восточной стене, где, в соответствии с композицией противоположной западной стены, должно было быть два сюжета (восточная стена почти полностью уничтожена при пробивке арки). В таком случае первоначально всех клейм было 24, — столь развнутая редакция богородичного цикла не встречается больше ни в одном из известных нам памятников монументальной живописи.

Не менее интересен факт включения в тематику мирожской росписи сцен деяний апостолов Петра и Павла, которых средневековые богословы считали верховными апостолами<sup>29</sup>. Из числа других эпизодов в мирожских фресках выделен «Спор апостола Петра с фарисеями» о том, в какую веру следует обращать язычников<sup>30</sup> (стр. 23). Среди просмотренных нами материалов, иллюстрирующих деяния апостолов Петра и Павла, другой композиции на этот сюжет не обнаружено. Несомненно, здесь она имела polemico-агитационное значение.

Необходимо отметить еще одно обстоятельство: несмотря на посвящение Мирожского собора Иисусу Христу — празднику Спаса Преображения, — ряд моментов в программе росписи свидетельствует о том, что особым почитанием создателей храма пользовалась Богоматерь. На это указывает и наличие развнутого богородичного цикла, и внесение композиций «Успения» и «Рождества Христова» на предальтарную стену (в последней Богоматерь не только выделена масштабно, но и изображена дважды), и включение в роспись обетного образа Богоматери. Не исключено, что этим же было вызвано размещение в куполе «Вознесения», где Богоматерь занимает главное место в «земном» ряду изображений (в Киеве уже в XI веке применялась константинопольская система декорации с Пантократором в куполе, — этого не мог не знать составитель программы мирожской стенописи).

Таковы в общих чертах особенности иконографического замысла мирожских фресок. Их отличие от других памятников монументальной живописи состоит также в порядке расположения композиций на стенах и сводах собора. Во время как в классических византийских стенописях и в Софии Киевской сцены хронологически следуют одна за другой слева направо, в мирожской росписи евангельский рассказ, начинаясь в южном рукаве транспта, разворачивается справа налево, т. е. здесь применен обратный порядок<sup>31</sup>. При этом композиции в люнетах стен составляют один и тот же регистр с изображениями на склонах сводов.

Переходя к художественному анализу мирожских фресок, прежде всего остановимся на том, как решена задача их сочетания с архитектурой, составляющая спе-

<sup>29</sup> Сцены апостольских деяний включены в роспись Софии Киевской, Палатинской капеллы в Падерно, собора в Монреале, Сан Марко в Венеции и др.

<sup>30</sup> По-видимому, мирожская композиция иллюстрирует текст «Деяний апостолов» (15,4—7).

<sup>31</sup> Аналогичное явление наблюдается в росписи церкви Вознесения в Милешево (30-е годы XIII века), которая в этом смысле представляет исключение в сербской средневековой живописи. Н. Л. Окунов объясняет эту особенность милешевской росписи — обратный порядок следования цикла — архитектурными особенностями храма, а именно недостатком места в основной части здания. См. Н. Л. Окунов, Милешево — памятник сербского искусства XIII в. — «Byzantinoslavica», VII, Praha, 1938, стр. 34—35

цифическую особенность монументальной живописи, основной ее признак. Конечно, декоративную систему мирожской росписи нельзя назвать архитектурной в полном смысле этого слова. И тем не менее следует признать, что архитектурное начало выражено в ней более последовательно, чем в ряде других русских памятников XII века, например в Нередице. Зависимость от архитектуры выступает уже в самом построении росписи: отдельные элементы архитектурной композиции — свод, парус, плоскость стены и т. д. — принимались фрескистом за то поле, в которое он должен был вписать ту или иную свою композицию. Из архитектурных же членений здания художник исходил при установлении высоты регистров, а также при размещении групповых композиций или отдельных фигур и определении их размеров.

Но связь с архитектурой выражается в мирожских фресках не только в умении мастера вписать ту или иную композицию в определенное архитектурное членение. Это — единый архитектурно-художественный ансамбль, в котором элементы архитектуры и живописи взаимно дополняют друг друга. Фрески согласуются с архитектурой интерьера в целом, их композиции органически вошли в общий идейно-художественный замысел, стиль и тематика отвечают стилю и практическому назначению здания. С большим мастерством и знанием специфики фрески художники довели до современников идейное содержание этого памятника. Отдельные сцены и фигуры размещены таким образом, что зритель может охватить их одним взглядом. Композиции отличаются уравновешенностью и строгим сдержанным ритмом, отдельные компоненты подчинены целому.

Из многофигурных композиций самыми сложными являются «Причащение апостолов» и «Вознесение», обе расположенные на изогнутых поверхностях (в одном случае — полукружные абсиды, в другом — свод купола). Однако несмотря на это, они воспринимаются легко благодаря удачно найденному ритму в размещении фигур на плоскости, строгой симметрии и подчеркнутой центричности. В «Причащении апостолов» последняя достигается изображением в середине двух одинаковых престолов, двух симметрично повторяющихся фигур Христа и двух ангелов — дьяконов, а также направлением движения апостолов к центру; в «Вознесении» — группировкой составных частей грандиозной композиции таким образом, что все внимание зрителя сосредоточивается на представленном в zenите купола Христе, восседающем на радуге и заключенном в круг, символизирующий небесные сферы. И фигуры ангелов, поддерживающих этот круг, и второй ряд изображений, равномерно заполняющих всю окружность трибуны купола, не только подчеркивают строго центрический характер композиции, но и делают ее неотделимой от свода купола (второй ряд включает 16 фигур: Богоматерь в позе Оранты с двумя ангелами по сторонам, облаченного в милоть Иоанна Предтечу с развернутым свитком в руке и 12 апостолов, отделенных друг от друга стилизованными деревьями. Стремясь передать охватившее апостолов волнение при виде возносящегося на небо Христа, художник изобразил их в движении, с запрокинутыми головами, со взорами и жестами, обращенными к Христу).

Не менее удачна и ритмическая организация других композиций. В «Женах мироносицах» основная линия ритма продиктована расположением грота с пеленами, вертикали которого вторит фигура сидящего ангела с железом в руке и группа стоящих в стороне святых жен. Соседняя с ней композиция — «Явление Христа двум женам по воскресении» — напоминает геральдические построения. Ее композиционным стержнем служит величественная фигура Христа, в остальном правая и левая стороны решены симметрично: сцену обрамляют два дерева, к ногам Христа прислаивают две жены.

На основе ритмического чередования вертикалей строится большинство групповых композиций («Сретение», «Неверие Фомы», «Христос перед Пилатом», «Расятие» и многие другие), а также регистры с одиночными изображениями — фигурами отцов церкви в алтаре и св. мучеников в трансепте и продольном нефе. Несмотря на всю его простоту и своеобразие — повторение вертикалей — он способствует



Богоматерь и Христос. Деталь фрески «Оплакивание»



Никодим, припавший к ногам Христа. Деталь фрески «Оплакивание»

объединению всех частей композиции или даже целого фриза в одно целое и в то же время четко расчленяет их на отдельные части.

Вертикальный ритм — далеко не единственный композиционный прием, которым пользовались мирожские фрескисты. С немалым мастерством скомпонованы сцены, которые приходилось вписывать в люнеты стен — «Крещение», «Тайная вечеря», «Оплакивание». Однако и здесь в основе лежит тот же самый принцип: ритм расположения отдельных фигур и групп должен соответствовать ритму линий архитектурных членений. Особенно ярко композиционное мастерство проявилось в «Оплакивании»: безжизненное тело Христа распластано горизонтально, параллельно основанию сегмента, образованного отрезком стены между склонами свода. Вертикальной осью служит крест Голгофы. Фигуры остальных персонажей, находящихся справа (Иосиф Аримафейский, Никодим, Иоанн) и слева (группа святых жен, Богоматерь) от креста, а также полуфигуры плачущих ангелов расположены в нарастающем ритме, вторя кривой сегмента. Благодаря этому не только композиция в целом, но и все фигуры приобретают особую выразительность (вклейка, стр. 27, 28, 29, 30).

В «Крещении» стоящая фигура обнаженного Христа помещена на центральной оси сегмента, в то время как ритм фигур остальных персонажей — Иоанна Крестителя (слева) и группы ангелов (справа) — следует кривой свода.

Удачно вписано в свод диаконника погрудное изображение архангела: его мощные крылья вторят очертаниям кривой арки, и сила их взмаха как бы увеличивается.





Плачущие ангелы. Деталь фрески «Оплакивание»

Говоря о принципе построения композиций, напомним о том, что в пределах каждой стены в основной части собора роспись имеет только горизонтальные членения на пояса, не одинаковые по высоте, разграниченные красновато-коричневой полосой с белой обводкой по краям (аналогичные полосы применены для обрамления композиций, расположенных на склонах сводов, парусах и т. п.). Во втором и третьем регистрах использован прием строчной композиции: стены следуют одна за другой без видимого вертикального разграничения. И тем не менее большинство сюжетов воспринимается изолированно. Достигается это тем, что почти все композиции построены по принципу замкнутости. И только лишь в некоторых сценах «Чудес исцелений», чтобы подчеркнуть незавершенность действия и продолжение его за гранью данной композиции, этот принцип сознательно нарушен художником.

Единоличные изображения представляют собой фронтально поставленные фигуры (исключение составляют лишь архангел из «Благовещения» и Богоматерь со свитком на северной стороне предалтарной стены). Это предпочтение фронтальному построению наблюдается и в ряде групповых композиций.

Определяющим моментом в построении каждой композиции служит изображение человеческой фигуры, все остальное является лишь дополнением к ней, как бы обрамляет ее. Траговка фигур плоскостная, движение отличается некоторой скованностью, ритм его подчеркнут складками одежды. Действие в композициях одноплановое. Роль условного фона играет архитектурный стаффаж, иногда пейзаж.



Скорбящие жены. Деталь фрески «Оплакивание»

Расчищенные фрагменты отличаются редким стилистическим единством, несмотря на некоторые различия в манере письма и качестве исполнения. Главным средством художественного выражения мирожские мастера избрали линию, — в сочетании с цветом последняя определила здесь стилистический характер всех изображений. Ее ведущая роль видна всюду — в силуэтных очерках фигур, в трактовке лиц и одежд, в движениях и жестах. Скупно и точно синтезируя контуром форму изображаемой фигуры или предмета, линия тем самым придает им декоративный характер, превращает в живописное украшение стены. Причем именно эта четкость формы и рисунка контуров и складок способствует включению фресок в архитектурный интерьер и облегчает их восприятие зрителю. Однако, несмотря на всю условность, фигуры обладают пластической ощутимостью. Это достигается тем, что в основе всех изображений лежит глубокое знание формы реальной. Вместе с тем перечисленные приемы удивительно соответствуют отвлеченному характеру образов.

Забываясь прежде всего о единстве впечатления целого, художники пользовались одними и теми же живописными приемами и в изображении человека, и в изображении одежды: предварительная прокладка, высветление рельефных частей, притенение затемненных, свет в виде бликов и опись деталей и форм контурной линией.

Виртуозное владение линией особенно ярко проявилось в трактовке лиц, где в ряде случаев световые блики носят почти орнаментальный характер (лики ангела в композиции «Жены мироносицы», лики св. жен в «Явлении Христа двум женам по



Ангел. Деталь фрески «Жены мироносицы»

воскресении» и т. д. (стр. 31, 32). При этом чем дальше отстоит изображение от зрителя, тем энергичнее линейные высветления и тем резче цветовые контрасты между основным тоном лица и светом. В этом сказались громадный опыт монументалистов, которые по-разному подходили к трактовке формы и цвета в зависимости от местоположения фресок и расстояния их от зрителя.

Условным же способом переданы душевные переживания; они проявились не столько в мимике, сколько в позах, движениях и жестах фигур — наклоне головы, воздетых вверх или прижатых к лицу руках и т. п. Этот линейный ритм обычно согласован с очертаниями и формой окружающих предметов или пейзажа (например, группе скорбящих жен в левом нижнем углу композиции «Оплакивания» своим силуэтом вторит горка на заднем плане).

Большинство персонажей лишено ярко выраженных индивидуальных характеристик. Вместе с тем их лица отмечены печатью большой строгости, иногда даже суровости, образом присуща внутренняя сила и непосредственность выражения, а трактовка таких драматических композиций, как «Расятие», «Оплакивание», «Успение», отличается большой эмоциональностью, редкою в искусстве середины XII века.

Особенно выразительна в этом смысле (разумеется, в рамках средневекового искусства XII века) композиция «Оплакивания». Скорбю отмечены лица и позы всех действующих лиц: Богоматери, склонившейся над умершим сыном (см. стр. 27),



Голова жены, припавшей к ногам Христа. Деталь фрески «Явление Христа двум женам по воскресении»

Не менее удачна трактовка лика апостола в «Уверении Фомы» (стр. 37), в которой мы склонны усматривать попытку, правда еще очень робкую, дать психологическое истолкование образа.

Одним из существеннейших элементов художественного замысла мирожекой росписи, несомненно, был колорит; насколько об этом можно судить по расчищенным фрагментам, он вполне отвечал ее строгому монументальному стилю. Цветовая гамма отличается интенсивностью и холодной тональностью, в ней преобладают сине-голубые, зеленые, охристые, серые, белые и отчасти лиловые тона, примененные в разных сочетаниях. Яркие цвета — красный, зеленый и яично-желтый — отсутствуют совсем (красный встречается очень редко и только в кирпичном и вишневом оттенках). В верхних регистрах, где находится большая часть раскрытых реставраторами композиций, колорит строится на сочетании светлых и гармоничных тонов, образующих большие цветные плоскости на темно-голубом фоне («Жены мироносицы», «Явление Христа двум женам по воскресении», «Уверение Фомы» и др.).

Живопись выполнена техникой фрески на однослойном грунте беловато-кремового оттенка<sup>33</sup>, приготовленном из известки с примесью истолченного кирпича,

Иоифа Аримафейского и Никодима, припавших к ногам Христа, Иоанна, целующего его руку, плачущих ангелов по сторонам Голгофы и, наконец, св. жец, образующих группу в левом углу. Драматизмом овеяны фигуры Марии и ангелов в «Распятии». В «Успении Богоматери», чтобы придать событию эмоциональную окраску, художник вводит в композицию скорбящих «Дщерей Иерусалима» (стр. 33), а некоторых апостолов изображает плачущими. Не исключено, что любовь к подчеркнутой драматизации сюжета в работах исковских монументалистов и станковистов последующих веков ведет свое начало именно от этих композиций мирожеких фресок.

Однако выразительно трактованные лики встречаются в мирожекой росписи не только в композициях на драматические сюжеты. С большим мастерством написаны также головы архангела в «Благовещении» (вклепка), апостолов в «Явлении Христа ученикам на море Тивернадском» и голова Пилата в сцене «Суд у Пилата» (стр. 35), в которой заметны черты русификации. Анисимов отмечает портретный характер этого изображения<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> А. Анисимов. Указ. соч., стр. 364.

<sup>33</sup> А. В и н е р. Фресковая и темперная живопись, II. М. — Л., 1948, стр. 160



Дщери Иерусалима. Деталь фрески «Успение»

подобно раствору, на котором велась кладка здания. По заключению Ю. Н. Дмитриева, аналогичного типа грунты в древнерусской монументальной живописи встречаются лишь в XI — XII веках, притом редко, и являются доказательством простоты техники русских стенописей раннего периода<sup>34</sup>. Из числа других памятников близкий по составу мирожским фрескам грунт имеют росписи Николе-Дворищенского собора в Новгороде и церкви Климента в Старой Ладоге.

Подготовительный рисунок групповых композиций и отдельных изображений нанесен на верхний слой грунта желтой охрой. Следы этой предварительной работы можно обнаружить в росписи алтаря, где красочный слой сильно разрушился. На левом поле около четвертой-седьмой, считая слева, фигур пояса святителей видны верти-

<sup>34</sup> Ю. Н. Дмитриев. Заметки по технике русских стенописей X—XII вв. — «Ежегодник Института истории искусств», 1954», М., 1954, стр. 248.

кальные и горизонтальные линии обрамлений, которыми фриз был разделен на участки. Местами здесь сохранился эскизный рисунок изображений отцов церкви (у четвертой фигуры намечены главная ось и границы нимба, у пятой — контуры плеча, головы и нимба, причем размеры этой фигуры в процессе дальнейшей работы были уменьшены).

Все изображения, за исключением нимбов, писаны без графы. Фоны нанесены по зеленовато-серой рефти. Метод письма ликов, обнаженных частей тела и драпировок основан на принципе постепенного перехода от темных тонов к светлым, который завершается в местах наибольших высветлений белильными бликами. Санкирному служит светло-желтая или желтая охра. По санкирному слою красно-коричневой краской тонкой линией сделана опись овала и деталей лика (лаба, бровей, переносицы, носа, век, глаз, скул, рта, подбородка, ушей), а также шеи, рук и ног, при этом на пальцах четко намечен рисунок ногтей; затем проплавлены полутона — зеленовато-охристые притенения (охра с сажей) нанесены жидким слоем, а высветления (разбеленная охра) — густым. Световые блики продолжены известковыми белилами в виде параллельных или расходящихся линий, а иногда — сочных мажков. (Для усиления интенсивности тона в росписи верхних поясов художник наносил белила густым слоем, что впоследствии способствовало их осыпанию.) Румянец на щеках и подкраска губ не применяются. Завершают рисунок красно-коричневые контуры, в отдельных случаях необычайно сочные (например, в «Оплакивании»).

Волосы у большинства персонажей — красно-коричневые, разделенные на пряди слегка волнистыми тонкими параллельными линиями, причем в одних случаях эта линия белая (голова Христа и Никодима в «Оплакивании»), в других — красно-коричневая (Пилат, архангел из «Благовещения» и т. д.). Драпировки одежд распадаются на линейные складки, ритм которых продиктован положением корпуса, рук и ног той или иной фигуры. Складки по контуру обозначены цветными линиями (например, у ангела из «Благовещения» на белом хитоне — светло-голубыми и темно-голубыми, на зеленом гиматии — темно-зелеными; в «Оплакивании» у Иосифа Аримафейского на серо-голубом хитоне — темно-зелеными, на сером и желтой охры хитоне Иоанна и Никодима — коричневыми и т. д.), параллельно которым белилами проложены светя. Между линиями складок последние даются в виде ассиста (стр. 36). В тех случаях, когда нужно подчеркнуть выступающие под одеждой части тела, чаще всего плечо или колено, применена сплошная пробелка, подчеркивающая округлость формы. Постепенных переходов из тона в тон не встречается, — краски наложены одна на другую или одна вале другой, что обычно для того времени. Необходимо отметить полное отсутствие пестроты, дробности цвета. Удачно также применение белых и светлых тонов в одеяниях ангелов, отцов церкви и некоторых святых, — они придают росписи торжественный и праздничный характер.

Как уже было сказано выше, мирожские фрески отличаются известным стилевым единством. Исключение составляет лишь фигура Богоматери со свитком на преддверной стене. Среди других изображений она выделяется удлиненными пропорциями тела, овалом лица, рисунком бровей, глаз, кистей рук, а также манерой исполнения драпировок. Ее лик, шея и кисти рук писаны по предвальной золотистой охровой прокладке тем же способом, что и у других персонажей росписи. Нимб имеет графу и по наружному контуру обведен узкой белой полоской. Броня эластичной плавной формы спускается от вилки переносицы до скул, где соединяется с глазом. Следы зрачков сейчас едва заметны, белков не сохранилось. Кисти рук — узкие, с тонкими длинными пальцами. Освещенные части лика, шеи и рук, судя по остаткам краски, были покрыты густым слоем разбеленной охры, который постепенно утончался в тенях и сходил на нет.

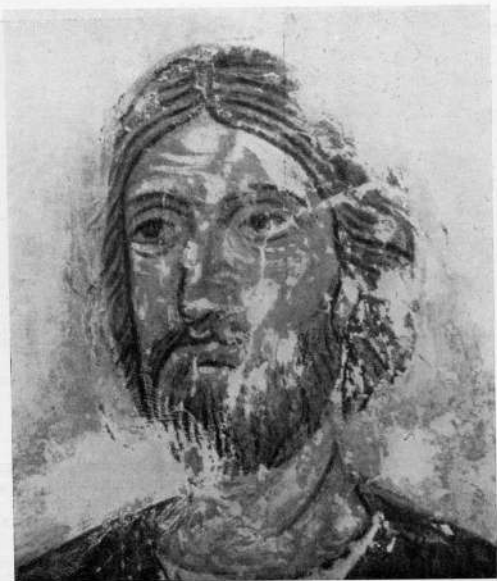
Голубой хитон и вишнево-коричневый мафорий писаны по предвальной рефтовой прокладке. Высветления на мафории сделаны серовато-коричневыми, а на хитоне — разбеленным серовато-желтым тоном. Пробелка — голубые, нанесены в два



Лик архангела. Деталь фрески «Благовещение»







Пилат. Деталь фрески «Суд у Пилата»

приема: сначала проложены жидким слоем, затем еще раз пройдено тем же голубым. В некоторых местах высветления усилены вторыми, белыми пробелами. Вокруг лица мафорий обведен широкой полосой (разбеленная охра).

Вопрос о количестве мастеров, участвовавших в росписи Спасо-Мирожского собора, может быть окончательно решен лишь после раскрытия и тщательного изучения всего комплекса фресок. Однако некоторые предположения представляется возможным высказать уже сейчас. Вопреки распространенному в нашей искусствоведческой литературе суждению, что мирожская стенопись исполнена одним мастером<sup>35</sup>, мы склонны усматривать в расчищенных композициях и фрагментах руку по меньшей мере двух художников. Творчество одного из них характеризуется большим композиционным мастерством, энергичной линией контуров и сочными белильными бликами ликов, хотя в отдельных случаях в его манере высветления уже намечается линейная стилизация светов. Им исполнены такие композиции, как «Оплакивание», «Жены мироносицы», «Явление Христа двум женам по воскресении»,

<sup>35</sup> М. И. Артамонов. Указ. соч., стр. 53; Ю. Н. Дмитриев. Указ. соч., стр. 242.



Траговка складок одежд ангела. Деталь фрески «Жены мироносицы»

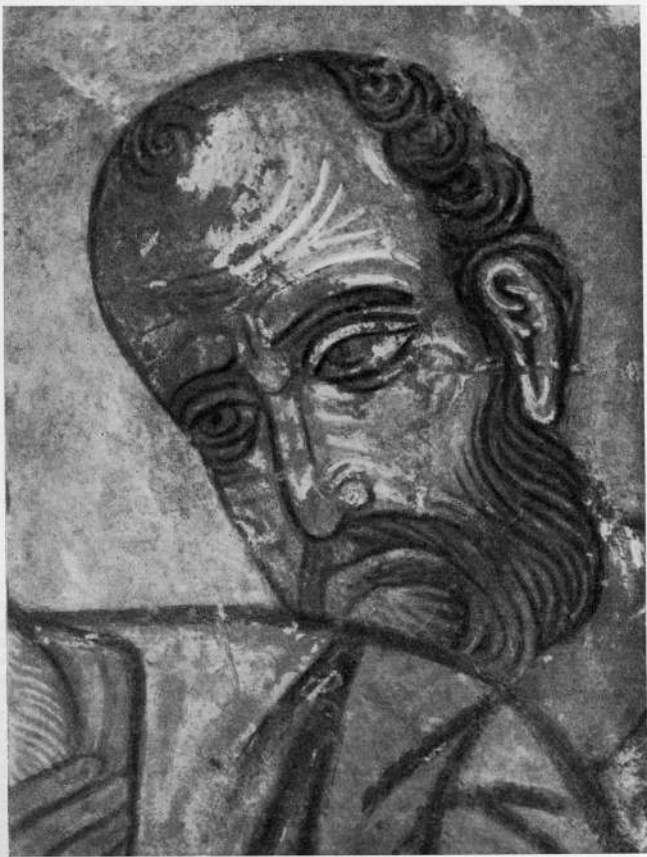


Траговка складок одежд Христа. Деталь фрески «Явление Христе двум женам по воскресении»

архангел из «Благовещения» (фигура Марии расчищена лишь частично, поэтому окончательные выводы о принадлежности ее кисти того или иного мастера сейчас делать трудно), «Уверение Фомы» и, по-видимому, «Успение». Именно его композиции отличает подчеркнутая драматизация сюжета («Оплакивание») и стремление дать в рамках условного религиозного искусства психологическую трактовку образа (голова апостола из «Уверения Фомы», см. стр. 37). Работы другого мастера отличаются спокойной линией контуров, очерчивающих фигуры, и более плавной манерой письма ликов. В передаче архитектурного стаффажа в его композициях следует особо отметить попытку перспективного изображения откосов окон. К числу бесспорных работ этого второго мастера принадлежит «Сретение» (стр. 38). Не исключено, что он писал также и «Суд у Пилата».

Установление индивидуального почерка мастера в той или иной композиции мирожских фресок затрудняет не только редкое стилистическое единство росписи в целом, — сложность еще и в том, что некоторые из расчищенных фрагментов несут на себе следы правок, по-видимому, XVI века. По заключению А. И. Анисимова<sup>36</sup>, эта реставрация была вызвана осыпанием густо наложенных слоев известковых белых в местах высветлений и только в отдельных случаях — потускнением санкирного слоя. Определить ее полный объем и характер в настоящее время трудно, так как большая часть росписи все еще находится под записью. Стилистическая однородность фресок расчищенных участков, расположенных в разных частях храма, позволяет предположить, что Спасо-Мирожский собор был расписан в течение одного или, самое большее, двух сезонов. В таком случае число художников, привлеченных к работе, не считая их помощников, должно было быть больше двух. Несомненно также ведущая роль одного из них, скорее всего, мастера «Оплакивания».

К какой школе принадлежали фрескисты, создавшие мирожскую стенопись? До недавнего времени большинство исследователей приписывало ее исполнению заезжим



Голова апостола. Деталь фрески «Уверение Фомы»



Симеон Богопримец и младенец Христос. Деталь фрески «Сретение»

византийским художникам<sup>37</sup>. В самом деле, мирожские фрески обнаруживают значительную связь с классическими памятниками византийского искусства. Эта связь сказалась и в высоком мастерстве исполнения, и в характере единоличных изображений, близких к византийским прототипам, и в иконографии целого ряда композиций, которые не расходятся с общепринятыми в византийском искусстве схемами. На принадлежность мирожских фресок к числу росписей грекофильских указывают и другие моменты — декоративная система, в которой еще довольно сильно выражено архитектурное начало; упорядоченность в распределении евангельских сюжетов в верхних поясах; строгость и суровость образов святых, их условные костюмы, типичные для византийской иконографии; греческие надписи.

Однако мирожская роспись в то же время имеет и существенные отличия. Специфическую ее особенность составляет подчеркивание эмоционального момента в иконографии традиционной темы («Распятие», «Оплакивание», «Успение»). В этом смысле аналогии мирожским фрескам можно найти лишь среди памятников восточно-христианского круга или балканских стран<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> А. И. Некрасов. Древний Псков и его художественная жизнь. М., 1929, стр. 28—30; его же. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 72; А. Васильев и А. Янсон. Указ. соч., стр. 53; М. И. Артамонов. Указ. соч., стр. 67; Н. И. Платонов и В. А. Богусевич. Указ. соч., стр. 39—40.

<sup>38</sup> Роспись пещерного храма Вардзия (Грузия), ц. Пантелеймона в Нерези.

Характерно также, что иконография некоторых композиций восходит своими истоками к искусству раннехристианского периода. Так, например, вместо принятого в византийских памятниках изображения «Чуда насыщения народа», в мирожской росписи представлено «Чудесное умножение хлеба и рыбы», т. е. все внимание зрителя сосредоточивается на моменте самого чуда — на благословении Христом хлеба и рыб, а не на насыщении народа. В «Исцелении расслабленного» последний несет на спине свой одр; в «Тайной пещере» апостолы рассажены за столом в виде ситмы, по левую сторону которого возлежит Христос; на столе — блюдо с большой морской рыбой. Выше уже говорилось о «Поклонении волхвов» — составном элементе композиции «Рождества Христова». Хотя аналогичная трактовка этого сюжета встречается в итальянском искусстве на протяжении ряда веков, свое происхождение она ведет от первых веков христианства.

Вместе с тем при сопоставлении мирожских фресок с образцами современной им монументальной живописи наглядно выступает их близость к памятникам италийско-сицилийского происхождения и в особенности к сицилийским мозаикам. Это сказывается не только в перегруженности росписи содержанием, композиционным строем, характере постановки фигур, их типах, удлиннном овале ликов, трактовке складок одежды, но также и в живописных приемах, — не случайно некоторые из них идут от мозаичной техники (прямолинейность и угловатость в разделке складок драпировок, богатство и интенсивность цвета, цветные притенения одеяний, в особенности белых, и т. д.). Все это наводит на мысль о том, что мастера, расписывавшие Спасо-Мирожский собор, пользовались в работе образцами, происходившими если не из самой Сицилии или Южной Италии, то, во всяком случае, из областей, тесно с ними связанных. Тогда не исключено, что этим же путем проникли в мирожские фрески и романские черты, проявившиеся в них в некоторой тяжеловесности форм и линий, в принципе развертывания фигур на плоскости. Возможно, здесь же следует видеть передаточное звено некоторых традиций восточнохристианского искусства, определивших архаизмы системы росписи Спасо-Мирожского собора (размещение «Демуса» в конхе алтарной абсиды и «Вознесения» в куполе, посвящение росписи жертвенника Иоанну Предтече, изображение на склонах арок пророков в рост и т. д.).

Какое место принадлежит мирожским фрескам среди сохранившихся памятников русской монументальной живописи XII века? По своему стилю они примыкают к византизизирующему течению, связанному с вкусами высших феодальных кругов древней Руси. Несмотря на ряд точек соприкосновения с новгородскими памятниками XII века — росписями церкви Георгия в Старой Ладоге, Аркажа и Спаса Нередицы, — эти фрески представляют более ранний этап в развитии древнерусской монументальной живописи, — последнее убедительно обосновано В. Н. Лазаревым при анализе старолadoжских фресок<sup>39</sup>. Таким образом, дата исполнения мирожской росписи не может быть отделена длительным промежутокм времени от момента сооружения собора. Для уточнения ее попытаемся в общих чертах восстановить историю создания этого интереснейшего памятника.

Прежде всего остановимся на том, какие причины побудили новгородского епископа Нифонта основать монастырь именно в Пскове и принять участие в строительстве его первого храма.

Исследователи неоднократно отмечали тот факт, что архитектурный тип Спасо-Мирожского собора не только необычен для древнерусского зодчества, но и не имеет аналогий среди других его памятников (исключение, по-видимому, составляла церковь св. Кирилла в Старой Ладоге, заложенная тем же Нифонтом в 1153 году, но от нее остались только фундаменты)<sup>40</sup>. Полагали, что в архитектуре этого храма

<sup>39</sup> В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладоги. М., 1960, стр. 77, примеч. 2.

<sup>40</sup> Н. Н. Ворониин. У истоков русского национального зодчества. — «Ежегодник Института истории искусств, 1952». М., 1952, стр. 283. Г. А. Фролова. Указ. соч., стр. 23.

отразились личные вкусы Нифонта, который, будучи грекофилом, в своей деятельности опирался на авторитет византийской церкви. Однако подобное объяснение не дает ответа на вопрос, почему оба памятника — и Спасо-Мирожский собор, и церковь св. Климента — возведены Нифонтом в пригородах, а не в самом Великом Новгороде, где, судя по летописям, в преществующий период он строил очень много. Считали, что такого типа храмы в Новгороде существовали, но не сохранились. Но более вероятно, что памятников, аналогичных Спасо-Мирожскому собору, в Новгороде не было совсем. Косвенным подтверждением этому может служить то обстоятельство, что вскоре после постройки Мирожского собора из-за трудности эксплуатации здания в северных условиях его западные угловые помещения были надстроены. Если бы архитектурный тип храма, подобный Мирожскому собору, был хорошо знаком русским зодчим, особенно новгородским, то в Пскове, несомненно, он появился бы в уже приспособленном к местным условиям виде.

В то же время не случайно, что строительство и Спасо-Мирожского собора, и церкви св. Климента приходится на последние годы жизни Нифонта, хотя новгородским епископом (позднее архиепископом) он был в течение более чем 25 лет. На наш взгляд, это лишний раз свидетельствует о том, что в появлении крестовых в объеме храмов в пригородах Новгорода следует видеть не столько проявление личного вкуса Нифонта, сколько отражение исторических условий.

В Синодике Спасо-Мирожского монастыря, писанном для Стефановской церкви, помимо архиепископа Нифонта в числе первых вкладчиков названы «благочерные князья» — Ярослав, Юрий, Святослав, Мстислав, Борис, Глеб и Святополк<sup>41</sup>. Кто были эти князья, сделавшие, несомненно, значительные вклады в Мирожский монастырь в первые годы его существования?<sup>42</sup>

Исходя из записи Новгородской 1-й летописи, основание монастыря и строительство Спасо-Преображенского собора следует относить ко времени между 1144 и 1153 годами. Исторически этот период характеризуется борьбой удельных князей за великокняжеский киевский стол, с одной стороны, и обострением той церковной борьбы, которая велась против новгородского епископа Нифонта и его ориентации на Византию сторонниками независимости русской церкви и русской культуры — с другой. Так как инициатива создания Спасо-Преображенского собора принадлежала Нифонту, то князей-вкладчиков следует искать прежде всего среди его сторонников и единомышленников, заинтересованных, в свою очередь, в поддержке Пскова или в установлении с ним дружественных отношений.

Определение личности князя Ярослава не представляет большого труда: несомненно, это Ярослав Изяславич, сын великого князя Изяслава, княживший в Новгороде с 1148 по 1154 год. Что касается Юрия, то в этот период им мог быть только ростово-суздальский князь Юрий Долгорукий, сын Владимира Мономаха, друг Нифонта и его единомышленник в вопросах церковной политики. Сравнительно легко установить и личность

<sup>41</sup> Хранится в Древнехранилище ПКМ. Запись Синодика гласит: «Помни, господи, архиепископа Нифонта, создавшего храм богоугодной Преображенки... Помни, господи, благоверных князей, давших милостиво в святую обитель сво, князя Ярослава, Юрия, князя Святослава, князя Мстислава, благоверных князей Бориса и Глеба и Святополка, князя Тимофея Доманта, князя Дмитрия Изведа, князя Григория шюка...», лл. 189—189 об. Л. А. Творогов, старший научный сотрудник музея, датирует этот Синодик XVI веком, считая его копией Синодика Спасо-Мирожского монастыря XIII века.

Названные вслед за Святополком князья Тимофей Домант, Дмитрий Извед и Григорий-инок по времени уже не могут быть отнесены к числу современников основания монастыря и строительства собора (Тимофей Домант начал княжить в Пскове в 1266 году; Григорий-инок, согласно Псковской летописи, скончался в 1417 году).

<sup>42</sup> Значительность вкладов, сделанных в монастырь именованными князьями, подтверждается тем, что за период с 1266 по 1417 год в Синодик внесено всего только три имени (Тимофей Домант, Дмитрий Извед и Григорий-инок); эту группу вкладчиков отделяет от предыдущей хронологический промежуток также более чем в 100 лет

следующего князя — Святослава. Это не кто иной, как Святослав Ольгович, брат убитого в 1147 году киевлянами черниговского князя Игоря, и с этого времени союзник Юрия Долгорукого в борьбе против Изяслава. В летописи под 1156 годом говорится, что Святослав был в дружбе с Нифонтом.

Несколько труднее решить, кто из князей подразумевается под именами Мстислава, Бориса и Глеба. Вероятнее всего, здесь следует иметь в виду сыновей Юрия Долгорукого, принимавших активное участие в борьбе отца с Изяславом Киевским: князя Мстислава Юрьевича (от второго брака), княжившего в Новгороде с 1154 по 1157 год; а также сыновей Юрия от первого брака с половчанкой — князей Бориса и Глеба.

И, наконец, последним значится Святополк. В данном случае им мог быть только Святополк Мстиславич, родной брат Изяслава Киевского и первого псковского князя Всеволода Гавриила. Святополк княжил в Новгороде с 1140 по 1148 год, когда был изгнан повгородцами «злобы его ради» (Изяслав Мстиславич был вынужден отозвать Святополка, дав ему «Володимир», и поставить на княжение в Новгороде своего сына Ярослава — того самого Ярославла, который в Спасо-Мирожемском синодике значится первым). Не исключена возможность, что после изгнания из Новгорода Святополк до получения «Володимира» пребывал в Пскове.

Таким образом, в число владчиков основываемого Нифонтом псковского монастыря входили представители двух противоположных по своим политическим интересам партий: с одной стороны, Ярослав и Святополк, ставленники великого князя Изяслава, и, с другой стороны, Юрий Долгорукий, по-видимому с сыновьями, и Святослав, противники князя Изяслава и единомышленники Нифонта в вопросах церковной политики. И если доля участия Ярослава и Святополка естественна, так как оба они были на новгородском княжении, а Псков входил в число пригородов Новгорода, то активность другой партии во главе с Юрием и Святославом была вызвана отнюдь не симпатиями к Нифонту или, тем более, религиозностью.

Напомним политическую ситуацию, имевшую место в эти годы. Хотя после смерти Мономаха Киев постепенно терял значение ведущего центра древней Руси, однако он еще оставался одним из богатейших городов и средоточием широких торговых связей. Поэтому за обладание им шла упорная, почти непрерывная борьба между Мстиславичами и Юрием Суздальским, которая с большими подробностями отразилась в летописании. Но, залагая события, новгородская летопись всячески стремилась извратить мотивы политических и военных действий суздальского князя и представить их только как борьбу за отлученный принцип старейшинства в русской земле, связанного с «золотым столом» Киева. Между тем причины этой борьбы были сложнее. Образование и рост Суздальского княжества с самого начала вызвали не только недовольство, но и прямое сопротивление Новгорода. Они поставили под угрозу новгородскую самостоятельность, так как древние новгородские пути на Волгу оказались в руках суздальских князей. Летописные известия свидетельствуют о том, что Юрий не раз предпринимал наступления на Новгород. После поражения новгородцев в битве на Жданой горе (1135 год) он неоднократно сажал на новгородское княжение своих сыновей — Ростислава (1138 год и 1142 год) и Мстислава (1154 год). Стремления Юрия простирались и дальше: он начал наступление на заволочье владения Новгорода, неоднократно отнимал у него северные дани (1149—1155 годы). На новгородской почве возник и конфликт Юрия с великим князем Изяславом Мстиславичем, который кончился войной. Это столкновение втянуло Юрия в борьбу с Изяславом за Киев (1149—1155 годы). Из хода последней становится ясным, что борьба за Киев, за господство на юге, была для Юрия Долгорукого одновременно и борьбой за влияние в Новгороде. Поэтому нет ничего удивительного в том, что «новгородские отношения» составляли существенное звено политики не только самого Юрия, но и его преемников — Андрея Боголюбского и Всеволода Юрьевича.

Борьба, кипевшая вокруг Киева, имела широкий европейский резонанс. Византия в то время переживала очень трудное положение: второй крестовый поход 1147 года

поставил под угрозу само существование империи. В сложившейся обстановке для последней было важно сохранить церковно-политическое подчинение Руси, осуществлявшееся через киевского митрополита. Но Изяслав Мстиславич, занимавший в эти годы великокняжеский стол, был сторонником венгерского короля Гезы, с которым вела борьбу Византия. Воспользовавшись обстановкой, Изяслав добился поставления в митрополию состоявшимся в 1147 году в Киеве собором епископов русского монаха Климента Смолятича. Это повело к конфликту внутри русской церкви: два епископа — Нифонт Новгородский и Мануил Смоленский — выразили протест. Междукняжеская распря еще более обострила церковные трения — сторону греческой церкви принял враг Изяслава — ростово-суздальский князь Юрий Долгорукий. С этого времени Нифонт становится непримиримым противником Изяслава и постоянным союзником Юрия Долгорукого. Дальнейшие события развивались следующим образом: Изяслав, готовя в 1148 году большой поход против Юрия и опасаясь содействия и помощи Юрию со стороны Нифонта, вызвал последнего к себе в Киев и «заключил» в Печерский монастырь. В свою очередь Юрий, овладев в 1149 году Киевом, «освободил» Нифонта и отпускает его в Новгород<sup>43</sup>.

Из вышесказанного видно, что в борьбе с Изяславом Мстиславичем Юрий широко использовал силу и поддержку церкви, опираясь на противника Изяслава в вопросах церковной политики Нифонта Новгородского. Именно этим стремлением заручиться поддержкой церкви в борьбе за великокняжеский киевский стол объясняется и «грекофильство» Юрия и его прочная дружба с Нифонтом, который не раз вмешивался в суздальско-новгородскую борьбу, помогая Юрию и сопротивляясь военным замыслам против него Изяслава.

Сторонником и союзником Юрия выступил также северский князь Святослав Ольгович, который не мог простить Изяславу смерти брата — черниговского князя Игоря Ольговича, убитого в 1147 году разгневанными киевлянами.

Такова была в общих чертах историческая обстановка, в условиях которой происходило основание Мирожского монастыря. Именно она помогает понять, почему Нифонт, создавая монастырь в Пскове, стремился не только сохранить и удержать здесь во всем византийские традиции, но и противопоставить их начавшейся русификации русской церкви. В этом объяснение того, что Спасо-Мирожский собор имеет византийский в своей основе крестообразный тип; этим же объясняется и то, что оба крестообразных храма, и Спасо-Мирожский собор, и церковь св. Климента, построенные по инициативе Нифонта и не имеющие других аналогий в древнерусском зодчестве, появились после 1148 года, т. е. в условиях начавшегося конфликта русской церкви.

История борьбы Юрия Долгорукого с Изяславом показывает, какое значение придавалось влиянию великого князя на Новгород. Новгород неоднократно оказывал сопротивление и всячески противодействовал планам Юрия. Это и заставило претендента на великокняжеский киевский стол искать пути к установлению дружественных отношений с одним из ведущих пригородов Новгорода, западным форпостом Русской земли — Псковом. По-видимому, Юрий рассчитывал найти опору в торгово-ремесленных кругах Пскова, которые, страдая от новгородского произвола и притеснений в торговле, были естественными сторонниками сильной княжеской власти. Не исключено, что политический расчет ростово-суздальского князя опирался на разгласия, которые уже в это время существовали между Новгородом и Псковом. Возможно также и то, что общность торговых интересов в этот период склонила симпатии псковичей на сторону сильного ростово-суздальского князя. Как бы то ни было, Юрию удалось добиться определенных успехов: в летописи под 1149 годом встре-

<sup>43</sup> М. Д. Приселков полагает, что, по-видимому, к этому времени нужно отнести получение Нифонтом Новгородским титула архиепископа, переводившего его из ведения киевского митрополита в непосредственное ведение патриарха. См. Н. Н. Вороница. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV вв., т. I. М., 1961.



чается упоминание о том, что псковичи отказались дать Новгороду войско для выступления против Юрия.

К каким годам следует отнести постройку Спасо-Мирожского собора? Так как в числе вкладчиков названы одновременно и Святополк, и Ярослав, один закончивший, другой начавший свое княжение в Новгороде в 1148 году, то, очевидно, строительство началось не раньше этого года<sup>44</sup>. Но и не позже 1154 года, потому что Ярослав, на правах новгородского князя в мирожском Синодике, назван первым среди других вкладчиков. Скорее всего, к постройке приступили после 1149 года, когда Нифонт был освобожден Юрием из «заточения» в Печерском монастыре и, вернувшись в Новгород, смог заняться ее организацией. К 1156 году (году смерти Нифонта) собор был закончен строительством, но не расписан, — в противном случае летописец, опровергая слухи о том, что Нифонт пошел «Царюграду», «полюлив св. Софию», не преминул бы упомянуть и об этом.

К какой школе русского зодчества середины XII века принадлежали мастера, строившие Спасо-Мирожский собор, в настоящее время с достоверностью определить трудно. Здание возведено из чередующихся рядов плинфы и известковой плиты на розовом цементном растворе, что позволяет говорить о связи с киевской строительной традицией. Специфичность начертаний на плинфе в кладке диаконника (четырёх- и восьмиконечные кресты, свастика, восьмиконечный крест с надписью: HN KA (вверху) IC XC (внизу)) наводит на мысль, что это знаки епископских или монастырских «плинфоторителей». Среди опубликованных исследователями клейм и знаков, встречающихся на плинфе различных центров древней Руси, аналогичных начертаний нами не обнаружено<sup>45</sup>.

Метрической единицей, которой пользовались строители Спасо-Мирожского собора, как удалось установить Б. А. Рыбакову путем анализа обмеров, является так называемый «смоленский локоть», равный 63 см. Помимо памятников самого Смоленска, перьев Иоанна Богослова, Петропавловской и Свирской, по последним данным датруемых концом третьей или даже началом последней четверти XII века<sup>46</sup>, эта мера прослежена Б. А. Рыбаковым также в двух памятниках Владимиро-Суздальской Руси: выстроенном в 1152 году Юрием Долгоруким Спасском соборе в Переславле-Залесском и Дмитровском соборе во Владимире (конец XII века). Другой особенностью, сближающей Спасо-Мирожский собор с переславским Спасом, являются импосты. И в том и другом памятнике они архаически просты: это массивные выступающие камни, пронзающие во всю ширину арки профилем и обтесанные с боков заподлицо с боковыми сторонами арок. Г. И. Котов, занимавшийся изучением очертаний арок во владимиро-суздальском зодчестве XII века, считал эти импосты исключительной особенностью владимиро-суздальской архитектуры и видел аналогии им только в романском зодчестве<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Вряд ли следует относить начало строительства собора к 1137—1138 годам и связывать его, помимо Нифонта, с именем псковского князя Всеволода-Гавриила, как это делает Г. Алферова (указ. соч., стр. 5, 24). Надпись на чаше, на которую ссылается Г. Алферова, поздняя. Кроме того, древность самой чаши и достоверность принадлежности ее Нифонту в свое время подвергал сомнению еще Н. В. Покровский (см. Н. В. Покровский. Заметки о памятниках псковской церковной старины. М., 1914, стр. 36).

<sup>45</sup> Крестообразные знаки иного начертания имеются в Успенской церкви Елецкого монастыря в Чернигове и в Успенской же церкви в Старой Рязани, входившей тогда в Черниговскую епархию. Б. А. Рыбаков связывает их с епископальными кирпичными мастерскими. М. К. Каргер упоминает о выпуклых знаках в форме креста и полукреста на ребрах кирпича, найденного в развалинах храма «на Протоке» в предместье Смоленска, датруемого серединой XII века. См. М. К. Каргер. Зодчество древнего Смоленска. Л., 1964, стр. 102.

<sup>46</sup> До недавнего времени большинство исследователей относило строительство названных памятников к середине XII века. М. К. Каргер (указ. соч., стр. 49, 76) обосновал их датировку концом третьей — началом последней четверти XII столетия.

<sup>47</sup> Г. И. Котов. Очертание арок во владимиро-суздальском зодчестве XII века. — ГИИМК, Сообщения, т. II, 1929, стр. 458.

Все это говорит о том, что точки соприкосновения мирожского собора с переславским вряд ли являются случайностью, тем более что оба памятника выстроены в одно и то же время, — они еще раз подтверждают действительное участие Юрия Долгорукого в сооружении ивского собора.

На связь мирожского храма с княжеским строительством указывает и его наименование — во имя Спаса Преображения. Как известно, культ Спаса в домонгольской Руси носил определенно княжеский характер: все храмы, посвященные празднику Спаса Преображения, были выстроены или великими, или удельными князьями. При этом особенно широкое распространение строительство церквей во имя Спаса получило во Владимирско-Суздальской земле. (В наименовании мирожского собора Спасо-Преображенским, возможно, сыграло роль и то, что союз Юрия со Святославом Ольговичем, направленный против Изяслава, был заключен в «Спашь день».)

Установив связь сооружения мирожского собора с определенным историческим периодом и историческими лицами, попытаемся определить дату исполнения его росписи. Иконографический анализ ряда памятников подтверждает, что в монументальную живопись, несмотря на распределение сюжетов по строгой системе, в основе которой лежала веками отстоявшаяся теологическая мысль, всякий раз привносились злободневные оттенки. Иначе говоря, тематика стенописей была обусловлена исторической действительностью и в символической форме отвечала актуальным вопросам своего времени. Именно этим объясняется большое разнообразие храмовых росписей даже в рамках одного государства и одной эпохи.

Уточняя иконографический состав будущей стенописи, мастер исходил не только из размеров церкви и членений архитектурных поверхностей интерьера: он должен был считаться с пожеланиями заказчика, попытаться определить дату исполнения его росписи, причем в назначенном им месте. Заказчик же определял и имена святых, как для житийных циклов, так и единоличных изображений (обычно это были святые, соименные заказчику и членам его семьи; но могла быть также заложена не патрональная, а какая-либо иная идея).

В искусствоведческой литературе не раз делались попытки выявить связь содержания живописного убранства храмов с современной им общественно-политической жизнью того или иного русского феодального княжества; достаточно вспомнить работы В. Н. Лазарева, Л. С. Ретковской, В. Г. Брюсовой, Г. К. Вагнера (последняя посвящена скульптурному оформлению фасадов здания)<sup>48</sup>. Упомянутым авторам на ряде конкретных примеров удалось показать, что выбор сюжетов и порядок размещения композиций и отдельных фигур в древнерусских памятниках не был произвольным — в основе его всегда лежала определенная программа.

Каково содержание мирожской стенописи? Подобно другим средневековым храмовым росписям, она является прежде всего иллюстрацией церковного учения о небесной иерархии («Церковь есть небо на земле»). Однако не случайно ее система отступает от строгих принципов живописного оформления собственно византийских памятников, а отдельные композиции имеют аналогии лишь в раннехристианском искусстве: из общего числа евангельских сюжетов и житийных циклов были отобраны такие, в которых основные догматы христианской религии, еще не укореившейся

<sup>48</sup> В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960; В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладги. М., 1960; Л. С. Ретковская. Смоленский собор Новодевичьего монастыря. М., 1952; В. Брюсова. Фрески Успенского собора «на Городке» гор. Звенигорода (авторферат диссертации). М., 1953; Г. К. Вагнер. Скульптура Владимирско-Суздальской Руси. Г. Юрьев-Польской. М., 1964; см. также Н. Протасов. Фрески на алтарных столбах Успенского собора в Звенигороде. — «Светильник», М., 1915, № 9—12.

Эта тенденция нашла свое отражение и в иконописи, и в резьбе по дереву. См.: Н. Е. Миева, В. В. Филатов. Иконы Петра и Павла новгородского Софийского собора. — Сб. «Из истории русского и западноевропейского искусства. Материалы и исследования». М., 1960; В. Н. Лазарев и Н. Е. Миева. Памятник новгородской деревянной резьбы XIV века. (Людогощенский крест). — «Сообщения Института истории искусства», вып. 4—5, М., 1954.

в Псковской земле, излагались наиболее доходчиво и наглядно. С другой стороны, определенный подбор сюжетов, житийных циклов и снятых и их размещение в храме указывает на то, что программа мирожской росписи была определена конкретными обстоятельствами своего времени. Особенно убедительно в этом смысле акцентирование композиции «Состствие св. духа». Здесь не только иллюстрирован один из эпизодов евангельской легенды, — эта композиция символизировала победу и утверждение христианской веры на Руси и, в частности, в Псковской земле (согласно церковному учению, приобщение апостолов к св. духу вселило в них чудесную способность говорить на разных языках и началось распространение христианской веры на земле). И конечно, не случайно композиция размещена против алтаря, над входом в храм, а непосредственно под ней, по сторонам входа, представлены царные изображения ревностных приверженцев христианства — св. Константина и Елены и св. Георгия Победоносца и царицы Александры.

В мирожской росписи выделены также «Успение Богоматери» и «Рождество Христово», причем не только своими размерами, но и сложностью иконографического извода. Думается, заказчику хотелось символизировать в росписи возводимого на его средства храма события большой важности.

Обратимся к истории. 1149 год, к которому мы относим первые шаги, связанные с сооружением Спасо-Мирожского собора, является тем годом, когда произошли военные столкновения между Юрием Долгоруким и Изяславом Мстиславичем и началась открытая борьба Юрия за Киев. Согласно летописи, Юрий выступил против Изяслава в союзе с половцами, вскоре к нему присоединился Святослав Ольгович, — план совместных действий князья выработали в «Спашь день», т. е. 6 августа. Решающая битва с Изяславом произошла 23 августа, во вторник. Вот как описывает это событие летописец: «и бысть сеча зла межю ими и первое побегоша Поршане, и потом Изяславъ Давыдовичъ, и по сихъ Кляне... Изяславъ же виде полки бежаче и перереде на Каневъ толко сам третинъ ... Се же бысть месяцъ августа в 23 день. А наутриа Гюрги, хвала и слава бога, вниде в Переаславль и поклонився св. Михаилу, и переребысть оу Переаславе три дни; и оттуда поиде Киеву полки своими»<sup>49</sup>.

Разбив полки Изяслава, Юрий достиг желанной цели — сел на великокняжеский стол в Киеве. На 23 августа — день битвы — по церковному календарю приходится праздник «Успения Богоматери» (по уставу церковной службы празднование «Успения» длится 9 дней — с 15 по 23 августа<sup>50</sup>, причем в последний день оно происходит так же торжественно, как и в первый). На наш взгляд, в память этой победы композиция «Успения Богоматери» отведена столь почетное место (два регистра на предалтарной стене) в мирожской стенописи. Той же идее прославления Богоматери отвечает в мирожской росписи развернутый богородичный цикл и торжественная интерпретация композиции «Рождества Христова» (Богоматерь изображена дважды и выделена более крупными размерами среди других персонажей), вынесенной, подобно «Успению», на предалтарную стену. Не случайно включен в программу росписи и обратный образ: скорее всего Богоматерь символизировала здесь идею моления о дальнейших военных успехах.

Появлен также интерес к «ангельской» тематике (роспись диаконника). Ангелы во главе с архангелом Михаилом издавна считались «небесными покровителями» русских князей. Так и рассказывается в летописи об их легендарной помощи русским князьям, в первую очередь Владимиру Мономаху, борющемуся с половцами за русскую землю<sup>51</sup>. Цикл «ангельских деяний» в росписи мирожского храма дол-

<sup>49</sup> ПСРЛ, т. II, стлб. 383; ПСРЛ, т. I, стр. 439.

<sup>50</sup> Может быть, и появление в росписи двух нерукотворных образов — «Спаса на убресе» и «Спаса на черепи» — следует связывать с праздником «Перенесения нерукотворного образа в град Эфес», который приходится на 16 августа, т. е. на другой день после «Успения Богоматери»?

<sup>51</sup> «История русского искусства», т. I. М., 1953, стр. 484.

жен был славить в символической форме силу и могущество князя, строителя храма, утверждать неизбежность его власти. По-видимому, и «Преображение» на восточном своде символизировало не только храмовый праздник<sup>82</sup>. Любопытно, что на цеховой части свода абсиды из-под живописи Сафонова выступил фрагмент надписи, которая скорее всего представляет собой запись о построении храма (*-ωσιζω...* — от греческого *δοκωδοκός*, что означает строитель).

Нельзя не заметить также в архитектуре и росписи Спасо-Мирожского собора отражения той церковной борьбы, которая разгорелась в 50-х годах XII века. Отчетливо просупает идея торжества на Руси византийской церкви и, следовательно, византийской культуры. Прежде всего это сказалось в самом выборе архитектурного типа собора. С византийской же строительной традицией связана техника кладки, получившая распространение на Руси преимущественно в княжеском строительстве X—XI веков и не привившаяся ни в Новгороде, ни в Пскове, богатых местным строительным материалом — известковой плитой.

Та же идеологическая тенденция в значительной степени обусловила грекофильский характер росписи. В тематике фресок этой идее отвечает не только композиция «Спор о вере», которая, вероятно, содержала намек на раскол русской церкви, но и парные изображения на западной стене по обеим сторонам входа в собор. Помещенные справа св. Константин и Елена не являются иконографической редкостью или особенностью мирожской росписи, хотя и подчеркивают лишний раз византийскую ориентацию заказчика. В то же время другая пара — св. Георгий Победоносец и царица Александра (изображены слева) — не имеет аналогий в древнерусской живописи. Особый интерес вызывает иконографический тип св. Георгия. Последний представлен не в образе молодого воина, а в типе средновека, со свернутым свитком в левой руке. Голова его увенчана короной, в то время как на голове св. царицы Александры только «плат». К сожалению, обе фигуры написаны на новом грунте, — древняя штукатурка ввиду плохой сохранности была сбита. Однако наличие здесь этих изображений зафиксировано в материалах В. В. Суслова и в описании мирожских фресок Ф. А. Ушакова<sup>83</sup>. Очевидно, мастера Сафонова руководствовались при их «реставрации» первоначальным рисунком, иначе невозможно понять, откуда был почерпнут столь необычный иконографический тип св. Георгия. Принимая во внимание тот факт, что св. Георгий являлся патроном Юрия Долгорукого, нетрудно уяснить смысл сопоставления этих парных изображений (св. Константин и Елена — св. Георгий Победоносец и царица Александра), — оно указывало на направленность пропаганды и притязаний строителей мирожского храма, в своей церковной политике выступавших поборниками византийской церкви<sup>84</sup>.

Таким образом, несомненно, программа росписи была уточнена самим заказчиком. Составлял ее, по-видимому, кто-то из духовных лиц, причем не только искусственный в вопросах средневековой теологии, но и разделявший политические взгля-

<sup>82</sup> В. Н. Лазарев рассматривает эту композицию как символ силы княжеской власти. Расположение ее в алтарной части собора приобретает, таким образом, особый смысл. См. Г. К. Ваганер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. г. Юрьев-Польский, стр. 99, прим. 58.

<sup>83</sup> Ф. А. Ушаков. Указ. соч., стр. 12—13. В. В. Суслотов. Обмеры и заметки, касающиеся расположения фресок в мирожском храме. Ин-т археологии (Л/О). Рукописный архив, ф. 1, л. 63, ч. III, л. 51. Калька № 7 сб.

<sup>84</sup> Празднование памяти св. царицы Александры, жены императора Диоклетиана, по церковному календарю приходится на 21 апреля и, таким образом, совпадает с днем смерти архиепископа Нифонта (все летописи сходятся в том, что Нифонт скончался в апреле 1156 года; 2-я Новгородская, Инатвская и Никоновская летописи дополняют, что это произошло в субботу. Сопоставляя числа, упоминаемые в летописях — 15, 18 и 21-е, нетрудно установить, что на всех названных дат суббота приходится только на 21-е. Следовательно, датой смерти Нифонта является 21 апреля). Возможно, изображение этой святой включено в мирожскую роспись для увековечивания дня смерти Нифонта. С личностью Нифонта связано, по-видимому, еще одно изображение: на северной стене транспта, в покое святых мучеников крайним слева представлен воин, судя по остаткам надписи (N.... A) — Никита. Как известно, имя Никиты было дано Нифонту при крещении.

ды Юрия Долгорукого и его союзников. Однако вряд ли это был Нифонт Новгородский. Мы склонны считать, что собор расписывался уже после его смерти; в противном случае трудно объяснить наличие архаизмов в мирожских фресках: Нифонт, столь широко образованный для своего времени человек, был, конечно, знаком и с традициями декоративного оформления византийских храмов, и с новейшими иконографическими изводами композиций на евангельские сюжеты.

Как уже отмечалось, подобная система росписи с «Деисусом» в конце алтарной абсиды среди сохранившихся древнерусских стенописей не встречается (это лишний раз подтверждает предположение, что иконографическая схема мирожских фресок является частным заказом). Наибольшую близость она обнаруживает к памятникам восточнохристианского круга, хотя, как правило, можно говорить только об общности схемы росписи алтаря, — варианты редакций стенописей в целом обусловлены, по-видимому, различными патронами храмов.

Почему для росписи Спасо-Мирожского собора была избрана именно эта схема? Скорее всего, причина кроется в том, что ее замыслом не предусматривалась композиция «Страшного суда» (возможно, из-за недостатка места). А так как отсутствие «Страшного суда» искажало догматический смысл росписи, то в конхе алтарной абсиды, вместо принятого в русских стенописях домонгольского периода изображения Богоматери Оранты, пришлось разместить «Деисус» (символизирует второе пришествие Христа — судии). Тем самым иконографическая схема росписи получила свое логическое завершение.

К каким годам следует отнести исполнение фресок? Связь тематики стенописи с конкретными историческими лицами и событиями не позволяет отодвинуть дату слишком далеко, как это делает, например, М. И. Артамонов<sup>55</sup>. Вероятнее всего предположить, что Спасо-Мирожский собор был расписан в 1157—1158 годах<sup>56</sup>. Стилистический анализ фресок не противоречит этой датировке. Если бы собор расписывали при Нифонте, то к работе, скорее всего, были бы привлечены мастера из Киева. Однако стиль росписи полностью опровергает такую возможность: мирожские фрески означают собой зарождение иного направления в древнерусской мону-



Св. мученик с гривной на шее и св. мученица.  
Прорисовка на кальке В. В. Сулова

<sup>55</sup> М. И. Артамонов, ссылаясь на авторитет Н. В. Малицкого, относил исполнение мирожских фресок к началу XIII века. См. М. И. Артамонов. Указ. соч., стр. 61—62.

<sup>56</sup> 700-летие храма отмечалось в 1858 году. Не служит ли этот факт косвенным подтверждением того, что собор был освящен и начал функционировать в 1158 году?

ментальной живописи, в них преобладает графическое начало с уже намекающейся линейной стилизацией светов. (Архаизм в трактовке отдельных композиций объясняется, по-видимому, происхождением образов, которыми пользовались мастера, расписывавшие Спасо-Мирожский собор.)

Не исключено, что работы завершались уже после смерти Юрия Долгорукого. В таком случае, может быть, именно к этому храму следует отнести сообщение летописи о церкви Спаса, начатой при жизни Юрия и законченной при его преемнике Андрее Боголюбском: «церковь скончача юже бе заложил прежде отец его, свягата Спаса камену»<sup>87</sup>. Примечательно, что летописец, говоря о завершении церкви Спаса Андреем Боголюбским, умышленно не назвал город, в котором она находится. В этом сказалась тенденциозность ранних летописных свидетельств, вслестки осуждавших «захватническую» политику Юрия Долгорукого, проявившуюся, конечно, и в таких «богуюдных делах», как основание в Псковской земле монастыря и строительство величественного храма.

На вероятность завершения росписи Спасо-Мирожского собора при Андрее Боголюбском, по нашему мнению, указывает также иконографический тип Богоматери со слитком, обнаруживающий необычайную близость к датируемой 1158 годом иконе «Боголюбской Богоматери». Характерно, что и в том и в другом случае изображение Богоматери поставлено в связь с «Денусом»: в мирожской росписи последний размещен в конхе алтарной абсиды, на иконе — на верхнем поле. Все это позволяет считать, что оба изображения восходят к одному и тому же иконографическому источнику. Во всяком случае, тот факт, что между ними существует определенная связь, не вызывает никаких сомнений.

Датировка росписи 1157—1158 годами позволяет предположить, что иконографические образцы, взятые за основу при росписи Спасо-Мирожского собора, были занесены на Русь теми «искуснейшими живографами, признанными из других земель», о которых упоминает позднейший боголюбовский летописец Архистарх, но которые, несомненно, привлекались к работам по украшению многочисленных храмов уже в период княжения Юрия Долгорукого. Однако это отнюдь не должно означать, что авторы мирожских фресок были обязательно иноземного происхождения. Декоративная система росписи мирожского собора имеет целый ряд точек соприкосновения с другими русскими стенописями XII века. О существовании определенной, уже сложившейся к этому времени в русской монументальной живописи традиции свидетельствует и украшение отдельных участков стен росписью, имитирующей полиптику<sup>88</sup>. Не менее характерно существование наружной росписи, фрагменты которой на фасадах здания в свое время были обнаружены В. В. Сусловым<sup>89</sup>, а также включение в тематику фресок эпизодов из жизни св. Николая Мирликийского — покровителя торговых путешествий<sup>90</sup>. Последующими исследованиями,

<sup>87</sup> ПСРЛ, т. I, стр. 149. [Обычно подразумевается Спасский собор Переславля-Залесского, 1152—1157 гг. — *Ред.*]

<sup>88</sup> Роспись под полиптику получила необычайно широкое применение в мирожских фресках. Помимо многочисленных вставок в виде панно, она была использована также для декорирования откосов окон в основной части собора, — следы этой росписи сохранились на откосе окна в западной стене южного рукава транспта (откосы окон в барабане и алтаре украшены растительным орнаментом). При этом зигзаги разводов даны в разнообразных цветовых сочетаниях (фон белый); желтый с коричневым, темно-зеленый со светло-зеленым, красный с зеленым, красный и т. д. Характерно, что под полиптику была расписана и епископская скамья в алтаре.

<sup>89</sup> Н. М. Черняев (Искусство фрески в древней Руси. М., 1954, стр. 84) упоминает о том, что следы наружной росписи заметны в таких ранних памятниках Киевской Руси, как Софийский собор и церковь Спаса на Берестове. Остатки росписи наружных стен, относящейся ко времени княжения Андрея Боголюбского, сохранились также в Успенском соборе во Владимире (1158—1161 годы). В. Н. Давыденко (История русского искусства, т. I, М., 1953, стр. 448) высказал предположение, что обычай украшать фасады церквей фресками был широко распространен в древней Руси и лишь гилье многочисленных памятников следует объяснить полное отсутствие таких фасадных росписей.

<sup>90</sup> ПСРЛ, т. II, стр. 390; т. XV, стр. 226. Николая Линый в Новгороде был призван охранять

возможно, удастся подтвердить, что в числе единоличных изображений мирожской росписи есть не только святые, особо почитавшиеся на Руси (Параскева Пятница), но и собственно русские святые (Борис и Глеб)<sup>61</sup>. О невинзантийском происхождении авторов мирожских фресок свидетельствуют также эмоциональность трактовки драматических сюжетов; о том же говорят и гривны на шеях св. мучеников, — аналогии им следует искать среди памятников древнерусского ювелирного искусства (стр. 47, 49).

торговый путь. Возможно, что включение в мирожскую роспись сцен из жизни св. Николая было вызвано также тем, что крестильное имя одного из вкладчиков — князя Святослава Ольговича — было Николай.

<sup>61</sup> Среди единичных изображений наше внимание привлекли три фигуры в покое св. мучеников на южной стене транспта. Крайней справа представлена святая, облаченная в зеленый хитон и коричневато-красный мафорий. Правой рукой она держит крест, левая выставлена перед грудью ладонью вперед. В регистре мучеников — это единственная женская фигура. По икононому подлиннику красный мафорий и зеленый хитон являются иконографической особенностью изображения Параскевы Пятницы, культ которой в последующие века пользовался особенно большой популярностью в Новгороде и Пскове. Возможно, в дальнейшем при расчистке фресок удастся обнаружить следы надписи с именем этой святой.

Справа от женской фигуры помещены два св. мученика — «средовеки» с небольшой бородой и «млад», оба без головных уборов. На «средовеке» — синий плащ, корону, отороченный по краю; нижняя одежда коричневато-красного цвета с широкой орнаментальной каймой на подоле и штыми поручаи. Правой рукой он держит крест, левая выставлена перед грудью ладонью вперед. «Млад», также с крестом, облачен в сиреневато-розовый хитон, с узором на подоле и поручах, поверх которого наброшен темно-зеленый плащ с тавлицем на груди.

Характерную особенность этих изображений составляют гривны на шеях, украшенные драгоценными камнями. Это — редкая иконографическая черта, из всех известных нам русских памятников встречающаяся только в мирожских фресках. Кроме этих двух мучеников, гривну на шею имеет только св. Вахк (в регистре мучеников на западной стене южного рукава транспта). Известно, что в древнейшие времена гривна была неотъемлемым атрибутом одежды знатного мужа; она служила не только украшением, но и наградой за подвиги и другие заслуги.

В мирожской росписи художник подчеркнул особую значимость упомянутых изображений среди других персонажей регистра св. мучеников, украсив одежду гривной. Не исключено, что мы имеем здесь ранний образец иконографии Бориса и Глеба. Приметательно, что в числе основателей Спасо-Мирожского собора было два князя, соименных св. Борису и Глебу. Характерно, что «средовеки» обнаруживают определенную иконографическую близость к фреске, изображающей мученика Бориса в Успенской церкви в Старой Ладоге (XII век). Однако исходить только из иконографии в данном случае нельзя, так как в рассматриваемый период иконографический тип св. Бориса и Глеба еще окончательно не сложился.



Св. мученик с гривной на шее. Копия, выполнена В. В. Сусловым

Время основания Спасо-Мирожского монастыря относится к периоду насаждения христианства в Псковской земле. Поэтому напрасно было бы искать в мирожских фресках специфически псковские черты и тот неповторимо псковский характер, который неотделим от понятия псковской школы живописи. Но многие из присущих мирожской стенописи особенностей — суровые, монументальные образы, величественная неподвижность в постановке фигур, плоскостная их трактовка при относительно объемной лепке ликов, несколько удлинненный овал, любовь к ассиметричной разделке складок, приверженность к архаизации — стали отличительными чертами псковской живописи последующих веков.



## К ИСТОРИИ ТЕХНИКИ СТЕННОЙ ЖИВОПИСИ В РОССИИ

В. В. ФИЛАТОВ

Стенные росписи и техника фресковой живописи утвердились на Руси с X века. Сохранились фрагменты росписи стен Десятинной церкви в Киеве (989—996 годы). В то время на Руси и в других странах Европы еще не было термина «фреска». Только с конца XIV века в Италии этот термин утверждается за живописью по сырой штукатурке, а в русских документах он встречается не ранее XVIII века. Возможно, он появляется вместе с приехавшими в Петербург итальянскими художниками. Во всяком случае, имеются сведения о том, что художник Карл Скотти в переделанных архитектором Бренна комнатах Зимнего дворца написал несколько «исторических плафонов маслом и фреской»<sup>1</sup>. В русских летописных сводах, а также в специальных «уставах» и «указах» по технике исполнения росписей на стенах каменных зданий употребляются в XVI—XVII веках выражения: «стенное письмо на сыром левкасе» («Указ стеному письму», «Устав стеному письму» и т. п.). Все виды техники стеной живописи, как выполняемые по сырой штукатурке, так и завершаемые по сухой штукатурке, одинаково обозначались термином «стенное письмо».

В стеной живописи известны две основные техники, известные в итальянской терминологии, получившей в настоящее время всемирное признание: «фреска» и «секко». Фреска — это техника, при которой краски, замешанные на воде или известковом молоке, водном растворе клея или эмульсии, наносятся на сырую, не отвердевшую поверхность штукатурки. Секко — когда краски, замешанные на водном растворе клея, водной эмульсии и известковой воде, наносятся на отвердевшую, сухую поверхность штукатурки. Все эти виды техники и материалы связующих могут совмещаться в различных комбинациях. О преимуществах одной техники перед другой и их сочетаний уже достаточно дискутировали исследователи древнерусской стеной живописи<sup>2</sup>. Здесь мало помогают и отрывочно сохранившиеся литературные источники и даже применение достижений современной аналитической химии, ибо в одних росписях первоначальные органические связующие могут оказаться пол-

<sup>1</sup> См. Н. М. Чернышев. Искусство фрески в древней Руси. М., 1954, стр. 30.

<sup>2</sup> Л. Дурново. Техника древнерусской фрески. М., 1927; Т. Гапоненко. Мону-ментальная живопись. М.—Л., 1931, стр. 37; Ю. Н. Дмитриев. Заметки по технике русских стеной росписей X—XII вв.—«Ежегодник Института истории искусства, 1954». М., 1954, стр. 249—251; Н. М. Чернышев. Искусство фрески в древней Руси.

ностью уничтоженными биологическими разрушителями (плесенью, бактериями), в большинство же росписей введены новые клеи при реставрациях. Сохранность или распыляемость живописной поверхности также не являются показателями техники. Некоторые специалисты считают, что фреска не может распыляться и распыленная поверхность — признак живописи по сухой штукатурке, в которой связующее сгнило. Однако не следует забывать, что воздух современных промышленных центров и городов засорен газами, способными с парами воды образовывать кислоты, которые разрушают пленку углекислого кальция истинной фрески сильнее и быстрее, чем плесень уничтожает органические связующие вещества красок стеной живописи.

Самые ранние сохранившиеся до наших дней письменные источники по технике русской живописи восходят к XVI веку, т. е. на 600 лет позднее древнейших из сохранившихся фрагментов монументальной живописи. За эти прошедшие столетия техника приготовления и состава грунтов и живописных слоев претерпела, конечно, большие изменения. Судить о технике русской стеной живописи можно не столько по сохранившимся «уставам» и «наставлениям», сколько на основе изучения произведений живописи посредством современных физических и химических методов. В настоящее время еще мало изучены сохранившиеся памятники и фрагменты древнерусской монументальной живописи, но все же исследовано уже достаточное их количество для того, чтобы в основных чертах коротко изложить особенности развития ее техники.

### ШТУКАТУРКА

Бесспорно установлено, что основой состава штукатурок памятников монументальной живописи в России от конца X — до начала XVIII века была известь, в которую добавляли наполнители — такие, как песок, битая керамика, известковый камень, фибровые добавки типа соломы злаков и волокон льна, а также органические клеи и другие добавки. До последнего времени считали установленным применение так называемой «цемяночной» штукатурки только в домгопольский период<sup>3</sup>. Прделанные нами самые начальные исследования штукатурок монументальных росписей не столько опровергают выше приведенное мнение, сколько наводят на новые соображения, касающиеся формирования и наследования традиций русской монументальной живописи.

Основная древнерусскими мастерами техника византийской фресковой живописи в результате развития древнерусского искусства претерпевает существенные изменения. Развитие монументальной живописи тесно связано с каменным зодчеством. Стены под живопись оштукатуривали только после их высыхания, не ранее чем на следующий год после сооружения здания. Об этом свидетельствует эпизод из повести XV века о Евфимии, архиепископе новгородском. Евфимий хотел сразу же после сооружения церкви Иоанна Богослова и трапезной расписать их стены. Мастера отказались работать и просили отсрочку хотя бы на год, пока просохнет кладка<sup>4</sup>.

Штукатурный слой наносился в зависимости от особенностей кладки стен. В одном из древнейших памятников русского монументального искусства в новгородском Софийском соборе стены всюду имеют два слоя штукатурного раствора. Первый намет — розового цвета, а второй — светло-кремового оттенка. Розовая штукатурка положена непосредственно на каменную кладку с целью выравнить ее, а также

<sup>3</sup> Ю. Н. Дмитриев. Заметки по технике русских стеной росписей X—XII вв. — «Ежегодник Института истории искусств», 1954, М., 1954, стр. 246. И. Л. Значко-Яворский. Очерки истории византийских искусств от древнейших времен до середины XIX века. М.—Л., 1963, стр. 292.

<sup>4</sup> Повесть о Евфимии. — «Памятники старинной русской литературы», вып. IV. СПб., 1862, стр. 21.

изолировать от сырости второй слой штукатурки, на котором художники делали росписи в технике фрески. Нижняя розовая штукатурка содержит большое количество черепичной или кирпичной добавки и представляет собой типичный пример известково-цемяночного раствора. В первой обмазке стен хорошо видны порошок и мелкие кусочки обожженной красной керамики. Присутствие песка в массе почти не замечается<sup>6</sup>, имеются следы льняной костры и соломы. Весь слой легкий, пористый<sup>6</sup>. Поскольку интерьер собора покрывали росписями не сразу, а исполняли их в XI—XII веках, то и штукатурка под разновременными частями их имеет различные составы.

Первоначально собор украшали отдельные иконного типа изображения, подобно изображению Константина и Елены. К основным росписям, начатым в 1108 году и сохранившимся до нашего времени, относятся росписи барабана центрального купола. В них два слоя штукатурки различного состава: упомянутая розовая цемяночная обмазка XI века и штукатурный слой под фресковую живопись. Последний имеет желтовато-кремовый цвет и местами хорошо расслаивается на два слоя, оба из которых идентичны по своему составу. Такой же состав имеет штукатурный слой на пожке древнего престола, что свидетельствует о их одновременности. В обеих штукатурках известь магнезиальная, отощенная окисью кремния и полутонкими оксидами железа и алюминия. В качестве наполнителя в известь добавлен в небольшом количестве песок розовато-желтых тонов, средней крупности, состоящий из зерен кварца и других горных пород, второй наполнитель — рубленая солома злаков и волокна льна. Штукатурный слой мягкий и пористый.

В других местах собора, в частности в притворах, где росписи исполнены в середине XII века, штукатурный раствор содержит меньше органических наполнителей, но по характеру извести и песка он близок штукатурке росписей 1108 года. Это свидетельствует об одном источнике и идентичной обработке извести. Соломистые наполнители в памятниках древнерусской живописи крайне редки. Уже здесь, в штукатурке Новгородской Софии, мы встречаем в соломистых наполнителях волокна льна. В грунтах русских фресок в последующее время из фибровых наполнителей употребляется исключительно лен, тщательно очищенный от костры. Традиция использования соломистых наполнителей имеет свою историю.

В средневековых росписях храмов Кавказа соломистый наполнитель определен в росписи церкви XI века в Ахтала<sup>7</sup>. Интересно, что соломистые грунты характерны для штукатурок стеной живописи стран Балканского полуострова. Как один из более поздних примеров штукатурки такого типа можно назвать росписи церкви западной Македонии XVIII века в Вскопие и Виткуки. Подобная штукатурка долго бытовала также в Сербии и на Афоне. Приготовление штукатурки с рубленой соломой описано в известной «Ерминии», составленной в первых годах XVIII века Дионисием Фурнаграфитом<sup>8</sup>.

Отмеченные в самом нижнем слое штукатурки Новгородской Софии крупные частицы битой керамики и более мелкие ее частицы в среднем ее слое встречаются постоянно в дальнейшем развитии техники штукатурных растворов под стеновую фресковую живопись. Штукатурки такого типа обладают особыми свойствами, важ-

<sup>6</sup> В. В. Сусл ов. Краткое изложение исследований Софийского собора в Новгороде за время работ по реставрации его. — «Зодчий», 1894, XXIII, стр. 89.

<sup>7</sup> Ю. Г е н ц ы, Т. Л е в и н а. Строительные материалы, применяемые в некоторых памятниках архитектуры древнего Новгорода. — В кн.: «Научные работы студентов», сб. 3. ЛИСИ. Л. — М., 1958, стр. 14—19.

<sup>8</sup> Е. Д о м б р о в с к а я. О технике древнерусской фресковой живописи, ее жизненных процессах и методах ее реставрации. М., 1937—1939. Рукопись, ВЦНИЛКР, стр. 41.

<sup>9</sup> Ерминия, или наставление в живописном искусстве, составленное перомонахом и живописцем Дионисием Фурнаграфитом 1701—1733 г. — «Труды Киевской духовной академии. Киев, 1868, № 2, стр. 307.

ными как для сохранения росписи, так, вероятно, и для процесса живописи. В отличие от других штукатурок, они не размягчаются водой, по этой причине их впервые начали применять финишники с X века до н. э. для гидроизоляции водохранилищ и водопроводных систем<sup>9</sup>. Под монументальную живопись их наносили на своды и стены, с этой же целью. В то же время такие штукатурки очень пористы, что важно для воздухообмена кладки стены, а следовательно и для сохранения живописи. Состав цементных штукатурок без волоконистых наполнителей для гидроизоляции росписей, исполняемых на стенах старых зданий, подробно описан Витрувием<sup>10</sup>. Вероятно, для выравнивания кладки стен под живопись использовали ту же известковую массу, которую готовили для кладки стен. Через несколько десятилетий вместо многослойных грунтов (трех- и двухслойных) применяют однослойные.

К середине XII века составы штукатурок упрощаются. Можно предположить, что стены покрывали штукатуркой в два приема (слоя), но массой одного состава, в который входило большое количество битой керамики (цемянка) в волокна мелко исеченного льна (вместо соломы злаков). Песок содержится в незначительных количествах и, возможно, как и уголь, случайный элемент. Во всех памятниках, за исключением владими́ро-суздальских, обнаруживаются цементные штукатурки. Особенно они оказываются характерными для памятников Смоленска, Полоцка, Новгорода, Пскова, Старой Ладogi и старой Рязани.

Ярко выраженная цементная штукатурка с обилем больших и мелких частиц обнаруживается в Спасо-Преображенском соборе XII века Мирожского монастыря в Пскове. В этой, как и других штукатурках XII века, частицы керамики равномерно распределяются по всей толще штукатурного слоя, и невозможно различить в ней два слоя, соответствующие двум приемам нанесения штукатурки на кладку стены.

Установилось мнение, что цементные (с керамической крошкой) известковые растворы встречаются только в домонгольский период и в начале XIII века исчезают<sup>11</sup>. К этому времени относят и изменение составов штукатурных растворов. Но начатое нами изучение штукатурок дало иные результаты. Оказывается, в Пскове в XV веке в штукатурке росписи церкви Успения (1465 год) в Мелетове в нижних слоях штукатурки (она трехслойная) содержится битая керамика. Она обнаружена нами в штукатурном растворе начала XVI века в Благовещенском соборе Московского Кремля.

Каким образом считавшаяся утраченной традиция сохраняется до начала XVI века? Трудно ответить на этот вопрос, пока не изучены штукатурки основных памятников стеной живописи. Сейчас можно только высказать предположение, что у исконной эта традиция сохраняется дольше, чем у новгородцев. Весьма вероятно, что псковичи, признанные авторитеты каменного зодчества и строившие в Москве и Троицкой лавре во второй половине XV века, передали эту традицию московским мастерам. Этот прием сохраняется в течение нескольких десятилетий и проявляется вновь в начале XVI века.

Но, как уже сказано, не для всех памятников XII века была характерна цементная штукатурка. Например, в штукатурке росписи XII века церкви Бориса и Глеба в селе Кидекше под Суздалем битой керамики нет и следа. Штукатурка очень тонкая и белая. Незначительная толщина ее слоя обусловлена материалом и кладкой стены. Владимиро-суздальские строители в XII веке применяли белый известковый камень, отесанный в прямоугольные формы. Камни хорошо примыкали один к другому, поверхность стен была ровная, кладку вели на известковом растворе с забутовкой. Но все же в некоторых местах можно видеть тончайший нижний слой, который накладывали на стены для выравнивания их плоскости. Если тол-

<sup>9</sup> Марк Витрувий Поллион. Об архитектуре. Десять книг. Л., 1936, стр. 189, 190.

<sup>10</sup> И. Л. Зна́чко - Яворский И. Указ. соч., стр. 238.

<sup>11</sup> Там же, стр. 292.

щина штукатурок памятников Пскова, Новгорода и других равна 2 см и больше, то в Кидекше — около 0,5 см. Состоит она из чистой извести с небольшим количеством естественной примеси угля и песка. Только — там, где она имеется под штукатуркой, — видны зерна белого кварцевого песка. Обследование штукатурок других владими́ро-суздальских памятников с этой стороны не проводилось. Но подобные белые известковые штукатурки лежат под живописью Андрея Рублева и Даниила Черного в Спасском соборе Андроникова монастыря и в Успенском соборе во Владимире. Отсюда можно предположить, что чисто известковые штукатурки с небольшим количеством волокон хорошо очищенного льна приходят в московские росписи XV, XVI и XVII веков, как и другие приемы и особенности живописи Владимиро-Суздальской земли. Возможно, что в этих штукатурках в качестве отощающей добавки был еще известняк — белый строительный камень, который заменил собою мраморную крошку и муку, применявшуюся в штукатурках Греции и Рима. Такого типа штукатурка описана Витрувием<sup>12</sup> и сохранилась под росписями не только в самых митрополиях, но и у нас в Крыму на территории древних греческих колоний. Эти традиции в период позднего средневековья могли быть занесены артелями художников из Корсуни и других городов юга России.

Для XIII века, когда создаются единичные монументальные произведения живописи, и для XIV века характерными грунтами в русской стеной росписи становятся двухслойные штукатурки. Стены первоначально оштукатуривали известковым раствором с большой примесью песка и после отвердения этого слоя поверх него накладывали второй, содержащий небольшие примеси волокон льна и мелкого просеянного песка.

Двухслойный грунт подобного типа впервые в практике стеной росписей России встречается в церкви Николая на Липне близ Новгорода (1292 год). Здесь штукатурный слой хрупкий и непрочный. В нем присутствуют зерна песка, бесцветные, белые и серовато-бурые, окрашенные окислами железа. Общая толщина штукатурного намета около 0,75 см. Нижний слой толстый, с большим содержанием песка, прочность его выше, чем верхнего тонкого белого слоя. Кроме песка, отощающей примесью являются в данном случае окись кальция (известняк?). Органических фибровых наполнителей в виде волокон льна, соломы и других в штукатурном слое не обнаружено<sup>13</sup>. Наиболее типичным двухслойным грунтом XIV века является штукатурка под фресковую живопись собора Рождества Богородицы (1313 год) Снеготорского монастыря под Псковом. Штукатурный слой четко делится на две части. Нижний, первый слой, нанесенный непосредственно на кладку стен здания, состоит из извести с большим количеством песка, который придает этому слою серый оттенок. Толщина этого слоя весьма различна и зависит от неровностей кладки поверхности внутренних стен, но в основном колеблется от 1 до 2 см. Верхний слой, очень плотный, тонкий, имеет толщину от 1—3 мм. Состоит он почти из одной извести, в качестве добавки содержит длинные волокна льна. В этом, как и в нижнем слое, имеется примесь мелких частичек угля, которые являются, возможно, случайной примесью, попавшей в известь при ее обжиге<sup>14</sup>. В этой росписи нижний слой штукатурки был достаточно хорошо затерт, и на его поверхности прорисованы все изображения композиций. После чего, заштукатуривая целиком поверхность одной композиции за другой, художники исполняли росписи по верхнему слою штукатурки в технике фрески. И если для стеной росписей Италии XIV—XV веков синопия (рисунок на нижнем слое штукатурки) являлся обычным явлением, то в русском искус-

<sup>12</sup> Марк Витрувий Поллион. Об архитектуре. Десять книг, стр. 187.

<sup>13</sup> Н. П. Коротков. Химический анализ грунтов древнерусских фресок XI—XVII веков. М., 1929, № 1, стр. 9 и 10.

<sup>14</sup> В. Ф. Латов. Особенности техники и состояние снеготорских росписей. — «Сообщения Института истории искусства», вып. 8, М., 1957, стр. 118.

стве представляют собою пока единственное исключение росписи собора Светогорского монастыря. В отличие от итальянских мастеров, русские сохраняют традиционную систему последовательного штукатуривания под фресковую живопись сразу всей поверхности композиции, исполняя ее в один день, не дробя на отдельные участки.

В других памятниках XIV века также наблюдаются различия в составе нижнего и верхнего слоев, но не так резко выраженные, как в штукатурке Светогорского монастыря. У исследователей, изучавших штукатурки этого времени, имеются весьма различные и противоречивые наблюдения<sup>15</sup>. Противоречия касаются главным образом определения состава штукатурок, но исследователи сходятся на том, что штукатурки XIV века двухслойны.

В 1378 году в Новгороде в церкви Спаса Преображения на Ильине улице известный мастер Феофан Грек создал свои исключительные по живописному мастерству росписи, выполненные в технике фрески. В штукатурном намете различается до трех слоев, причем нижний представляет собой тонкий слой известковой штукатурки с малой примесью песка. По-видимому, это оштукатуривание стен было сделано задолго до начала живописных работ. Возможно, что некоторое время после постройки все стены церкви внутри были покрыты штукатуркой без росписи. При подготовке стен под живопись на этом слое были сделаны насечки и нанесен следующий подготовительный слой под живопись. Этот слой содержит значительную примесь песка и не содержит волокон льна. Третий слой, непосредственно лежащий под живописью, отличается тщательной подготовкой материалов: песок желтый, просеянный, рубленые волокна льна со случайными примесями изрубленной древесины. Оба слоя в толщине своей не превышают 1 см.

В росписях церкви Спаса (1380 год) на Ковалеве близ Новгорода стены предварительно были оштукатурены известковым раствором со значительной примесью песка. Штукатурка нанесена довольно толстым слоем. Перед наложением верхнего слоя на нижнем были сделаны насечки. Это свидетельствует о том, что второй слой наносили на хорошо отвердевший первый. Верхний намет содержит просеянный мелкий песок и рубленые волокна льна, нанесен он также толстым слоем. Подобное исполнение штукатурных слоев встречаем в церкви Рождества (конец XIV века) на кладбище в Новгороде. Но нижний слой штукатурки в этом памятнике представляет собою грубейшую обмазку, содержащую в качестве добавлений к известку не только большое количество песка, но и глину. Этот слой имеет различную толщину, доходящую до 5 см. На нем лежит обычного состава второй штукатурный намет из известки с песком и рублеными волокнами льна.

К двухслойному типу грунтов относятся штукатурки росписей церкви Федора Стратилата в Новгороде и церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. Живопись обоих памятников относится к 70—80-м годам XIV века. Состав слоев грунтов этих памятников почти однотипен. В нижнем слое штукатурки, кроме песка, имеется примесь льна. Песок мелкий, просеянный, а лен изрублен на короткие части. Традиции многослойных штукатурок росписей Пскова и Новгорода XIV века сохраняются в Пскове и обнаруживаются в росписи второй половины XV века церкви Успения в Мелетове под Псковом. Особенность последней состоит в том, что она имеет три слоя, подобно штукатурке под живописью Феофана Грека в церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде. Но это сходство чисто внешнее, количественное.

<sup>15</sup> Имеем в виду результаты, опубликованные Н. П. Коротковым в 1929 году, и неопубликованную рукопись Е. А. Домбровской (1937—1939 годов). Работа Е. А. Домбровской проведена после Н. П. Короткова, в данном случае отдаю предпочтение результатам исследований и наблюдениям Е. А. Домбровской.

Оба нижних слоя штукатурного намета в Мелетове, кроме песка, содержат значительное количество битой керамики. Первый, нижний, слой нанесен на неровную кладку стен, сложенных из местного строительного камня. Этот слой является типично цементной штукатуркой из известки, смешанной с большим количеством толченой керамики коричнево-желтоватого цвета, отчего штукатурка получила соответственно желтый оттенок. В этом слое виден крупный песок и волокна льна или пеньки. Следующий слой, средний, имеет те же цементный и песчаный наполнители, но отсеянные: их частицы меньшего размера. Туда же добавлены нарубленные волокна льна. Толщина этого слоя колеблется от 2 до 3 см. Перед тем как нанести этот слой, по сырой штукатурке были нацарапаны косые, пересекающиеся линии для улучшения связи с последующим слоем. Подобное явление нигде в древнерусской стенной живописи до сих пор не встречалось. Но в то же время поверх этой рельефно исчерченной поверхности сделан рисунок — «синопия» — красными охрами, так же как и в росписи 1313 года собора Снетогорского монастыря<sup>16</sup>. Таким образом, редкое явление в русской живописи — «синопия» — повторяется в памятнике псковской живописи почти через 150 лет. Это свидетельствует о устойчивости данной традиции именно в псковской живописи.

Верхний слой штукатурки, по которому работал художник, белый, впечатляющее, что он состоит из чистой известки. Толщина его для верхнего слоя довольно значительная, она около 0,8—1 см. При сравнении со штукатуркой другого памятника псковской живописи — росписью Снетогорского монастыря — оба слоя штукатурки толще в два-три раза. Общая средняя толщина штукатурки под росписью церкви Успения в Мелетове в среднем около 4 см.

В памятниках живописи Москвы с начала XV века устанавливается традиция, резко отличающаяся от штукатурок памятников Новгорода и Пскова и даже Феофана Грека, который создал и в Москве ряд монументальных росписей. Традиции многослойного песчаного грунта типа росписи церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде в Москве, по-видимому, не привились. Здесь победило владимиро-суздальское наследие.

Штукатурки под живописью Спасского собора московского Андроникова монастыря (начало XV века) и Успенского собора во Владимире, исполненные Андреем Рублевым и Даниилом Черным, представляют собою однородные, однослойные белые известковые растворы. Штукатурка собора Андроникова монастыря на откосах окон нанесена была в два слоя. Возможно, так же она была исполнена и на стенах и сводах, но там ничего не сохранилось. По своему виду, характеру и прочности она близка к штукатурке XII века церкви Бориса и Глеба в Кидекше. В поперечном изломе штукатурка Успенского собора (1408 год) имеет белый, чуть с сероватым оттенком цвет. Основной наполнитель — тонкие волокна иссеченного льна и небольшое количество костры, редко попадаются мелкие песчинки. Последние составляют 3—4% отощающих веществ штукатурного раствора. Поскольку химическим анализом обнаружено свыше 53% окиси кальция, то весьма вероятно, что в качестве отощающего известь наполнителя была добавлена крошка белого строительного известняка<sup>17</sup>.

Аналогичный пример наличия большого количества окиси кальция представляет собой штукатурный раствор середины XVI века церкви Покрова в Александрове. Волокна пакли и небольшое количество мелкого песка также сближают состав этой штукатурки с штукатурками начала XV века. Но особенностью последней

<sup>16</sup> Сведения об особенностях техники и состоянии стеновых росписей церкви Успения в Мелетове получены от реставратора высшей квалификации Д. Е. Бригина, работающего по реставрации и раскрытию этих росписей в 1965 и 1966 годах. Пользуясь возможностью искренне благодарить Д. Е. Бригина за любезно оказанную помощь.

<sup>17</sup> Н. П. Коротков. Указ. соч., стр. 23—24.

можно считать присутствие органического клея<sup>18</sup>. Весьма возможно, что эта штукатурка имела состав, подобный тому, описание которого сохранилось в одной рукописи XVI века, в которой рекомендуется после смешения гашеной извести с рубленными волокнами льна толочь еловую кору мелко, как муку, и сеять чисто, частым решето, затем смешать и варить ее пополам с ячменем в воде в котле и, «уварив хорошо», процедить через частое решето. Этим клеем следовало полить по приготовленному известковому раствору со льном, да еще и муки осяной подсыпать понемногу. Мастер слышал также о том, что еще хорошо коровой желчи положить туда же и все как следует перемешать пестами так, чтобы левкасная масса тянулась подобно тесту из пшеничной муки<sup>19</sup>. Добавление к обычной известковой штукатурке эмульсии, приготовленной из клевого отвара, ячменя с мукой еловой коры, содержащей смолу, затем прибавление овсяной муки и пакли — все это, вероятно, придавало штукатурке не только прочность, но и полдировочные свойства и улучшало связь живописи с грунтом. В «Сказании о св. Софии Цареградской» говорится, что пшеничный отвар был употреблен для придания крепости известковому раствору кладки стен<sup>20</sup>.

Наличие примесей, похожих на кору, и мельчайшие кусочки смолы обнаружены нами в верхнем слое штукатурки росписи галереи Благовещенского собора Московского Кремля (кроме поздней преграды в юго-восточной ее части, где расположены сюжеты на темы монастырских затворников) и в некоторых частях росписи внутренних стен самого собора. Штукатурные же композиции «Подвигов монастырских затворников» не содержат примесей коры и смолы, отличаются наличием измельченных частиц известкового камня.

К сожалению, исследование штукатурок различных частей Благовещенского собора не окончено, и обнаруженная нами цементная штукатурка нижнего слоя на юго-восточном столбе, завершенная сверху слоем, содержащим кору и смолу, в других местах собора и галереи не проверена, ибо в других местах собора и галереи на исследование были взяты только мельчайшие кусочки верхнего слоя штукатурки, и каково ее строение и состав на всю толщину, пока еще неизвестно. Имеет ли что-либо общее штукатурка в других местах этого собора со штукатуркой росписи 1500—1502 годов церкви Рождества Богородицы в ФерAPONитовом монастыре, исполненной художником Дионисием и сыновьями, еще не выяснено. Единственными наполнителями известкового раствора этого памятника являются волокна льна и небольшое вкрапление мелкого, прозрачного речного песка<sup>21</sup>. Штукатурка нанесена одним тонким слоем, толщиной около 1 см.

Такая же однослойная штукатурка обнаружена нами в росписи собора Смоленской Богоматери московского Новодевичьего монастыря, относимой в работе Л. С. Ретковской к 1526—1530 годам<sup>22</sup>. Исследована пока только штукатурка части южных столбов и южной стены. Каков ее состав в других частях собора, где имеются явные позднейшие (не выходящие за пределы XVI века) переделки, — еще неизвестно. Исследование всей штукатурки этого собора, как и Благовещенского, прольет еще дополнительный свет на историю создания всех их частей. Белые однослойные штукатурки с единственным наполнителем из волокон льна оказываются характерными для росписи XVII века как Москвы, так и других городов центральной России.

<sup>18</sup> Коротков. Указ. соч., стр. 20—21.

<sup>19</sup> Н. Петров. Типик о церковном и о настенном письме. — ЗРАО, «Новая серия», т. XI, вып. 1—2. СПб., 1899, стр. 33—34.

<sup>20</sup> «Сказание о св. Софии Цареградской». — «Памятники древней письменности», XXVIII. СПб., стр. 8—9. (Рукопись принадлежит к концу XIV — первой половине XV века, «Сказание», по мнению издателя, восходит к XII веку).

<sup>21</sup> Н. М. Чернышев. Указ. соч., стр. 72.

<sup>22</sup> Л. Ретковская. Смоленский собор Новодевичьего монастыря. М., 1954, стр. 23.



Описания приготовления штукатурных растворов такого типа сохранились в рукописях и документах XVII века. Рекомендуется белую известь смешать с водой и гасить в течение шести недель; перемешивать ее и разбивать комья каждый день или через день. Мутную воду (с водорастворимыми солями) с поверхности сливать. Леп вить веревками или косами (плетеницами) и сесть длиною в полпальца и меньше. Леп с известью бить и перемешивать ежедневно<sup>23</sup>.

Тщательность длительного гашения извести для штукатурных работ под росписи московского Успенского собора хорошо прослеживается по «Расходным книгам» 1642—1643 годов<sup>24</sup>. Эти документальные записи свидетельствуют о том, что для приготовления известкового раствора в данном случае использована известь многолетнего и годовалого гашения. По нашим приблизительным подсчетам получается, что на 500 бочек извести многолетнего гашения, привезенной из Ростова (Ярославского), было добавлено 200—250 бочек извести нового гашения, т. е. соотношение между известью многолетнего гашения и известью гашения до одного года в штукатурке под живописи Успенского собора было 2 : 1. В процессе гашения новой извести и перемешивания со старой в нее добавляли рубленые волокна хорошо очищенного и сухого льна. Волокна льна клали в известь не при начале ее гашения, а по истечении шести недель, т. е. после окончания первого периода гашения. В 1642 году с апреля месяца начали завозить известь в Кремль на левкасый двор, в вычищенные старые и дополнительно устроенные новые творяла. По окончании первого этапа гашения извести ее выгружали из творяла на телеги и перевозили на Патриарший двор в специальное помещение — палату, где ее складывали до весны следующего года. Достаточно ли погасилась новая известь и какова из нее получается штукатурка под живописи, как на нее ложатся краски, — испытывали практически. Так, во второй половине августа месяца 1642 года художник Бажен Савин «писал на кирпичач Спасов и Пречистой Богородицы образ для опыту левкаса»<sup>25</sup>.

Сложенную на зиму известь накрывали дренесным дубом и приваливали бревнами. В конце апреля месяца 1643 года с извести все сняли, очистили ее поверхность от мусора и стали вновь ее перегружать в творяла, заливая водой из Москвыреки, разбивать ее, цедить через решета, еще раз освобождают от солей, растворимых в воде. В результате такой тщательной подготовки получили хорошую и прочную основу под живописи, выполненную в технике фрески, комбинированной с эмульсионной темперой (на основе куриного яйца) и клеевой живописью (на клейковине из зерен пшеницы).

По сведениям из источников конца XVI века известно, что известь брали старого гашения лет шести или десяти — чем старше, тем лучше. Просеивали ее сначала через редкое, потом через частое решето, чтобы она была чистая и мягкая, как пшеничная мука. Высеивали ее в творяло и заливали водой и перемешивали с водой до очень жидкого однородного состава, покрывали ее, и в течение часов пяти или шести давали возможность ей осесть. За это время известь оседала на дно творяла, а поверх воды появлялась емчуга наподобие льда. Емчугу снимали и выбрасывали на землю. Воду сливали до извести и наливали в творяло свежую воду и опять размешивали с известью, как и прежде, и опять накрывали и оставляли отстаиваться часов на пять-шесть. Так проделывали ежедневно в течение семи недель. Но писать в то же лето было нельзя, так как грунт получался нехороший. Лет через 10, а то и через 20 изнутри грунта на поверхность все-таки могла выступить емчуга.

<sup>23</sup> Д. А. Григоров. Техника фресковой живописи по русскому иконописному подлиннику. — ЗРАО, т. III, вып. IV. СПб., 1888, стр. 420.

<sup>24</sup> А. Успенский и Я. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. III. М., 1914.

<sup>25</sup> Там же, стр. 21.

Старые мастера (пишет составитель) выводили из извести емчугу так: лето целое наливали, покрывали и сливали воду, а к зиме рекомендовалось сгрести левкас в кучу да покрыть его рогожами. За зиму левкас вымерзал, и вся оставшаяся в нем емчуга должна была выйти. На следующую весну опять после пасхальной недели следовало заливать известь водой, «замешав жидко». По-прежнему надо было наливать и сливать воду неделю шесть. «Как вода и ее поверхность будет оставаться чистыми, то и грунт будет чист, крепок и вечен. И как этот левкас будет годен к стеновому письму, переложить его в другое творило и процедить через грохот, да как он устоится, положить в него чистого, без костры, мелко насыщенного льну, перемешать хорошо с известью, чтобы левкас получился довольно густым»<sup>26</sup>.

Способ, которым готовили в 1642—1643 годах стенную штукатурку для московского Успенского собора, совпадает со сведениями, сообщаемыми рукописью конца XVI века. Скорее всего, это был один из обычных принятых в России способов длительного гашения извести, в процессе которого она не только гасилась, но и карбонизировалась. Из нее удалялась значительная часть гидрата окиси кальция и образовывалась окись и карбонат кальция. Такая известь не требовала специальных твердых наполнителей, это и подтверждается анализом некоторых древних штукатурок XII, XV, XVI и XVII веков, в которых почти полностью отсутствуют твердые наполнители во всех слоях штукатурного намета.

Штукатурный намет делали по обильно смоченной водой кладке стены и рекомендовали оштукатуривать такую поверхность, какую по сырому слою художник мог расписать за один день, если он работал в технике фресковой живописи<sup>27</sup> или делал подмалевок в технике фрески, а завершал ее красками на связующем, по прошедшему слою штукатурки. Верхний слой штукатурки заглаживали ветошками (тряпками) и дублеными кожами, коровьими и овечьими<sup>28</sup>.

В поверхности штукатурок разных памятников обычно бывает трудно найти разделительные швы однодневных работ. Это объясняется следующими обстоятельствами: во-первых, соединительный шов обычно совпадал с декоративной (красной) линией, отделяющей одну композицию от другой; во-вторых, слой новой штукатурки накладывали частично поверх старого слоя, а не соединяли их в стык; в-третьих, вертикальные соединения одной штукатурки с другой делались последовательно день за днем, и новую штукатурку притирали к вчерашней (почти свежей). Поэтому вертикальные швы встречаются крайне редко, и они были только на стыке работ одной группы художников с другой. Эти швы попадали обычно на углы стен. Горизонтальные швы, как правило, совпадали с разгранкой между регистрами, и наблюдать их можно только потому, что между сроками нанесения штукатурки был интервал в несколько дней или недель. За такое время нанесенная ранее штукатурка достаточно отвердевала и на ее поверхности образовывалась прочная пленка углекислого кальция. Хорошая маскировка этого шва получалась еще и оттого, что обычно нижнюю разгранку всегда прокрывали всю красною охрой, а наложенную поверх нее новую штукатурку на этом месте еще раз прокрывали красной охрой. Связь одного слоя с другим в местах стыков обычно хорошая, и расхождения их очень редки. Например, обнаженную нижнюю штукатурку горизонтальной разгранки можно видеть под композицией «Усение Богоматери» в церкви Рождества на кладбище в Новгороде в том месте, где верхний слой осыпался.

В тех случаях, когда художник не успевал написать всю композицию целиком за один день, соединительный вертикальный или горизонтальный шов проходил

<sup>26</sup> П. Симо н и. К истории обихода книгописца, переплетчика и икононого писца при книжном и икононом строении. — «Памятники древней письменности и искусства», CLXI, 1906.

<sup>27</sup> Д. А. Григоров. Указ. соч., стр. 419.

<sup>28</sup> А. Успенский. Указ. соч., т. III, стр. 6, 41, 42, 44, 54 и др.

по изображениям в виде прямой линии, перерезающей их, а не по форме линий очертания изображений, как это было принято у итальянских художников, начиная с Джотто. Например, в росписях барабана и скуфьи купола церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде, где живопись исполнена Феофаном Греком, горизонтальные швы соединения штукатурных слоев не совпадают с разгранками между изображением Пантократора в скуфье, ангелов и пророков в барабане. Штукатурный намет на свод барабана нанесен таким образом, что он оканчивался значительно ниже красной разгранки вокруг изображения Пантократора. Шов приходится на фон изображения ангелов и херувимов и проходит над нимбами ангелов. Штукатурный намет под изображениями ангелов и херувимов, в свою очередь, также ниже линии разгранки, и на нем расположена верхняя фоновая часть регистра пророков. Шов проходит над вершиной нимбов фигур пророков и над вершинами оконных проемов. Третий горизонтальный шов проходит ниже колен фигур пророков, что совпадает с линией нижнего откоса оконного проема. Располагая между каждым оконным проемом (их четыре) по две фигуры пророков, художник писал их сразу обе; таким образом, на каждый день делали штукатурный намет между двух окон от зенита оконного проема до нижнего его откоса, и художник писал одновременно две фигуры от нимба до колен. Ноги и одежду ниже колен Феофан писал на следующий день, для чего наносили слой штукатурки. Поскольку штукатурка предыдущего дня выше колен еще не успевала отвердеть, то место стыка с новой штукатуркой со старой было хорошо затерто, и шва у фигур Ильи Пророка и Иоанна Предтечи не получилось. У следующих трех пар фигур пророков горизонтальный шов можно легко различить. Это свидетельствует о том, что нижние части фигур остальных пророков написаны не сразу, не на следующий день, а через несколько дней.

Исполняя одну полуфигуру за другой, Феофан Грек приступил к работе над последними двумя полуфигурами пророков Ильи и Иоанна. Вероятно, сразу же на следующий день, когда штукатурка в верхней половине еще не окрепла, к ней снизу был добавлен свежий намет, для писания ног обеих фигур пророков. Затем, переходя дальше от одной пары полуфигур к другой, художник подписывал им ноги по свеженанесенной штукатурке. Когда же эта штукатурка примыкала к ранее нанесенной верхней половине, она не так прочно с ней сцеплялась по линии стыка, как со свежей (на фигурах Ильи и Иоанна), и поэтому граница стыка обоих штукатурок со временем выявлялась довольно четко. Вертикальные швы нами нигде не найдены, так как они совпадают с оконными проемами. Стыки штукатурок в данных росписях, как уже сказано выше, не совпадают с разгранками между регистрами композиций, а приходятся на фоновую часть. Фон везде написан сначала по свежей штукатурке серым тоном — рефтью. А затем уже по отвердевшей штукатурке поверх рефти был написан голубой краской, замешанной на клеювом связующем. Эта голубая краска полностью прикрывала швы штукатурки. Сейчас, когда голубая краска фона полностью утратилась, швы обнажились и стыки четко различимы. Подобных стыков штукатурных наметов, не совпадающих с разгранками регистров и даже делящих фигуры на части, в русской стенной живописи почти не встречается, и, вероятно, это является особенностью школы, из которой вышел Феофан Грек. У русских художников было принято шов маскировать межкомпозиционными разгранками. Отсутствие швов в фоновой части росписи барабана купола церкви Федора Стратилата в Новгороде свидетельствует о другой, чем у Феофана Грека, системе работы художника-монументалиста. Эта особенность подтверждает мнение ряда исследователей новгородской живописи XIV века о том, что роспись церкви Федора Стратилата выполнена не Феофаном Греком, а русским художником<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> В. Н. Лазарев, Феофан Грек. М., 1961, стр. 48 и 49.

## РИСУНОК

Одной из особенностей стеной и преимущественно фресковой живописи является обязательное и полное соответствие рисунка живописи. В большинстве стеновых росписей первоначальный рисунок в той или иной степени виден в окончателной работе, хотя, как правило, его наносили краской, входящей в колорит росписи. Обычно это была жидко разбавленная водой желтая или красная охра. Рисунок, выполненный черной краской, встречается в русской фреске очень редко: в росписи стен Спасо-Преображенского собора Переславля-Залесского 1152 года и в росписи диакона Архангельского собора Московского Кремля (XVI век). В сохранившемся фрагменте росписи Преображенского собора (хранится в Гос. Историческом музее в Москве) черные линии рисунка доминируют над сильно утраченной живописью. Другим исключением является цвет рисунка в росписях 1108 года барабана купола Софийского собора в Новгороде. Через слой плотно наложенных красок первоначальный рисунок не виден. При исследовании живописи посредством микрошлифов и спектрального анализа нами было установлено, что рисунок сделан ярко-красной краской, состоящей из свинцового сурика и кинувари. Выбор этого материала объясняется, во-первых, еще манерой наложения красок, сплошной слой которых должен был его скрыть, во-вторых, тем, что в XII веке было принято обводить контуры черт лица ярко-красной линией.

Двумя красками, красно-коричневой и черной, выполнен рисунок росписей 1292 года церкви Николая на Липне под Новгородом. Почти весь рисунок нанесен красной охрой, и только абрис голов и черты лиц — черной краской. Возможно, слегка просвечивающая через санкирь и охрение лиц черная краска помогла художнику в работе.

В других памятниках русской живописи, как правило, рисунок выполнен только золотистой охрой, жидко разбавленной водой, цвет которой совпадал с цветом венцов, охрением лиц и рук, а также и складок некоторых одежд, где он полностью с ними сливается. В одеждах же, которые обычно писали в более плотной манере, рисунок виден бывает очень редко по контурам. Черты желтой охры можно найти почти во всех росписях XII века, начиная с Антониева монастыря, Николо-Дворищенского собора, башни Юрьева монастыря в Новгороде, в церкви с неустановленным названием на Рачевке в Смоленске, в Спасском соборе Мирожского монастыря в Пскове, в церкви Георгия Старой Лядоги, в фресках Дмитриевского собора во Владимире и Рождественского в Суздале. Этот далеко не полный перечень росписей от начала XII века до начала XIII века характеризует распространенность этого приема исполнения рисунка.

В ряде росписей XIV века — там, где в колорите и, в частности, на нимбах преобладают темно-красные охры, рисунок выполнен в этих же материалах. Например, красно-коричневый рисунок находим в росписях 1313 года собора Светогорского монастыря под Псковом, у Феофана Грека во фресках церкви Спаса Преображения в Новгороде. В близкой же по стилю и времени к Феофану Греку росписи церкви Федора Стратилата в Новгороде рисунок сделан желтой охрой, что опять-таки, как и особенность швов ежесдневной работы, отличает роспись этого памятника от манеры Феофана Грека.

Кроме различных красок, рисунок в стеновых росписях уточняли еще с помощью углубленных линий, процарапанных в поверхности свежей штукатурки. Линии эти у русских мастеров назывались «графьей». По-видимому, графилы художники те линии первоначально намеченного рисунка, которые затем скрывал слой краски. Обычно в каждой росписи определенные элементы художник прочерчивает острым предметом в поверхности штукатурки. Но есть росписи, где нет ни одной графяной линии, например, их нет в сохранившейся композицией первой половины XII века «Иов на гноище» в Николо-Дворищенском соборе в Новгороде, в росписях того же пе-

риода в соборе Автоиена монастыря, в росписях церкви Федора Стратилата и в ряде других памятников. К сожалению, обследование всех росписей с этой точки зрения не произведено, поэтому сообщаемые мною сведения не претендуют на исчерпывающую полноту.

В росписях стен церкви Николы на Липне под Новгородом графлены только прямые линии, отделяющие позем от фона, а окружности венцов не графлены. В других памятниках графлены только одни окружности нимбов. В проемах внутренних арок центральной абсиды Софийского собора в Новгороде в изображениях фигур святых графлены окружности нимбов. В росписях церкви Благовещения в Аркажах под Новгородом (1189 год) — две концентрические линии нимбов, такие же графлы есть в изображении «Денсуса» (вторая половина XII века) на Мартирьевской паперти новгородского Софийского собора; у изображения Петра Александрийского в южном аркасолии абсиды церкви Спаса Нередицы под Новгородом (1199 год) графлена также только окружность нимба, а у пантантивного изображения в северном аркасолии Ильи Пророка окружность нимба, сделанного краской, далеко отходит от его графлы. Интересно отметить, что в росписи церкви Спаса Преображения в Новгороде у пророков в куполе графлены окружности нимбов, а в росписях камеры не графлены не только окружности нимбов, но и окружности кругов, в которые заключены отдельные полуфигуры, а графлены только прямые линии жезлов ангелов в композиции «Троица».

В некоторых памятниках графлены не только отдельные линии окружности или прямые линии, но даже и линии складок одежды. Например, в изображении двух женских фигур в люнете аркасолии северной стены церкви Бориса и Глеба (вторая половина XII века) в селе Кидекше под Суздалем графлены буквально все линии до самых второстепенных.

Интересна система графления во фрагментах росписи 1230—1233 годов, сохранившихся на северном и южном пиллястрах диаконника собора Рождества Богородицы в Суздале. В изображении старца и в орнаментальном фризе графлей выделены основные линии композиции, намечены черты лица и складки одежд, в то время как контур всей фигуры не обрисован графлей. Замечено, что линии основных построений сделаны по очень свежему штукатурному намету, а более подробный рисунок исполнялся позднее (через несколько часов или на следующий день), когда штукатурка немного отвердела, отчего края линий получились неровные, «рувные».

На основании тщательного обследования этой росписи постараемся изложить наше представление о последовательности исполнения ее рисунка. По свежей штукатурке художник жидко разбавленной охрой набросал кистью основные линии арки с колонками и вписываемую в это декоративное оформление фигуру. После этого острым металлическим предметом прочерчивает полудиркульную линию декоративной арки, линию окружности нимба вокруг головы и прямые линии декоративных колонок. Логично предположить, что эту работу за мастером, исполнившим рисунок краской, делал подмастерье. В это время мастер продолжает краской прорисовывать черты лица, кисти рук и складки одежды. Следом за ним подмастерье процарапывает эти линии, кроме внешней линии, обрисовывающей контур головы и фигуры. Прочарапывание этой линии не сделано потому, что следующим этапом работы было покрытие ровным слоем желтой охрой (той самой, которой мастер рисовал) всей плоскости нимба между контуром головы и контуром окружности нимба. Розовой краской, полученной путем смешения красной охры с известковыми белиллами, обводится внутренняя дуга декоративной арки. Весь фон между линией арки и колонок до охристого контура абриса фигуры художник покрывает серо-голубоватой краской — «рефтью» и этим самым еще раз обрисовывает фигуру, выявляя ее белым силуэтом. Охристо-зеленоватым тоном ровно заливается плоскость, предназначенная для изображения головы с бородой, по желтому подмалежку и кисти рук, и темной коричнево-красноватой краской покрывается вся поверхность под будущее изображение одежды.

Все эти заливки темными тонами совершенно закрыли собой первоначальный рисунок, сделанный желтой охрой, но через них четко проступают углубленные линии деталей лица и складок одежды, согласно которым продолжается работа.

В росписи 1408 года, выполненной Андреем Рублевым и Даниилом Черным в Успенском соборе Владимира, опять сталкиваемся со своеобразной системой рисунка. Рисунок выполнен желтой охрой по сырой штукатурке. Нигде не графлены окрестности венцов. Графья обнаруживаются только там, где первый слой красок закрывает рисунок, сделанный охрой. Например, в росписи на северной стене жертвенника, где сохранилось четыре регистра композиций, при нашем обследовании установлено, что прографлены только рисунок цепи кадила в сцене «Благовестие Захарии», поскольку линии рисунка здесь исчезли под золотистой охрой, залитой изображением престола. Если обратимся к росписям южного нефа собора, то там, под хорами, где изображен «Рай», иная система сочетания рисунка с графлей. Например, в восточном люнете, где помещена «Богоматерь в раю», нигде не графлены внешние линии контуров рисунка, кроме стоп ног ангелов. Графлей также обозначены только линии складок гиматиев обоих ангелов, а линии хитонов не графлены. Это можно объяснить только тем, что при работе над этой композицией трудились мастер и ученики. В тех местах, где ученику доставалось писать складки одежд, их дополнительно усиливали графлей, чтобы после первого покрытия поверхности локальным тоном он мог повторить рисунок, сделанный мастером, в то время как сам мастер писал целиком фигуру Богоматери в багряно-коричневом мафории и для себя не графил линии рисунка, которые он покрывал темным и плотным слоем краски.

Таким образом, можно развить высказанную С. С. Чураковым мысль о том, что Андрей Рублев работал совместно с каким-то старым художником-иконописцем<sup>30</sup>, — очевидно, и у самого Даниила Черного был художник-подмастерье или ученик.

Исследование рисунка, сделанного различными красками, и сочетание его с графлей может помочь в решении спорных вопросов атрибуции некоторых росписей.

## МАТЕРИАЛЫ ЖИВОПИСИ

О материалах живописи красочного слоя, т. е. о пигментах и связующих, сведения можно почерпнуть из рукописей XVI и XVII веков и из документов XVII века. Но если в них обстоятельно излагается природа и приготовление связующих, то о составе пигментов судить труднее в связи с тем, что обычно приводятся только названия красок. В те времена, как и в наше время, названия красок редко соответствовали их природе и составу. Поэтому, даже располагая полными списками красок, которыми художники пользовались при создании некоторых росписей XVII века, мы ничего определенного не можем сказать об их составе. Приходится прибегать к химическому анализу проб красок, взятых с живописной поверхности, а также к изучению микрошлифов фрагментов с тех же участков.

На основании химических анализов проб красок, взятых со стеновых росписей различных времен, установлено, что художники чаще всего пользовались природными минеральными пигментами. Местные породы подчас обуславливают особенности колорита живописи отдельных памятников. Например, доминирующий тон красной охры с сиреневым оттенком, характерный для колористического строя росписей собора Рождества Богоматери Светогорского монастыря и церкви Успения в Мелетове, близ Пскова, объясняется обилием этой краски, встречающейся здесь в виде камней и глины. Проведенное мною в 1960 году обследование росписи диаконника собора Рождества Богородицы в Суздале и сравнение ее с камнями-красками, собран-

ными по берегу реки Каменки, протекающей под стенами собора, показало близость их состава. Н. М. Чернышев, начав в 1925 году обследование района Ферапонтова монастыря, установил, что разнообразие колеров в росписях собора этого монастыря, выполненных художником Дионисием с сыновьями в 1500—1502 годах, было достигнуто благодаря местным краскам-камням, применяемым в чистом виде, без смешения с другими красками<sup>31</sup>. Из неместных красок в роспись введены только голубая краска — лазурь и медная — зеленая. Район Ферапонтова монастыря интересен тем, что там можно найти очень большое количество гальки различных цветов. Каждый камень имеет свой особый оттенок. Некоторые из них при прокаливании резко меняют свой цвет. Возможно, что и этим пользовался Дионисий для получения отдельных тонов. Проведенные П. М. Лукьяновым анализы гальки, собираемой в этом районе, позволили установить, что краски представляют собой в основном охры. Светло-желтая краска содержит 0,5% окиси, 0,28% закиси железа; лиловая — 6% окиси железа и есть следы окиси марганца; красная — 9,17% окиси железа, краска кирпичного цвета содержит 8, 10% окиси железа; краска тона беж при содер- жании в ней 4,46% окиси железа и 2,24% окиси марганца при прокаливании превратилась в коричневую. Интенсивная коричневая краска содержит 0,5% закиси железа, 9,9% окиси железа и 0,6% окиси марганца. Наибольшее количество окиси железа обнаружено в коричневой краске — 26,24%, которая при прокаливании делалась лиловой. Все пигменты содержали окиси кремния от 1,3 до 66%, углекислого кальция (в пересчете на окись кальция) — от 1,1 до 39%, окиси алюминия — до 25% и окиси магния — до 20,6%<sup>32</sup>. Аналогичные результаты дают химические анализы желтых, коричневых, коричнево-красных, красных, красно-фиолетовых и розово-сиреневых красок других памятников древнерусской живописи XII—XIII веков.

Кроме пигментов, содержащих железо, химическим анализом определен состав ряда зеленых пигментов также местного происхождения. Особенно следует отметить зеленые пигменты, красящим началом которых является окись хрома. Так, в темно-зеленой и желтовато-зеленой красках церкви Спаса Нередицы определены в основном хром и окись железа; в коричнево-зеленой краске с фресок церкви Бориса и Глеба в Кидекше обнаружено небольшое количество окиси хрома и окиси железа; много хрома найдено в зеленой краске, взятой с изображения «Отечества» в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря в Москве (роспись XVI века). Эти зеленые краски безусловно природного происхождения содержат, кроме окиси хрома, и другие соединения, — ее, вероятно, готовили из минерала волконскоита<sup>33</sup>. Другую местную краску — так называемая зеленая земля — получали из минерала глаукогнита. Химическими анализами проб она обнаружена в серовато-зеленом тоне росписей Варваринской церкви XVIII века в Ярославле<sup>34</sup> и церкви в Юрьевце на Волеге<sup>35</sup>. Из привозных зеленых красок минерального происхождения широко применяли зеленые, типа малахита, и другие содержащие медь минералы. К подобно- го рода зеленым краскам (определенным химическим анализом) можно отнести две краски с небольшим количеством меди, но имеющие в своем составе кремний и другие примеси, — мы имеем в виду краски XII века церкви Бориса и Глеба в селе Кидекше (под Суздальем) и собора Юрьева монастыря (под Новгородом). Химический анализ этих красок обнаружил небольшое количество меди, и не установлены другие эле-

<sup>31</sup> Н. М. Чернышев. Искусство фрески, стр. 79.

<sup>32</sup> П. М. Лукьянов. Краски древней Руси.—«Природа», 1956, № 11, стр. 81

<sup>33</sup> Там же, стр. 80 и 81.

<sup>34</sup> М. Крестов, П. Пшеницын, И. Толстихина. Техника фрески. М., 1941, стр. 86.

<sup>35</sup> П. М. Лукьянов. Указ. соч., стр. 81.

менты, способные дать зеленый оттенок<sup>36</sup>. Зеленые краски, содержащие медь, найдены при анализе проб красок росписи барабана купола новгородского Софийского собора. Особенно к типу малахита из них следует отнести зеленую краску, которой написан позем, ибо при изучении микрошлифа хорошо различаются частицы пигмента разной величины, свидетельствующие о неравномерности размола минерала (анализы и исследование ВЦНИЛКР)<sup>37</sup>.

Голубые и синие краски — также в основном минерального происхождения. Наиболее широко применялась голубая, типа лазурита, красящим началом которой является медь. Анализы проб синие краски, содержащие медь, обнаружены в соборе Юрьева монастыря (начало XII века) под Новгородом и церкви Покрова на Козлене (начало XVIII века) в Вологде<sup>38</sup>. Смеси медной голубой с япис-лазурью обнаружены в красках росписи московского Успенского собора (анализы ВЦНИЛКР). Голубая краска, натуральный лазурит, изготовлялась из минерала япис-лазури; определена анализом в росписи начала XVIII века в церкви Юрьева на Волге<sup>39</sup>.

Среди красок в росписях всех памятников особенно выделяется яркая киноварно-красная. Кроме киновари, полученной искусственным путем, русские художники могли применять природную киноварь Никитского месторождения, которая, кроме сернистой ртути, содержит еще и сернистый мышьяк. Подобного состава краска определена спектральным анализом розовой краски плаща одного из проковок барабана купола Софийского собора в Новгороде (анализ ВЦНИЛКР).

Особенно характерно наличие ртути и свинца в красках для древнейших фресок России; это росписи киевского Софийского собора XI века<sup>40</sup> и росписи (начало XII века) барабана купола новгородского Софийского собора (анализы ВЦНИЛКР).

Кроме красок, приготовленных из природных минеральных соединений, русские художники применяли краски, изготовленные ремесленниками, — в частности, синюю краску из смальты, которая обнаружена в росписи церкви Троицы в Никитниках (XVII век) в Москве<sup>41</sup>. Применяли широко получаемую из ртути и серы киноварь, без которой не обходилась почти ни одна роспись русских храмов.

В качестве черных красок использовали толченый еловый уголь, который давал с известью синевадный оттенок. Эту черную краску широко употребляли для подмалевка («рефтин») под синие фоны. В рукописях говорится, что для этой краски нужно угли еловые растереть мелко, смочить их водой с помощью греческой губки и отжать донашко, затем растереть угольный порошок с белилами известковыми, чтобы было «не очень бело и рефрено» (темно-серый цвет)<sup>42</sup>. В качестве черной краски коричневого оттенка применяли сажу<sup>43</sup>. Иногда добывали минеральную черную краску для росписей стен и, в частности, в районе Ферапонтова монастыря, где росписи стен собора исполнял Дионисий с сыновьями. Черная краска встречается в виде мягких камнеподобных включений в материк берега Бородаевского озера или в виде твердых черных камней. При искусственном обжиге она превращается в красно-коричневую краску. Эта краска содержит около 5,9% окиси железа<sup>44</sup>. Основ-

<sup>36</sup> П. М. Лукьянов. История химических промыслов и химической промышленности в России, т. IV. М., 1955, табл. 7, № 5 и 12, стр. 71.

<sup>37</sup> Спектральный анализ выполнен Т. И. Берлин, микрошлифы изготовлены Ю. С. Фингеновой. Расшифровка автора.

<sup>38</sup> П. М. Лукьянов. История химических промыслов..., табл. 7, № 13 и 21, стр. 71, 72.

<sup>39</sup> П. М. Лукьянов. Краски древней Руси, стр. 81.

<sup>40</sup> Там же.

<sup>41</sup> П. М. Лукьянов. История химических промыслов..., табл. 7, № 19, стр. 71.

<sup>42</sup> Д. А. Григоров. Указ. соч., т. III, стр. 421.

<sup>43</sup> А. Успенский. Указ. соч., т. II, стр. 6.

<sup>44</sup> П. М. Лукьянов. Краски древней Руси, стр. 81.



ной белой краской в стенной живописи были известковые белила, которые получали из извести, хорошо гашеной, тонко измельченной и очищенной от посторонних примесей.

О времени, в течение которого свеженанесенный слой штукатурки годится для работы по нему красками, мнения различных авторов древнерусских рукописей XVI—XVII веков расходятся: его определяют от половины рабочего дня до трех с половиной суток. «А левкасу на стене класть сколько написать до обеда, а обедать мастера дойдут, и левкаса бы на стене не оставалась отнюдь. Да тако будет крепко и вечно». «И, познаменовав, писать, чтобы левкаса не высох. В какой день налевокасити, и того дня написати. Колико можешь написать, столько и налевокаси, и то будет крепко и вечно и не боится воды», — замечает другой мастер<sup>45</sup>. «Левкасити не помногу, по мастерам смотря, чтобы которое место во дни начати и на завтра бы и совершити, чтобы не осталось и не засохло; а как засохнет, по тому месту писать худо»<sup>46</sup>. «И писати скоро день или два, доколе краска идет в левкаса. А как не пойдет краска в левкаса, ино смочити губою гретскою с водою, да обдати лопаткою, а в третий день совершити», — еще советует один из мастеров<sup>47</sup>.

Среди красок, которые затирали на воде или с добавлением известковых белил, никогда не называют в рукописях из синих и голубых красок «лазорь», и «голубец» и из красных — «киноварь» и «сурик». Их всегда рекомендовали затирать на связующем и чаще всего на водном растворе клейковины. Клейковину вываривали из зерен пшеницы или ржи до тех пор, пока не разварится зерна, чтобы клетчатка и крахмал в меньшем количестве попадали в клей. Иногда клейковину вываривали для этих же целей из семян льна<sup>48</sup>. В документах XVII века Оружейной палаты Московского Кремля сохранились заказы на пшеницу в 1642 году для росписей московского Успенского собора и 1652 году для аналогичной работы в Архангельском соборе и на восьмиведерные котлы для варки клея из пшеницы<sup>49</sup>. Так, 4 марта 1642 года было куплено в житном ряду 15 четей пшеницы в 15 кулях рогозных, а 7 июня куплен котел для варки пшеницы на клей к стенному письму<sup>50</sup>. На пшеничном же кле «наставления» XVII века советуют иногда затирать и известковые белила, которые обычно разводили чистой водой<sup>51</sup>.

В XVII веке, когда росписи стен начинали по сырой штукатурке, а завершали живопись по сухой, применяли водные растворы различных веществ, а именно содержимое куриного яйца (белок и желток вместе), отвары из пшеницы, ржи и льняного семени, а также осетровый клей, об этом мы узнаем из Расходной книги на росписи московского Успенского собора и других документов Приказов Московского Кремля. Кроме пшеницы, к росписям стен московского Успенского собора в 1642 году было куплено 40 листов осетрового клея и 1 пуд его же<sup>52</sup>; на те же живописные работы затребовано было 6 тыс. свежих куриных яиц. Для росписи же московского Архангельского собора в 1652 году было запрошено рыбьего клея 10 пудов и 4 тыс. яиц при том же количестве пшеницы<sup>53</sup>. Для росписи этих же соборов краску «бакан венецийский» затирали на очищенной нефти со скинцдаром<sup>54</sup>.

<sup>45</sup> П. Щавинский. Очерки по истории техники живописи и технологии красок в древней Руси. М.—Л., 1935, стр. 70.

<sup>46</sup> Д. А. Григоров. Указ. соч., стр. 419.

<sup>47</sup> П. Щавинский. Указ. соч., стр. 70.

<sup>48</sup> Д. А. Григоров. Указ. соч., стр. 419, 421 и 423.

<sup>49</sup> И. Забелин. Материалы для истории русского иконописания. — «Временник имп. Московского общества истории и древностей российских», кн. 7. М., 1850, стр. 6, 7.

<sup>50</sup> А. Успенский. Указ. соч., т. III, стр. 31 и 44.

<sup>51</sup> Д. А. Григоров. Указ. соч., стр. 421.

<sup>52</sup> А. Успенский. Указ. соч., т. III, стр. 45—52.

<sup>53</sup> И. Забелин. Материалы..., стр. 6 и 7.

<sup>54</sup> А. Успенский. Указ. соч., т. III, стр. 77, 82 и др.

С какого времени в стених росписях стали применять листовое золото для золочения венцов и даже фонов, сказать трудно, так как золото сохранилось только в некоторых памятниках XVI и XVII веков. В рукописных источниках самые ранние советы по золочению встречаются не ранее XVII века. Предназначенные под золочение места советовали сначала «крыти вохрою грецкою, а вохры творит на пресной воде и после письма, спустя месяц золотить на олифу. А варить олифа пакостная (густая. — *В. Ф.*), а составы ей: жечь белило иконное (свинцовые белила. — *В. Ф.*), а не стеновое (известв. — *В. Ф.*), и, как угорит и будет желто, ино терти мелко да смесити его с олифою с тонкою (жидкой. — *В. Ф.*) с доброю и тонить его в горшке, а не взварити (не кипятить. — *В. Ф.*), а белила класти немного, чтобы олифа не добре густа; и как ее варити, и в те в поры ее мешати беспрестанно, а варити ее с полчася. И по вохре олифити и писати сгореча, и как учнет олифа становитися (густеть. — *В. Ф.*), — золотить. В другом указе рекомендуют олифу варить густую со свинцовым суриком и разбавлять белой нефтью<sup>55</sup>. В московском Успенском соборе при росписи его стен в 1642—1643 годах были вызолочены не только венцы и амунция воинов, но и фон. На эту работу было израсходовано более десяти ведер олифы и золота 800 листов «в большую меру». Золотой лист выковывали из двух золотых монет<sup>56</sup>.

### ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РАБОТЫ КРАСКАМИ

Художники различных времен от XI до XVII века пользовались одной строго определенной, раз навсегда выработанной системой. И если наши наблюдения сопоставить с сохранившимися в поздних рукописях описаниями процесса работы фрескиста, то мы сможем проследить древнюю традиционную систему работы, роднящую живопись русских художников с работой их современников в странах Балканского полуострова и Кавказа. Традиции эти сложились к середине первых десяти веков нашей эры и в основе своей восходят к римской живописи и живописи Греции. В раннее средневековье, когда формировались каноны христианской иконографии, приобрели устойчивость и приемы монументального изобразительного искусства, тесно связанные с особенностями материалов стеной живописи по известковому грунту.

О последовательности работы художника красками после завершения им рисунка говорит следующий текст: «Окончив рисунок, сразу лиши рефтью. А рефть составить: пережечь еловые угли и перетереть их с известковыми белилами так, чтобы было не очень светло, а рефтеню. Рефть положить плотно, чтобы не было видно грунта. Растирать рефть на воде и не густо. По рефти покрывать лазорью (синей краской. — *В. Ф.*), а загирать лазорь на шпешничном клее.

Сначала лиши лица, а одежды после. Основной тон под изображение лиц — санкирь — составить зеленоватый, не темный, из охры, черной краски и черлени (темно-красной охры. — *В. Ф.*). По санкирю накладывай охряную краску. А когда кончишь писать лица, тронь известковыми белилами наиболее освещенные, выпуклые места. После этого охры не накладывай и только, где необходимо подцветить красной краской, — подрумьян, а когда красной краской будешь описывать лица, для прочности добавь охры». В другой рукописи «охру» для писания лиц по рефти советуют приготовить посредством добавления к охре немного киновари или жженой охры. Закачивать лицо также рекомендуют известковыми белилами, которые можно упо-

<sup>55</sup> Д. А. Григоров. Указ. соч., стр. 422 и 423.

<sup>56</sup> А. Успенский. Указ. соч., т. III, стр. 6, 25, 30 и 31.

треблять в чистом виде, т. е. разбавленные водой, а также можно добавлять и клей из шпешичного отвара. «Глаза пиши черной краской, а краску разотри на яйце». Под все иные краски, кроме синей, советуют проложить слой охры, жидко разбавленной водой. Последовательность наложения красок при писании одежд не указана в рукописях, так как она была та же, что и в писании икон. Чтобы цвета красок не разблеялись от известковых белил, рекомендуют кисти от красок, которые приготавливали без белил, держать и мыть в чистой воде, а кисти, которыми пользуются для красок разбеленных, смачивать водой и держать в другом сосуде<sup>57</sup>.

Выше нами уже показывалась строгая последовательность работ художника в сохранившемся фрагменте росписи 1230—1233 годов в диаконнике собора Рождества Богородицы в Суздале. Из более древних монументальных росписей можно остановиться на живописи в барабане купола и в арках центрального алтаря Софийского собора в Новгороде. Роспись выполнена в 1108 году в пастозной манере наложения красок и имеет гляцевую поверхность. Технологически это один из редких памятников не только в русском искусстве, но и в искусстве росписей византийского круга. Характер поверхности живописного слоя близок к античным фресковым росписям и фрагментам древнейших росписей церкви Санта Мария Антиква в Риме. Из поздних памятников подобную фактуру имеет, например, роспись церкви св. Николая и св. Пантелеймона в селе Бояна 1259 года близ Софии в Болгарии. Способ получения подобной лощеной поверхности росписей до настоящего времени еще окончательно не раскрыт. Все исследователи склоняются к тому, что полировочные свойства фресковая штукатурка приобретает благодаря прибавлению в верхний ее слой органических веществ или добавления их к краскам при исполнении живописи по свеженанесенной штукатурке. Определение связующих химическим путем ненадежно, так как можно выявить клеи, которые были введены в живописную поверхность с целью консервации красочного слоя в более поздние времена. Чтобы избежать ошибки, были сданы на определение связующего фрагменты росписи, сбитые со стен новгородского Софийского собора (вероятно, в XIX веке) и хранящиеся под его современным полом на различной глубине. Обнаружен только животный клей, причем в сочетании с различными пигментами<sup>58</sup>. Следовательно, это не могло быть специфической особенностью таких красок, как синяя или киноварь красная, которые обычно наносили на связующем поверхи просохшей поверхности штукатурки. Таким образом, выясняется, что при создании древнейших росписей в новгородском Софийском соборе в качестве связующего для красок, наносимых по сырой штукатурке, употребляли состав, в который входил животный клей и не входили клеи растительного происхождения. Дальнейшие химические исследования фрагментов древнейших русских росписей, возможно, дадут более определенные сведения о составах клеев.

Как было сказано выше, на основании проб, взятых с живописи купола Софийского собора в Новгороде, рисунок по штукатурке был сделан ярко-красной краской, состоящей из смеси свинцового сурика с ртутной киноварью. Затем, как и полагалось по установившейся традиции, нанесли слой темной краски в качестве подмалевки под синий тон фона. Но и здесь обнаружили свои особенности. В настоящее время фон представляет собой не обычную темно-серую краску синеватого тона, которую русские художники называли «рефтью», фон — коричнево-серый. При спектральном анализе пробы этой коричнево-серой краски, наряду с другими элементами, обнаружены ртуть и свинец. Это дает возможность сделать предположение, что первоначальный цвет фона был не серо-голубой, а коричневатый. Подобного цвета подмалевки под синие тона можно видеть в живописи Италии в более

<sup>57</sup> Д. А. Григоров. Указ. соч., стр. 418—422.

<sup>58</sup> Анализы сделаны химиком И. Добрускиной во ВЦНИЛКР.

позднее время, например по коричневому подмалевок положен синий тон мадонны во фреске Б. Луини, хранящейся в музее Брера в Милане, или коричневый подмалевок под синее небо в росписи Пизавелло в церкви св. Анастасии, фрагмент которой находится в музее Кастельвеккьо в Вероне.

Головы и лица, возможно, написаны по предварительной теневой прокладке коричневого тона, положенного только в местах теней. Ибо, как показали сделанные по ВЦНИ.ИЖР микрошлифы, коричневый тон под охрами лиц, рук и ног обнаруживается не везде. Большая часть тел написана по плотному слою охристого тона, составленного из охры, известковых белил, с примесью киновари, медной зелени и других красок. Поверх этого слоя в полутенях и контурах рисунка пальцев рук прослеживается тонкий слой коричневого тона, также составленного из коричневых, черных, красных и зеленых пигментов. Манера писания лиц и тел по тёмному первоначальному абрису в древнерусской монументальной живописи встречается редко, она более известна в ряде русских икон XII века. В монументальной живописи она нами определена только в росписях 1313 года собора Рождества Богородицы Светогорского монастыря под Псковом<sup>59</sup>. Последовательность нанесения красок при писании одеяний традиционная: по сплошной прокладке основного тона прорисовали темным тоном линии складок одежд. Высветления делали в один-два слоя, полученные главным образом за счет разбеливания известковыми белилами основного тона краски. Художник завершает живопись лессировочно-тонким наложением темных красок в тенях и усилением темного тона контуров складок одеяний более темной краской. При исследовании этих росписей посредством спектральных анализов проб красок и микрошлифов красочного слоя обнаружено, что многие светло-серые и коричневые тона первоначально были ярко-розовыми и киноварно-красными. Под воздействием засорителей воздуха эти тона с поверхности почернели за счет химического разрушения киновари и свинцового сурика. В поперечных плифах видны розовые и красные тона. В результате этих определений можно сказать, что в колорите росписи в настоящее время мы лишены возможности видеть розовые с красными тонами одеяния некоторых фигур, что сильно искажает цветовое звучание росписей. Поэтому вся роспись воспринимается в коричнево-зеленых тонах. А первоначально были еще розовые и красные цвета одежд и ярко-синий общий фон росписи — небо. Изменение цвета ярких красно-киноварных тонов нам удавалось наблюдать на одной из росписей этого же памятника, открытой в 1947 году на северной стене Мартирьевской паперти. В этой росписи, закрытой (в XIII веке) стенкой примыкающей к ней гробницы, изображен поисный «Деисус», датируемый XII веком<sup>60</sup>. В момент раскрытия и несколько лет позже можно было видеть яркие киноварно-красные прорисовки теней носа, подбородков, щек, губ и век глаз. По прошествии более полутора десятков лет киноварно-красные мазки превратились в коричневые.

Если раньше всем исследователям древнерусской монументальной живописи было известно только то, что серая краска тонов росписей является подмалевок под утраченный ярко-синий фон и что многие краски, также утратившие верхний слой, обнажили первоначальный подмалевок, то теперь добавилась еще одна существенная поправка, которую следует иметь в виду при изучении колорита росписей: покоричневение и посерение ярко-красных и розовых киноварных тонов. Поэтому колорит многих росписей, воспринимаемый как сдержанный и приглушенный с характерным отсутствием ярко-красных и розовых тонов, следует воспринимать критически. В первую очередь по этому поводу хочется остановить внимание на

<sup>59</sup> В. Ф. Флаатов. Особенности техники..., стр. 120.

<sup>60</sup> Ю. Н. Дмитриев. Стенная роспись Новгорода, их реставрация и исследование.— «Практика реставрационных работ», сб. 1. М., 1950, стр. 148—153.

кolorите росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пско-  
ве. Здесь местами довольно хорошо сохранились даже синие тона фонов и одежд,  
есть зеленые тона, конечно различные оттенки охры и коричневых земляных красок,  
есть сиреневые, сиренево-коричневые тона, но нет ни одного яркого розового и крас-  
ного мажка. Вряд ли эту сдержанную гамму с преобладанием холодных тонов можно  
целиком отнести к колористическим особенностям авторского замысла. Особенность  
изменности, где стоит собор, заключается в том, что почти ежегодно в половодье в  
здании над полом стоит вода. Если в Новгородской Софии киноварь и красный  
сурик поцарапали, то почему же этим краскам не измениться в более тяжелых усло-  
виях, в каких находятся росписи в Мирожье. Эту уверенность в перерождении крас-  
ных и розовых тонов подкрепляют открытые Н. Н. Ворониным росписи церквей  
XII века в Смоленске<sup>61</sup>: при раскопках церкви с неизвестным названием на Рачев-  
ке и древних частей церкви Воскресения обнаружено много фрагментов с исклю-  
чительной сохранностью ярко-красных тонов, таких, каким был красный цвет в ликах  
«Деисуса» на Мартирьевской паперти Новгородской Софии в 1947 году. Стилисти-  
ческая близость росписи Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря к  
росписям церкви на Рачевке в Смоленске дает нам основание предполагать и перво-  
начальную близость колоритов этих росписей. Только посредством физических и  
химических исследований это предположение можно будет отвергнуть или утвер-  
дить.

Для большинства росписей с XII по XV век характерным приемом является  
покрытие одним желто-розовым или охристо-золотистым тоном всей плоскости под  
изображением нимба и головы. Затем коричневой краской художник обводит кон-  
туры головы и черты лица, отделяя этим самым изображение головы от нимба. Для  
высветлений на выпуклых частях лица охру (обычно золотистую, иногда даже и крас-  
ную) разбавляли известковыми белилами, получая тон более светлый, чем подмале-  
вок (санкирь). Такой светлой краской писали выпуклые части (первое охрение).  
Разбавляя вновь эту же смесь известковыми белилами, получали еще более светлый  
тон или писали поверх предыдущего, усиливая эффект высветления выпуклостей  
(второе охрение). Затем чистыми известковыми белилами писали блики (движки).  
После этого темными красками, коричневой, зеленой, красной или черной (в зави-  
симости от времени, школы живописи и индивидуальной манеры мастера) подчерки-  
вали рисунок, детализируя черты лица или фигуры. В завершение писали зрачки  
глаз темно-коричневой или черной краской. Одни мастера это исполняли в живопис-  
ной манере, смягчая контуры каждого цвета и оживляя живопись лиц красными  
и зелеными тонами. Другие накладывали четко один слой на другой, решая формы  
черт лица графично.

Например, «Деисус» XII века, открытый на северной стене Мартирьевской па-  
перти новгородского Софийского собора, написан в следующем порядке: по слою  
штукатурного намета художник охрой, жидко разбавленной водой, сделал рисунок  
изображений. Прографил по две concentрические окружности нимбов. Серо- голу-  
бой краской, также сильно разбавленной водой, прокрыл почти всю поверхность  
будущей живописи, исключая только плоскости под изображениями голов. Эта крас-  
ка положена не только под одежды, но и под нимбы. Возможно, этой же краской  
фон прокрыт еще раз, так как слой и плотность краски в фоновой части отличаются  
более темным цветом, чем под изображениями одежд и венцов. Яркой желтой охрой  
с розовым оттенком прокрыты плоскости венцов и голов одновременно. Но под изо-  
бражения рук она еще не нанесена. Одновременно желтая охра проложена и по ги-  
матии Петра. Зеленоватой охрой прокрыты тени и контуры голов и деталей лиц,

<sup>61</sup> Н. Н. Ворони́н. Смоленская живопись XII века. — «Творчество», 1963, № 9, стр. 16—  
17; е го же. Памятники смоленского искусства XII в. — «Краткие сообщения Института архео-  
логии», вып. 104, 1965, стр. 34.

она положена под изображения волос, и ею же прорисованы складки гиматия апостола Петра. Последовательно двумя тонами охры написаны выпуклые части лиц. Охры положены многократно с растушевкой их к теням. Коричневой красноватой краской прорисованы черты лиц и пряди волос. Более темной коричневой краской еще раз усилены контуры черт лиц и нарисованы зрачки глаз. В завершение всего красной киноварью отмечены контуры носа, тени щек, губы, уши и шея.

После этого художник писал одежды, покрыв их сначала основными тонами: зеленой, голубой, синей и другими красками. Тоном чуть темнее первого раскрытия намечены контуры теней складок. Разбеленной краской в два приема написано высветление складок. Далее художник написал кисти рук изображений, проложив охру по основному тону одеяний. Последовательность их исполнения такая же, как при писании голов. Но сохранность их значительно хуже, поскольку они написаны после всего и краски хуже закрепились на штукатурном слое.

В росписи 1189 года церкви Благовещения в Аркажах под Новгородом прием писания голов представляется нам в следующей последовательности. Художник яркой желтой охрой покрывает одновременно всю плоскость, очерченную окружностью нимба, включая и место, предназначенное для головы. Тонкой кистью коричневой краской легко прорисованы контуры головы и черты лица. Этой же краской, но более разбавленной водой, с помощью широкой кисти художник прорисовывает тени лица и пряди волос. Охрой, разбавленной известковыми белилами, высветлены все выпуклые детали лица. Кисть художника ведет по форме, начиная от более светлого участка к периферии. Мазок кисти штриховой. Чистыми известковыми белилами отмечены самые освещенные части лица, голубовато-серой краской (известь с толченым углем) — белки глаз. После этого художник, вероятно, еще раз коричневой краской притенил отдельные части лица и темно-коричневой нарисовал зрачки глаз. Эти две краски почти полностью утрачены даже у наиболее сохранившихся изображений. Возможно, что были отмечены и красной киноварью черты лица, но их можно определить только посредством анализа завершающих коричневых штрихов.

Некоторые мастера росписи 1199 года в церкви Спаса Нередицы, а именно автор изображения Петра Александрийского, писали в точно такой же манере, как написаны головы святителей в церкви Благовещения в Аркажах. Очень возможно, что это был один мастер. В росписях стен храмов других городов этого же века манера живописи аналогичная, будь то в Смоленске, Полоцке, Пскове, Старой Ладге и т. д. Но в каждой росписи замечаются и своеобразные приемы и манеры мазков; даже в одном и том же ансамбле, созданном одновременно, можно наблюдать несколько своеобразных манер, обусловленных индивидуальными характерами мастеров, сотрудничающих в дружине. В некоторых росписях можно по манере живописи определить двух мастеров, в некоторых до пяти и больше. Вопрос этот часто дискуссионный, но не вызывает разногласия то, что почти в каждом случае мы встречаемся с двумя различными течениями в живописи XII века, т. е. часто в одной дружине сотрудничают художники, работающие в живописной и графической манерах. В одних случаях это различие резко бросается в глаза, в других менее заметно. Во многих росписях можно видеть несколько промежуточных манер, свидетельствующих о неустойчивых приемах мастера в индивидуальностью, выраженной менее определенно.

При описании росписей XII века Спасо-Преображенского собора, раскрытых в 1926 и 1931 годах, Н. И. Брягин замечает особенности приемов живописи в различных частях собора<sup>62</sup>. Фигура Богоматери на северо-восточном столбе написана на фоне, от которого сохранился зеленовато-серый оттенок. Фон этот первоначально был ярко-голубым, где интенсивная голубая краска была положена поверх просох-

шего серого нефтяного подмалева, написанного по сырой штукатурке. Под изображение лица и нимба положена одна и та же желтая охра. Подобный прием нами выше отмечен в росписи Благовещения в Аркажах в Новгороде и встречается в большинстве других памятников живописи XII века. С внешней стороны нимб имеет прографленный контур округлости, который в процессе живописи обведен белой линией известковых белил. На общем желтом фоне подмалева красно-коричневой краской прорисованы контуры лица, носа, бровей, глаз, губ. Разбеленной охрой написаны полтона выпуклых частей лиц. Поверх этого слоя местами была еще более светлая прописка выпуклостей, плавко ступенчатая с нижележащим подмалевком. Этот бледно-охристый, почти белый, тон сохранился очень фрагментарно. Затем темно-коричневой краской были написаны брови. Голубовато-сиреневый мафорий написан в следующей последовательности: вся плоскость под него, ограничительная контурами рисунка, залита серовато-лиловым тоном. Складки прорисованы вишневым тоном. Пробега — голубые. Хитон Богоматери — голубой. Н. И. Брягину замечает, что это изображение не находит себе близких по манере среди раскрытых частей росписи. Возможно, дальнейшие раскрытия первоначальных росписей, находящихся под записью 1897 года, выявят в других частях собора манеру автора Богоматери в рост.

В южной части транспта и особенно в композиции «Сретение» в писании одежд и прежде всего лиц обращает на себя внимание прием плавных переходов от света к теням при традиционной последовательности писания. Графическая манера наиболее четко выражена в живописи на сюжет «Чудесный улов» и «Богоявление». Графическая четкость каждого мазка, особенно в лицах, читается как орнаментальная плетенка из белил и коричневых тонов по желтому плоскостному подмалевку-санкирю. Под изображение волос положена коричневая краска. Глядя на четкую систему длинных белых мазков кисти и коричневых штрихов теней, невольно вспоминаешь росписи Старой Ладоги, Аркажа, особенно недавно открытые росписи церкви Смоленска. Думаешь, что в росписи собора Мирожского монастыря все коричневые линии на щеках, губах, частично на носу и веках глаз были киноварно-красными, как во фрагментах в церкви на Рачевке и Воскресенской церкви в Смоленске. Если мысленно восстановить красный тон этих коричневых линий, то получится нечто чрезвычайно близкое к фрагменту, опубликованному Н. Н. Ворониным<sup>63</sup>.

Сочетание обеих манер, живописной и графической, нам кажется, можно видеть в композиции «Положение во гроб», расположенной в северной части транспта. Композиция написана, как и другие, на ярко-синем фоне. Справа — светло-зеленая горка, слева — желто-зеленая горка. Белое ложе под телом Христа. Тело Христа, как и лики всех персонажей, написано по охряному тону со светло-желтыми, почти белыми высветлениями. Волосы — по коричнево-красноватому подмалевку. Одежды различных тонов — в сдержанной гамме. При одинаковой тональности, манера писания одежд и особенно ликов — различная. Фигуры и лики первого плана написаны в орнаментально-графической манере. В то же время обращают на себя внимание обобщенные объемы и отсутствие подчеркнутой графичности в ликах ангелов. Вероятно, в этой и ряде других многофигурных больших композиций сотрудничали разные мастера. Мы не можем согласиться с мнением М. И. Артамонова о том, что эта роспись создана и исполнена одним мастером или одной мастерской (причем о последней можно говорить лишь в смысле наличия необходимого числа технических сотрудников при мастере, которому было поручено украшение храма)<sup>64</sup>.

Сотрудничество в одном ансамбле художников, работающих в разной манере, отмечает Н. Н. Воронин в росписи церкви на Рачевке в Смоленске, относимой им

<sup>63</sup> Н. Н. Воронин. Смоленская живопись XII века. — «Творчество», 1963, № 9, стр. 17.

<sup>64</sup> М. И. Артамонов. Один из стилей монументальной живописи XII—XIII вв. — «Сборник I Гос. Академии истории материальной культуры». Л., 1929, стр. 53.

к концу XII века<sup>65</sup>. Более близкие, но так же различные манеры отмечает В. Н. Лазарев в росписи Старой Ладоги<sup>66</sup>, И. Э. Грабарь в росписи Дмитриевского собора во Владимире<sup>67</sup> видит работу нескольких мастеров, но с аналогичной группировкой манер, то же отмечено в росписи церкви Спаса Нередицы М. И. Артамонова и многими исследователями этих и других росписей. Подобная черта сотрудничества художников, работающих в различных — и именно в живописной и графической манерах,—является особенностью больших ансамблей не только русских, но византийских, юго-славянских, грузинских<sup>68</sup> и других росписей XI—XII и последующих веков.

Близость росписей церкви на Рачевке в Смоленске и церкви Георгия в Старой Ладоге отметил Н. Н. Воронин<sup>69</sup>. Большое сходство обеих этих росписей с росписями церкви Спаса-Преображения в Пскове и церкви Благовещения в Аркажах наводит на мысль о том, что эти ансамбли если не исполнены одной артелью, то основные мастера-художники, возглавлявшие артели, были одни и те же. Подключаемые к ним в артель местные художники привносили тот особый колорит, ту стилистическую оригинальность, которые придают росписям своеобразие, намекающее в XII веке пути создания местных икоп живописи. Имея один общий первоисточник (Византию), живопись на различных территориях древней Руси отличалась уже на раннем этапе своего развития теми особенностями, которые в дальнейшем создадут основу местных школ живописи.

Совершенно иную школу живописи составляют росписи Владимиро-Суздальской земли XII века. При той же канонической последовательности исполнения здесь пользовались не только иным составом грунта, но и иной стилистической и колористической системой. «Особенно показательны головы апостолов и ангелов в Дмитриевском соборе. Подготовленные цветистым зеленоватым общим тоном — санкирем, они расцвечены желтоватыми-красноватыми ударами кисти, сделанными столь умело и уместно, что на расстоянии создается полная иллюзия живой игры света, теней, полутонов, светов и сверкающих рефлексов», они «относятся к тому портретно-реалистическому течению, которое характерно для Византии XII—XIII веков, унаследовавшей его от эллинистической эпохи»<sup>70</sup>.

Своеобразием и типическим примером сложившейся местной школы представляются росписи собора Рождества Богородицы Снегогорского монастыря в Пеконе. Эти фрески продолжают живописные традиции, зачатки которых заложены в росписи Спаса-Преображенского монастыря и которые с большой силой проявились в Нередице. Стиль и особенности снегогорских росписей не возникли на основе традиций искусства эпохи Палеологов, а сложились в рамках местной новгородско-псковской культуры<sup>71</sup>. В истории техники русской монументальной живописи эти росписи не только являются звеном между искусством XII и XIV веков, но и содержат ряд черт, в которых можно видеть связь не только с искусством так называемого

<sup>65</sup> Н. Н. Воронин. Памятник смоленского искусства XII в. — «Краткие сообщения Института археологии», вып. 104. М., 1965, стр. 30.

<sup>66</sup> В. Н. Лазарев. Древнерусские художники и методы их работы. — «Древнерусское искусство XV и XVI вв.», М., 1963, стр. 11.

<sup>67</sup> И. Э. Грабарь. Фрески Дмитриевского собора во Владимире-на-Клязьме. — Сб. «О древнерусском искусстве». М., 1966, стр. 62.

<sup>68</sup> Ш. Я. Амрианашивили. История грузинской монументальной живописи. Тбилиси, 1957, стр. 79, 81, 96 (росписи Аteni); В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладоги. М., 1960, стр. 80—90, это же опубликовано в докладах делегации СССР XXV Международного конгресса востоковедов. М., 1960, стр. 1—11. В. Н. Лазарев. Приемы линейной стилизации в византийской живописи XI—XII веков и их истоки.

<sup>69</sup> Н. Н. Воронин. Смоленская живопись XII века. — «Творчество», 1963, № 9, стр. 17.

<sup>70</sup> И. Э. Грабарь. В лопских древнерусской живописи. — Сб. «О древнерусском искусстве». М., 1966, стр. 40.

<sup>71</sup> В. Н. Лазарев. Живопись Пскова. — «История русского искусства», т. II. М., 1954,



палеологического ренессанса, но и связь с ренессансом Италии. Особая, отмеченная выше, техническая черта этих росписей заключается в том, что художники предельно выполнили рисунок на нижнем слое штукатурки. На основании обследования и особенности расположения стыков штукатурок росписи 1305—1306 годов, исполненной Джотто в капелле Мадонна дель Арена или делли Скровени в Падуе, мы пришли к заключению, что под верхним слоем штукатурки («интонако») на нижнем ее слое («ариччо») должна быть синопия — прорисовка композиций сюжетов. Ранее Джотто вряд ли в Италии применяли синопии. Но каким образом этот прием через несколько лет проник по Псков, пока еще объяснить невозможно. Но можно высказать предположение и о том, что рисунок на нижнем слое штукатурки в росписи собора Снетогорского монастыря в 1313 году мог возникнуть независимо от Запада, только на основе желания художника облегчить процесс живописи за счет проработки рисунка оригинальных композиций на нижнем слое штукатурки. Оригинальность и самостоятельные иконографические решения для канонических тем отмечены В. Н. Лазаревым в исследовании этих росписей<sup>72</sup>.

В живописи наблюдаются две самостоятельные манеры. Первая, — наиболее обычная, обнаруживается, например, на северной стене центрального нефа: художник, изображая тело, прокрыл сначала всю поверхность изображения красно-коричневой охрой, поверх нее прорисовал синевато-черной краской контуры тейей. После этого он приступил к моделировке объемов при помощи многократного наложения слоя известковых белил крупными выразительными мазками. При исполнении гиматия одного из ангелов всю поверхность художник прокрыл темно-краской охрой, прорисовал темно-коричневой краской тени и затем выявил выступающие части драпировок посредством нанесения плотного слоя известковых белил. Подобная манера характерна и для других частей росписи (ср. 76).

Вторая манера в последовательности нанесения красок основана на использовании белого цвета поверхности штукатурного слоя. При исполнении лиц этим способом художник покрывал коричневым тоном только теневые части объема лица, а все освещенные, выпуклые части — слоем темной охры, наложенной непосредственно по белой поверхности штукатурки. Далее по слою этой охры художник прорисовывал коричневой краской (той же, которая применена для покрытия теневых частей по штукатурке) все детали лица тонкими линиями. После прорисовки художник завершает изображение лица, выявляя выпуклые его части известковыми белилами, которые он кладет тонкими белыми мазками.

При исполнении складок одеяний этот прием в некоторых местах росписи доведен до предельного упрощения. Особенно лаконично этим способом написаны складки гиматия апостола, изображение которого находится в левой стороне люнета западной стены над хорами (ср. 77). Гиматий написан одной краской, причем ею моделированы только теневые части складок и их рисунок. Для выражения выпуклых частей складок использован белый цвет штукатурной поверхности. Таким образом, прорисовывая только теневые части драпировок цветом, художник достигает большой выразительности очень простым способом. Применение таких упрощенных приемов значительно сократило время работы, что весьма важно при исполнении фресковых росписей, когда надо успеть написать определенную композицию по неотвердевшему верхнему слою штукатурки.

Колорит росписей за 650 лет сильно изменился. Особенно они могли изменить свой колорит при большом пожаре 1493 года, когда в пещере Снетная гора весь монастырь и церковь храм святых Богородицы<sup>73</sup>. Пострадали росписи, вероятно, сильно,

<sup>72</sup> В. Н. Лазарев. Снетогорские росписи. — «Сообщения Института истории искусств», вып. 8. М. — Л., 1957, стр. 78—112.

<sup>73</sup> ПСРЛ, т. IV, стр. 268.



Снетогорский монастырь. Деталь композиции «Успение»



Снетогорский монастырь. Деталь композиции «Страшный суд»

что и могло послужить одной из причин забеливания их. Точно установить время их заделки невозможно. Н. М. Чернышев высказывает мнение, что это было сделано в 1581 году<sup>74</sup>. Во всяком случае, при раскрытии этих росписей не было обнаружено никаких позднейших вмешательств в живопись с целью ее подновления. Замечено было только то, что поверхность живописи до нанесения побелки тщательно мыли и скребли, вероятно, для удаления копоти от пожара<sup>75</sup>. Во время раскрытия росписей в 1948 году мною замечены отдельные частицы интенсивных красных и зеленых тонов. Химическим анализом установлено, что фоны поверх серой рефты были расписаны медной лазурью — ярко-голубой краской<sup>76</sup>. Следовательно, о колорите этих росписей современное их состояние не может создать даже отдаленного представления.

Другими особенностями в истории развития техники древнерусской живописи отличаются росписи 1378 года церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде, исполненные Феофаном Греком. Кроме отмеченных выше особенностей в последовательности работы по росписи купола этого собора, в писании лиц и тел наблюдается определенная дифференциация цвета в нижнем слое живописи. Заметно различаются по цвету тона первых раскрытий под изображениями венца, лица, волос и бороды. В барабане купола, например, при писании голов пророков сначала очень жидко разбавленной красно-коричневой краской нанесен контурный рисунок. Этой же краской, но менее разбавленной водой (более плотно), сделан подмалевок под изображение лица. Под изображение волос и бороды положен самостоятельно коричневый подмалевок другого оттенка. Затем жидкой краской широко и тонко на лице проложены тени. Этим же коричневым тоном, но более насыщенным, прорисованы все части лица. Эту краску, как и предыдущую, художник накладывает не только ровным слоем, но местами ее растушевывает (размывает) по первой прокраске. Далее следует наложение тонов высветлений. Первый слой имеет темно-розовый цвет (вероятно, красная охра с известковыми белилами), второй — более светлый, разбеленный сильнее. Вторая краска — более коричневая, чем первая. Темно-коричневой краской вишневого оттенка прописаны вновь (усилены) тени лица, и этой же краской, но более густой, прорисованы черты лица. В завершение художник чистыми белилами или иногда серо-голубоватой краской (вероятно, известковые белила с толченым углем) экспрессивными мазками кисти отмечает самые освещенные части лица. Одежды фигур художник писал не на одном изображении, а сразу на двух. Легко прослеживается сочетание однородных красок на каждой паре фигур. Цвет гиматия одной фигуры используется для цвета хитона соседней. Одежания написаны по белгу намеченному рисунку, причем рисунок обозначен сразу краской основного тона, но сильно разбавленной водой. Затем прокладывается тонко основной тон по всей плоскости. Этой краской, слегка разбеленной известковыми белилами, тонким слоем широко и свободно прокрыты все светлые места до линий, обозначающих тени. Снова художник темной краской прописывает тени в два приема: сначала жидкой краской в растушевку, затем более темной, в меньшей степени пользуясь ее растушевкой. Завершает работу пробелкой в два тона: более темной и более светлой красками. Мазки даже завершающих пробелов положены свободно, легко, экспрессивно.

Белым тоном штукатурной поверхности вместо высветлений белилами художник пользуется редко. У пророков в этой манере написан только хитон Мельхиседека. По белой поверхности черной краской, сильно разбавленной водой, написаны сначала подтени складок. И следом за этим черной краской прорисованы тени линий складок.

К концу XIV — началу XV века подмалевок под изображение голов — санкирь — окончательно отделяется от раскрытия венца охрой. Возможно, это произошло под

<sup>74</sup> Н. М. Чернышев, Искусство фрески..., стр. 33.

<sup>75</sup> В. Фидатов, Особенности техники..., стр. 114.

<sup>76</sup> Там же, стр. 121.

влиянием станковой живописи (иконописи) на монументальную живопись. В это же время художники отходят и от использования белого цвета поверхности известковой штукатурки. Подобно иконописцу, который для писания белых одежд прокладывал по меловому грунту слой свинцовых белил, художник-монументалист поверх белой известковой штукатурки накладывает слой известковых же белил.

Например, в росписях 1408 года стен Успенского собора во Владимире, выполненных знаменитыми русскими художниками Андреем Рублевым и Даниилом Черным, можно найти все основные признаки изменившейся манеры. Под изображение белых фелоней святителей и белой рубашечки младенца Иоанна, ведомого ангелом в пустыню (композиция на пиллястре в диаконнике), известковые белила на поверхность штукатурки положены плотным слоем с помощью жесткой (щетиной) кисти. Причем это сделано в начале работы, когда художники другими красками раскрашивали основные тона одежд. На изображении же младенца Иоанна наблюдается совершенно не характерная для фресковой манеры последовательность: сначала положены белила на изображение рубашечки, а затем уже охра-санкирь под писание головы младенца. Подобная последовательность характерна для иконописи, где художник писанием лиц заканчивал живописный процесс, в отличие от фрески, где обычно с этого начинали работу красками. В этих росписях в различных композициях можно видеть охристые и зеленовато-охристые санкири, отличающиеся своим цветом от цвета охр нимбов. Поверх этого первого тона художники тонкой кистью коричневатой охрой наносят абрис головы и черты лица и далее пишут лица в обычной манере.

Интересно отметить, что, вероятно, с этого времени появляется традиция в одной композиции писать иногда лица различными тонами. Например, по нашим наблюдениям, сделанным при обследовании росписей Успенского собора во Владимире, в композиции «Богоматерь в раю» замечено, что высветление лица Богоматери выполнено охрой розоватого оттенка, а преклоненных ангелов — более желтоватым тоном. Почти через сто лет в композиции «Поклонение волхвов» в Покховальском приделе московского Успенского собора наблюдается аналогичное разделение в тональности ликов, только достигается оно в этом случае тем, что розоватым оттенком в ликах Богоматери и младенца Христа отличаются уже первые локальные тона — санкири. У ангелов же и у волхвов санкири обычного зеленоватого темно-охристого тона из смеси охры с сажей.

В Успенском соборе Владимира характер очертания пробелов (высветлений) на одежде очень близок к станковым произведениям. Особенно отчетливо это наблюдается на пиллястре жертвенника, где у отдельных фигур по первому локальному тону сделан рисунок темной краской. Высветления сделаны за счет двукратного разбеления основного тона, и третий пробел сделан чистыми белилами. После этого жидкой темной краской пролессированы тени и завершена работа прорисовкой темными тонкими линиями контуров складок. При пробеливании темных тонов в состав разбеляемого тона добавлена золотистая охра (гиматий ангела, ведущего младенца Иоанна в пустыню). Контурные линии теней и лессировка складок сделаны не зелеными, а коричневыми красками.

Входящая в практику стенной живописи на рубеже XIV—XV веков манера писания голов по подмалевку (санкирию) другого тона, чем нимбы, нашла свое отражение в наставлениях по стенному письму в XVI веке. В одной из самых ранних из сохранившихся рукописей сказано: «А санкирь составить не черен, зеленоватый, вохра да чернило да задавай черлени (красной охры.— В. Ф.) да и вохри по санкирю»<sup>77</sup>, т. е. по санкирию накладывая охрение. Традиция писания голов по желто-зеленоватому тону санкиря сохраняется вплоть до XVIII века.

<sup>77</sup> Д. А. Григоров. Указ. соч., стр. 420.

В некоторых росписях XVI и XVII веков (московский Благовещенский собор, художник Феодосий, сын Дионисия, 1508 год; роспись галереи этого же собора, 1563—1564 годы; росписи московского Успенского собора, 1642—1643 годы и др.), в которых первоначальная живопись уже раскрыта из-под позднейших записей, сохранились слабые следы охры на фоне вместо традиционной серой рефты и прокладки под синий тон. В этих росписях фон по охре был вызолочен листовым золотом, которое прикрывали посредством густо сваренной олифы. Одновременно золотили вещи нимбов и изображения воинских доспехов. Золочение по охреному подмалевку исполнили после окончания всех живописных работ, через месяц после нанесения охристой подкладки. Вероятно, перерыв перед золочением делали для того, чтобы дать время для карбонизации известкового раствора, чтобы имеющаяся в свежей штукатурке гидрокись кальция не омывала масло. Охру для подготовительной прокладки замешивали на воде и прокрашивали ею места, предназначенные под золочение. Олифу готовили более густую, чем для олифления станковой живописи. Чтобы придать ей более вязкую консистенцию и способность к быстрому высыханию (отверждение), при ее приготовлении в льняное масло добавляли большое количество пережженных свиных костей. Такая олифа очень быстро густеет и масло впитывается в поверхность штукатурного слоя. Поэтому через малый промежуток времени на нее уже наклеивали листки золота.

На порядок работы красками по стене и на традиционную послышность живописного слоя переход от техники фрески к комбинированной манере влияния не оказал. Завершение работы красками на связующих дало художникам возможность более тщательно и детально писать изображения и создавать более многофигурные композиции, чем в технике чистой фрески. Трудно сказать, когда русские художники стали применять краски, затертые на связующих веществах, чтобы оканчивать работу по просохшей штукатурке. Сведения об этом дошли до нас только в документах середины XVII века.

Своеобразное и интересное явление в сочетании фресковой техники с живописью по сухой штукатурке представляют росписи Успенской церкви в селе Мелетове под Псковом, датированные 1465 годом<sup>78</sup>. В основной части храма низы стен (аполотенцев и нижний регистр росписи) выполнены в технике фрески, т. е. краски положены по свежей штукатурке и закреплены пленкой углекислого кальция. Второй регистр росписей и следующие над ним написаны по сухой штукатурке, так же как росписи диаконалика. Эти различия в технике росписи определены Д. Е. Брягиным во время проводимых им работ по раскрытию росписей в 1965—1966 годах. Красочная гамма живописи не многоцветна, преобладают знаменитые псковские красные охры (так называемая псковская черель) и желтые охры с красноватым оттенком такого же типа, как в росписи собора Снетогорского монастыря. В роспись включены сиреневые и зеленые краски. Зеленый тон не яркий, по своему цвету больше походит на зеленую землю, нежели на медную зелень. Серые рефтяные фона теплого оттенка когда-то были ярко-голубыми или синими. Все это придавало росписи мажорное звучание. Как уже было упомянуто выше, эти росписи имеют с живописью стен собора Снетогорского монастыря сходство, которое заключается в наличии рисунка на нижнем слое штукатурки. Рисунок этот в Мелетове можно видеть на более значительных площадях, так как верхний слой штукатурки с живописью отвалился от никележащего и обнажил рисунок, несмотря на сделанные поверх него насечки. Но здесь же замечаются и неточности рисунка, связанные с поисками художником композиции. Местами первоначальный рисунок фигур явно не вмещается в рамки предназначенной для него плоскости, что еще раз иллюстрирует те поиски, которые переживал художник, создавая прообраз будущей композиции на нижнем слое штукатурки.



Деталь росписи церкви Успения в Мелогове

В писании лиц и одежд в этой росписи, опять так же как и в Светогорской, наблюдается не менее двух манер, причем некоторые особенности свидетельствуют о традициях, свойственных именно псковской живописи XIV—XV веков. Например, своеобразный прием предельно лаконичного писания драпировок, складок и одежд заключается в том, что художник в качестве цвета использует белую поверхность штукатурного слоя и краской пишет только тени — линии складок и цветные пробыла. Причем здесь, так же как и в церкви Федора Стратилата в Новгороде, некоторые пробыла — не светлого тона на темном подмалевке, а наоборот — темные пробыла на светлом (белом) фоне одежды. Эта очень странная черта «негативного» писания пробелов пока еще не нашла себе объяснения. Был ли это авторский замысел или это результат особой судьбы, пережитой красками росписи? Нам думается, что это может быть редкий случай перерождения краски из светло-розовой или светло-желтой в черную. Такое явление могло получиться только с массикатом — свинцовой желтой или с свинцовым суриком, которые подобно свинцовым белкам под воздействием сероводорода приобрели серо-черную окраску (росписи в Мелетове, *стр. 87*). Высказанное нами предположение можно отклонить или подтвердить только путем химического анализа этой краски. В этих же росписях бывает, конечно, и обычная манера писания одежд, когда по цветовому подмалевку художник сначала рисует линии теней складок, затем пишет пробелы и вновь прописывает тени (росписи в Мелетове, *стр. 83*).

В писании тел и лиц также наблюдаются две манеры. Один из художников пишет манерой, напоминающей росписи Светогорского монастыря и особенно лики Феофана Грека в росписи церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде. Другой пишет в более свинцовом манере, напоминающей иконопись. Типажи первого художника — более самоулубленные и аскетически суровые, второго — более созерцательные, с налетом меланхолии. У обоих художников своеобразные живописные приемы. Первый кладет общий подмалевок под изображение нимба и головы. В этом красно-коричневом круге он рисует коричневой краской очертание головы и черты лица. Затем более светлой краской широкими плоскостями пишет высветления выпуклых частей лица и чистыми белилами резкими мазками-бликами оживляет черты лица, придавая ему необычайную остроту выражения и предельную экспрессию. Второй мастер, вероятно, сначала рисует контуры нимба и головы. Затем плоскости нимба и головы покрывает различными, хотя и близкими, тонами. После чего коричневой краской вырисовывает черты лица, пишет высветления (охрения). Границы их не резы. Завершает также белилами, отмечая блики, но кисть идет спокойно, без особой экспрессии.

Цветовая гамма живописи обоих художников чрезвычайно близка, даже такая деталь, как белки глаз, написанные не чистыми белилами, а голубой краской (светлой рефтой), — черта общая для обоих художников. Светло-голубые белки глаз довольно редко встречаются в стеной живописи, и видеть их можно в некоторых ликах росписи церкви Спаса Нередицы в Новгороде.

Для нас сейчас не ясен вопрос о принадлежности обоих авторов разным школам, как это определял Ю. Н. Дмитриев<sup>79</sup>, относя одного к псковско-новгородской школе, второго — к московской. С принадлежностью одного к псковско-новгородской школе можно согласиться, оно бесспорно. Но можно ли манеру второго автора полностью отнести к московской школе — это еще не доказано. Конечно, могло быть в XV веке содружество двух художников из разных мест, но если в ликах у второго художника безусловно чувствуется влияние рублевского искусства, то это можно объяснить и значением творчества величайшего русского художника для его современников

<sup>79</sup> Ю. Н. Д м и т р и е в (указ. соч., стр. 407) этот тип лиц сблизжает с московской живописью начала XV века и особенно с росписями 1408 года Андрея Рублева и Даниила Черного в Успенском соборе во Владимире.





Деталь росписи церкви Успения в Мелетове

И псковичи, в силу разных обстоятельств, могли приезжать и работать в Москве или Владимире, там видеть и воспринять дух произведений Рублева и художников его круга, их типаж, выражения лиц, что могло отразиться на их работах в Пскове (в данном случае в Мелетове), в технике и манере, свойственной их выучке и местной традиции. А у этого мастера приемы живописи, колористические особенности насколько не противоречат новгородско-псковским традициям, идущим от росписей Снетогорского монастыря через росписи Спаса на Ильине, Федора Стратилата в Новгороде и опять ожившие в живописи стен церкви Успения в Мелетове в 1465 году.

Нужно иметь в виду, что Ю. Н. Дмитриев написал свою замечательную работу о мелетовских фресках, когда была открыта только небольшая их часть. Росписи Мелетова, как и Мирожя, несмотря на малую изученность необычайного культурного богатства Пскова, до настоящего времени еще недостаточно раскрыты из-под позднейших наслоений, а поэтому мало исследованы. Раскрытие каждого произведения живописи псковской школы и особенно больших ансамблей — события чрезвычайной важности для понимания истории живописи и художественной культуры древней Руси. Раскрытия, возобновленные Д. Е. Брягиним под руководством Н. Н. Померанцева в 1965 году и продолженные в 1966 году, дадут и дадут еще много любопытных открытий, на основании которых можно будет уже не только предполагать, а утверждать те или иные гипотезы.

## ЕЩЕ РАЗ ОБ ИЗОБРАЖЕНИИ СКОМОРОХА НА ФРЕСКЕ В МЕЛЕТОВЕ

К ВОПРОСУ О СВЯЗЯХ  
МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ  
С МИНИАТЮРОЙ И ОРНАМЕНТОМ

Н. Н. РОЗОВ

**У**никальное в древнерусской живописи изображение скомороха на стене Успенской церкви села Мелетово (под Псковом), расписанной в 1465 году, было открыто ленинградским искусствоведом Ю. Н. Дмитриевым. Производя дальнейшую расчистку обнаруженных еще в 1925 году К. К. Романовым фрагментов фресок, он нашел на западной стене церкви, над входом, небольшую по размерам композицию. Центром ее является сидящий в массивном кресле музыкант. Он играет на трехструнном смычковом инструменте, который держит между ног, как виолончель. Надпись над ним гласит: «Аить скоморох». Описав подробно костюм и особенно музыкальный инструмент скомороха, Ю. Н. Дмитриев остановился перед раскрытием сюжета этой композиции. Правда, он связал ее с изображенной выше сценой: над лежащей на ложе фигурой склонилась Богородица. «Сюжеты этих изображений... остаются автору настоящей заметки неизвестными. Но несомненно то, что они заимствованы не из обычного для росписи храма источника: не из канонической церковной литературы и не из апокрифов о Богоматери, фактически получивших признание церкви и часто использовавшихся в церковных росписях», — отметил Ю. Н. Дмитриев в заключение своей статьи<sup>1</sup>.

Сюжет мелетовской фрески был раскрыт в 1964 году Д. С. Лихачевым. Он восходит к рассказу довольно редкого древнерусского литературного сборника — так называемого «Лимониса» — о скоморохе, публично издевавшемся над Богоматерью и наказанном ею за это отсечением рук и ног. Сильным аргументом в атрибуции Д. С. Лихачева является почти полное совпадение имени скомороха: в «Лимонисе» он назван «Аишь». Однако самому Д. С. Лихачеву этот аргумент кажется не вполне достаточным: он говорит, что «имя скомороха в списках вообще неустойчиво» и берет под сомнение правильность прочтения первого слова надписи на мелетовской фреске<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ю. Н. Дмитриев. Мелетовские фрески и их значение для истории древнерусской литературы. — ТОДРЛ, т. VIII. Л.— М., 1951, стр. 412.

<sup>2</sup> Д. С. Лихачев. Древнейшее русское изображение скомороха и его значение для истории скоморошества. — «Проблемы сравнительной филологии» (Сборник статей к 70-летию члена-корреспондента АН СССР В. М. Жирмунского). М.— Л., 1964, стр. 462—466. Поводом для сомнения в правильности прочтения надписи на мелетовской фреске явилось ее воспроизведение на иллю-

Основной смысл этой надписи заключается, однако, не в первом ее слове, вызвавшем сомнение Д. С. Лихачева, а во втором. Оно написано ясно, без сокращений, титлов и надстрочных знаков и называет полногласной, народной формой слова профессию изображенного лица — «скоморох» (в рукописях «Лимониса» он обычно называется «скомрахсм»).

Пояснительные надписи на изображениях обычны для древнерусской живописи; есть также они и на мелетовских фресках. Но в данном случае надпись имеет особое значение, не только сообщая имя и профессию неизвестного и необычного для церковных росписей персонажа, но и помогая отличить его от привычных в церковной живописи изображений музыканта в образе царя Давида. Изображения царя Давида известны в русской монументальной живописи с самого начала ее существования: они есть в обеих Софиях — Киевской и Новгородской, были в церкви Спаса Нередицы и в других старинных новгородских храмах. Рисовали Давида обычно в величественной статичной позе, в богатых царских одеждах и короне, со свитком в руке, опущенным вниз, как и остальных пророков.

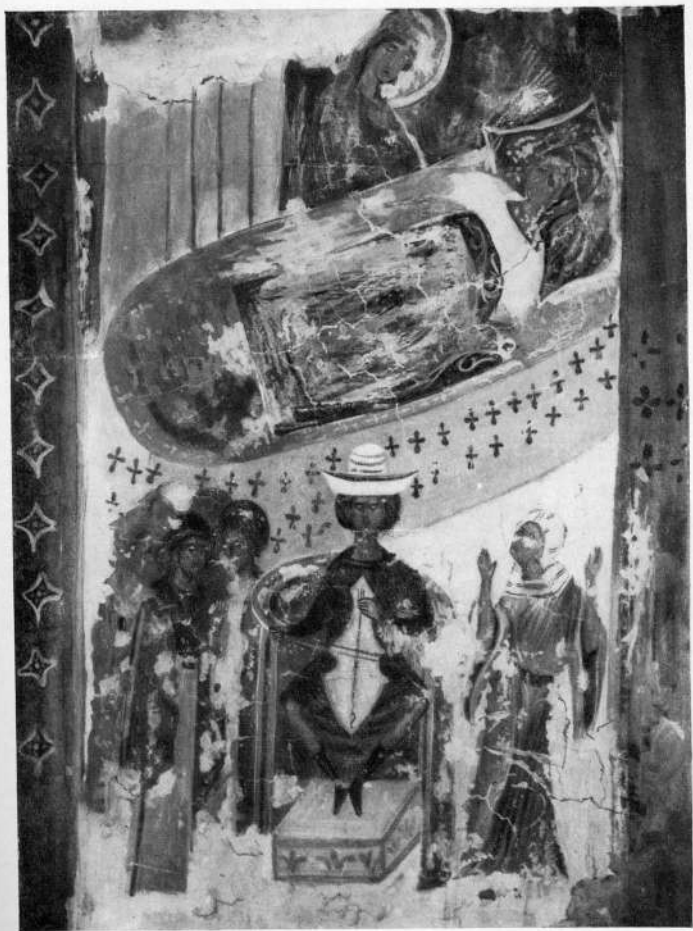
В ином образе — царя-псалмотворца — он появился в иллюстрациях рукописных книг. Одно из старейших таких его русских изображений находится в знаменитой Хлудовской (новгородской) псалтири XIII века (ГИМ, Хлуд. № 3, л. 6 об.). По аналогии, очевидно, с изображениями евангелистов, ведущих в истории русской книжной миниатюры свое начало от Остромирова евангелия, царь Давид нарисован сидящим и пишущим перед низким столиком с принадлежностями письма.

На фронтисписе киевской Спиридоньевской псалтири 1397 года (ГПБ, Собр. ОЛДП, F, № 6) он также нарисован в образе автора книги. Изображение его помещено в рамку, достаточно четко передающую контуры храма с посакомарным покрытием. На полях этой великолепной рукописи среди массы живых, экспрессивных и динамичных рисунков на сюжеты псалмов многократно изображен царь Давид в качестве действующего лица. Чаще всего он представлен беседующим с богом или молящимся ему; на л. 4 Давид нарисован на коне, во главе войска, на л. 78 — одиноком, бегущим от преследователей, а на л. 205 — в образе музыканта.

Последнее изображение резко отличается от предыдущих. Если до сих пор Давид везде был представлен царем или полководцем — в короне или ратных доспехах, то на этой странице он нарисован в простой одежде юноши-пастуха, в его свободной позе ничего нет от царского величия: слегка откинувшись назад, держа стоймя на левом согнутом колене золотой музыкальный трехструнный инструмент, Давид играет на нем двумя пальцами правой руки. У подножия горы, где он сидит, стоят и лежат слушающие его животные. Все это иллюстрирует стих псалма (в заглавии отмечено, что его «особо писа Давид и вне числа»): «Пасох овца отца моего, руже мои створисте орган и персты мои ставиша псалтирь». Форма псалтири на этом рисунке — квадратная рама — восходит к древним изображениям Давида в греческих рукописях, например в Хлудовской псалтири IX века (в Хлудовской новгородской псалтири, упоминавшейся выше, соответствующего изображения нет, однако в другом месте Давид изображен молодым, играющим на круглой псалтири; рисунок иллюстрирует текст: «Сый зол велми в Сауле дух, Давид же его гонит, в гусли бь»). Квадратный или трапециевидный струнный инструмент, поставленный вертикально, нарисован на известной фреске Софийского собора в Киеве, изображающей греческих музыкантов. С таким же обязательно вертикально поставленным

---

странни статьи Ю. Н. Дмитриева, где видны слишком заметные следы ретуши. На самом деле подлинность надписи и правильность ее прочтения не вызывает сомнений: она сделана достаточно четко, такими же буквами и теми же красками, что и надписи на многих других изображениях, а также надписи над входом в мелетовскую церковь, в которой указаны имена ее строителей — знатных исконичей Путькова и Кротова (имя последнего в качестве посадника встречается в летописях с 1461 по 1485 год).



Изображение скомороха на фреске церкви Успения в Мелитове



инструментом, форма которого варьировалась, изображались музыканты в средневековых западноевропейских и южнотрансильских рукописях<sup>3</sup>.

В иллюстрированных русских рукописных книг инструмент в виде квадратной псалтири не встречается, вероятно тогда в быту таких инструментов не было. В ближайшем «потомке» киевской Псалтири, в угличской Псалтири 1485 года, на соответствующей иллюстрации царь Давид держит в руках какую-то полосатую доску (а может быть, книгу?) коричневого цвета; художник-копиист явно не понял, что нарисовано в оригинале. Этот непонятный предмет затем заменяли русскими гуслими, поставленными стоймя; так изображен царь Давид — с бородой, в короне и с нимбом — в годовских псалтирях 1594 года. А в Четье-Минее 1542 года (ГИМ, Синод. № 997) царь Давид дважды изображен играющим на русских гуслиях, положив их, как полагают, на колени. Одно из этих изображений почти в точности повторяет последнюю миниатюру киевской Псалтири 1397 года, где Давид нарисован юношей-пастухом, а второе представляет его царем. Бородатый, в княжеской шапке и с нимбом, он сидит под сенью кивория на престоле с четырьмя точеными столбами. Справа и слева от него — группы пророков (они надписаны: «Лик Моисея человека божия» и «Лик Соломона»), а внизу у столбов престола — две группы музыкантов с духовыми и ударными инструментами (ГИМ, Синод. № 997, л. 1248 и об.).

Изображения гуслей и гуслиаров впервые появляются не на миниатюрах, а в рисунке инициалов рукописных книг. Они давно уже известны исследователям: четыре таких инициала опубликовал В. В. Стасов, три — А. И. Некрасов<sup>4</sup>.

До сих пор не предпринималось попытки как-то систематизировать эти инициалы-изображения, хотя бы расположить их в хронологическом порядке. Последнее сделать нелегко, так как почти все эти инициалы находятся в недатированных рукописях одного и того же XIV столетия. Все рукописи пергаменные и поэтому отпадает возможность более точной датировки по филиграммам. Предлагаемый в качестве гипотезы хронологический ряд таких инициалов строится в основном на логических выкладках.

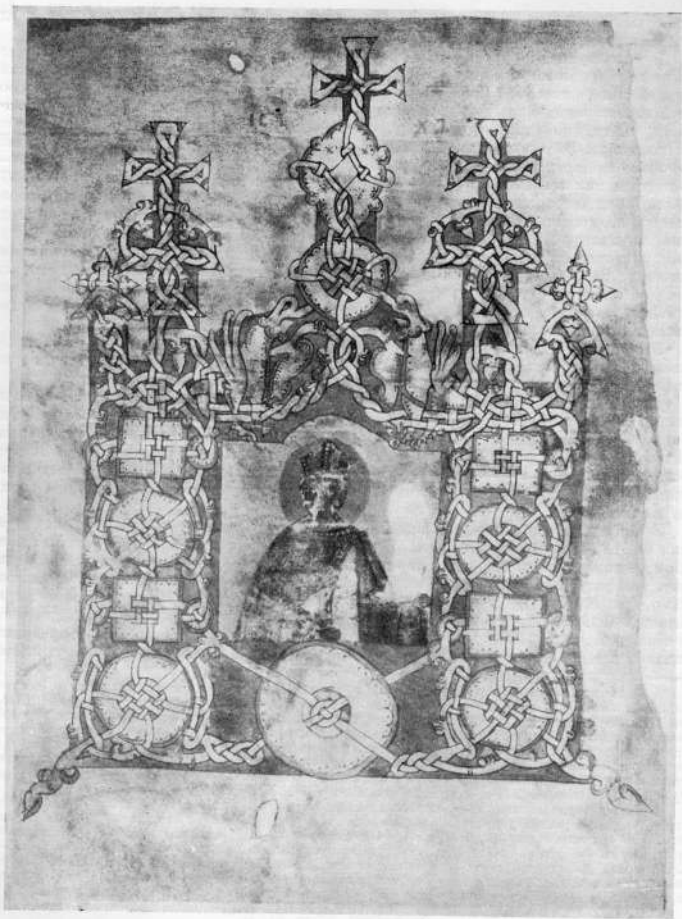
В Публичной библиотеке в Ленинграде хранится Псалтирь (Fп I, № 1, из собрания Ф. А. Толстого), переписанная в XIII—XIV веке в Пскове. Это — одна из ранних рукописей среди тех, где в тератологическом орнаменте появляется целая человеческая фигура. Фронтиспис ее почти полностью лишен тератологических элементов: лишь две птички фигуры смотрят друг на друга с мирным и глуповатым выражением. В центре фронтисписа — поясное изображение царя Давида — традиционное и статичное: автор Псалтири нарисован в короне, с золотым нимбом, с «торчащим свитком в левой руке (стр. 88). (Не превратилась ли в такой свиток прямоугольная

<sup>3</sup> Такие изображения, причем не только в книжной миниатюре, но и в скульптуре, воспроизведены в кн.: А. С. Фамилки и др. Гусли. Русский народный музыкальный инструмент. СПб., ОЛДП, 1890. В недавно опубликованной статье Р. Пейович есть репродукция миниатюры сербской рукописи, на которой изображена целая группа музыкантов. Два из них, сидящие рядом, играют на струнных щипковых инструментах. Первый прижимает к груди инструмент типа трапецевидной псалтири, а другой держит за гриф (с резо загнутым концом) инструмент с овальным резонатором (Rokssanda Pejo v i c. Instruments de Musique dans l'Art Serbo — macedonien et Byzantin. — Actes du XII-e Congres international d'Etudes Byzantines. Beograd, 1964).

К западноевропейским или южнотрансильским образцам, возможно, восходит изображение царя Давида на рельефах древних владимирских соборов, о смысле и символических значениях которых спорят советские археологи (см. В. П. Даркевич. Образ царя Давида во владимиро-суздальской архитектуре. — Краткие сообщения Института археологии, вып. 99. М. — Л., 1964, стр. 46—53). На них Давид изображен с вертикально поставленной прямоугольной псалтирью. Но он не играет на ней, а лишь прижимает ее левой рукой к груди (правая подыята вверх и два пальца ее выпрямлены, что можно принять за благословляющий жест, и за прием игры щипком).

<sup>4</sup> В. В. Стасов. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1887, табл. LXVII, № 2; LXVIII, № 19, 21, 25.

А. И. Некрасов. Очерки из истории славянского орнамента. Человеческая фигура в русском тератологическом рукописном орнаменте XIV в. СПб., ОЛДП, 1914, табл. III, № 5; VII, № 2; VIII, № 2.



Давид. Фронтиспис псковской Псалтири XIII—XIV веков. ГЛБ





Гусляр. Инициал псковской Псалтири XIII—XIV веков, л. 67. ГПБ



Гусляр. Инициал из новгородской Псалтири XIV века, л. 14 об. ГПБ

и прямостоящая Псалтирь миниатюр греческих рукописей, киевской и угличской Псалтири, а также владимирских рельефов?). В инициалах этой рукописи териология выражена гораздо ярче; многие звери и птицы нарисованы с человеческими лицами.

Что же касается целых человеческих фигур в инициалах, то их только две. На л. 15 сквозь переплетения инициала «В» шагает толстенный круглолицый человек в красных сапогах<sup>5</sup>, а на л. 67 об. в инициале «Т» стоит тощий, с длинной шеей, безбородый игрец, с треугольными гуслими, обутом также в красные сапоги и одетый по шее, рукам и ногам «ремнями» инициала. Попал он сюда совершенно случайно: текст 39-го псалма, начинающийся с этого инициала, не дает никакого повода к изображению в нем музыканта. Случаен и неудачен и выбор инициала для изображения игреца: в букве «Т» ему тесно и не на что сесть (на гуслих играли обычно сидя).

Более удачный выбор инициала для изображения игреца на гуслих сделали рисовальщики инициалов других рукописных книг, в первую очередь новгородской Псалтири середины XIV века (в той же Публичной библиотеке, Фп I, № 3, из собрания П. К. Фролова). Это одна из самых интересных рукописных книг, украшенных териологическим орнаментом.

Рукопись открывается фронтисписом, темно-голубой, расплывчатый контур которого лишь отдаленно напоминает более четкие формы фронтисписа предыдущей Псалтири (стр. 90). В нем множество угрожающих друг другу или грызущихся зверей и чудовищ, перелетающих хищных птиц. Все фигуры левой части несколько искажено отражаются в правой, что усиливает впечатление их антагонизма: кажется, что противостоят друг другу две вражеские рати. Две человеческие фигуры, крупные и выразительные, возвышаются над фантастическим воинством как его

<sup>5</sup> Инициал этот воспроизведен у Стасова (Указ, соч., табл. LXVIII, № 22).



Фронтиспис новгородской Псалтири XIV века, ГПБ



Гусляр. Инициал из Службника  
середины XIV века л. 29 об, ГПБ



Гусляр. Инициал «В» богослужебного  
сборника второй половины XIV века,  
написанного в Рязани, л. 125 об. ГПБ

предводители, хотя и вырастают, стоя на звериных лапах, из переплетений и фигур фронтисписа. С перекошенными ртами они направляют друг в друга, как копыя, сложные орнаментальные переплетения, заканчивающиеся лапами хищных зверей. Две другие человеческие фигуры, нарисованные у самых краев рамки, «в тылу», — наоборот, совершенно спокойны, они внимательно смотрят в какой-то неопределенной формы предмет, который держат над головами. На них длинные, низко подпоясанные рубахи и красные сапоги. В центре фронтисписа оставлено место для изображения царя Давида, но оно почему-то осталось пустым и было позднее заполнено текстом «чина, егда кто хочет Псалтирь пети».

На обороте второго листа — заставка, темно-голубой фон которой покрыт «спойкойной» тератологией. Лишь две фантастические фигуры с человеческими головами в профиль, бородатые и длинноволосые, смотрят друг на друга с сердитым выражением, как будто бранятся. Человечьи лица и у двух зверей, спокойно сидящих в нижних углах рамки; высунув языки, они смотрят на зрителя.

Человеческими фигурами, переплетающимися с телами птиц и зверей, наполнены и инициалы этой рукописи; по их числу и разнообразию Псалтирь уступает, пожалуй, только Евангелию того же времени из Библиотеки Академии наук, в инициалах которого В. В. Стасов усмотрел сцены языческого религиозного ритуала<sup>6</sup>. В отличие от фронтисписа, тератология инициалов нашей Псалтири — умеренная и мирная. На обороте л. 14 в инициале «Д» нарисован гусляр со старым лицом, покрытым редкой растительностью, держащий треугольные гусли на коленях скрещенных ног, обутых в красные сапоги. На голове у него корона с подвесками (стр. 89).

<sup>6</sup> В. В. Стасов. Картины и композиции, скрытые в заглавных буквах древних русских рукописей. СПб., ОЛДЦ, 1884.

Обе псалтири Публичной библиотеки связаны своим происхождением с Новгородом и его «пригородом» Псковом. Новгородские книжники внесли большой вклад в разработку тератологического стиля орнаментации книг. Им была введена в орнамент этого стиля и целая человеческая фигура. «При всей сложности создания на шего тератологического орнамента XIV века и разнообразии его источников, высший момент этого развития — человеческая фигура — принадлежит какой-либо художественной мастерской («школе»), существовавшей в Новгороде в первом двадцатилетии XIV века, если только не одному лицу этой мастерской», — писал А. И. Некрасов<sup>7</sup>. Это положение следует признать правильным, лишь внося в него хронологическую поправку: человеческая фигура появилась в орнаментации новгородских рукописных книг раньше указанного А. И. Некрасовым срока, о чем свидетельствует описанная выше Псалтирь XIII—XIV веков<sup>8</sup>. «Новгород распространил свое влияние на весь северный и северо-западный край», — пишет в том же исследовании А. И. Некрасов; поэтому не случайно мы находим человеческие фигуры в инициалах рукописных книг и неновгородского происхождения.

Наиболее известный и, пожалуй, самый лучший из этих инициалов находится в Служебнике середины XIV века Публичной библиотеки (Qп I, № 7). Начало рукописи не сохранилось, и на первых ее листах читаются лишь последние слова вкладной записи трех братьев Строгановых, что дало основание К. Ф. Калайдовичу и П. М. Строеву — авторам «Описания рукописей Ф. А. Толстого», куда входит этот Служебник, считать его вкладом в соборный храм Соли Вычегодской. Неизвестно, был ли у данной рукописи фронтиспис (скорее всего нет, так как фронтисписи рисовались обычно в рукописях, приписываемых одному или нескольким лицам, а Служебник является сборником) и каковы были ее заставки. Что же касается инициалов, то их тератология (точнее, «орнитология», так как преобладают птичьи фигуры) спокойная и умеренная. Единственная человеческая фигура в этих инициалах — фигура гуслиря в инициале «Д» на л. 29 об. (стр. 91). Музыкант изображен дородным, с одутловатым безбородым лицом, обе руки опущены на струны лежащих у него на коленях больших гуслей. Форма гуслей уже не треугольная, а овально-трапециевидная; четко нарисованы 12 струн, прикрепленных слева к общей изогнутой планке, а справа — к 12 колышкам. На игре — высокий головной убор со сложным плетением сверху, с которого свешиваются вниз две птичьи фигуры. Обут музыкант в традиционные для человеческих фигур в тератологическом орнаменте красные сапоги.

Фигуры музыкантов, но гораздо менее тщательно выполненные, имеются еще в инициалах Измарагда середины XIV века из Библиотеки им. В. И. Ленина (Румянец., № 186, л. 78, об., инициал «Д») и в Прологе того же времени собрания Московской синодальной типографии (ЦГАДА, ф. 381, № 161, л. 177 об., инициал «В»; стр. 94). В отличие от предыдущих, эти рукописи не содержат в оформлении последовательно выдержанной тератологии в Измарагде лишь несколько инициалов разрисовано в зверином стиле, а Пролог, написанный разными писцами, характе-

<sup>7</sup> А. И. Некрасов. Очерки из истории славянского орнамента..., стр. 70.

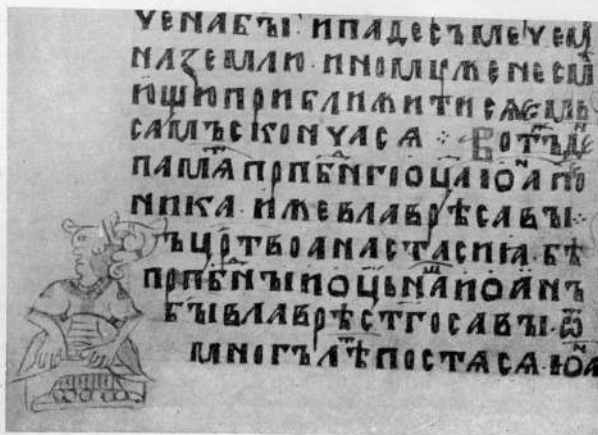
<sup>8</sup> Рукопись датировал XIII веком П. М. Строев, впервые ее описавший (П. Стр о е в. Второе прибавление к Описанию славяно-русских рукописей, хранящихся в библиотеке... Ф. А. Толстого. М., 1827 (отд. 1, № 409). С этой датой вошла она в «Описание русских и славянских пергаменных рукописей Е. З. Гранстрем (СП., 1953, стр. 29). А. Н. Свирин рассматривает ее как памятник псковского искусства XIII—XIV веков (А. Н. С в и р и н. Древнерусская миниатюра. М., 1950, стр. 39—40). А. И. Некрасов датировал эту Псалтирь XIV веком, не приводя оснований для изменения традиционной датировки, так же как и А. И. Соболевский, упомянувший ее в списке в своих «Материалах и исследованиях в области славянской филологии и археологии» («Сборник ОРЯС», т. 88, № 3. СПб., 1910, стр. 38). Разногласия в датировке этой рукописи позволяют отнести ее на грань XIII и XIV веков, чему не противоречат некоторые «незавершенность» ее тератологии, особенно ярко выраженная в оформлении фронтисписа, где наглядно можно наблюдать «рождение» из орнаментальных переплетений двух первых птичьих фигур.

ризуется вообще большим разнообразием и разностильностью в разрисовке инициалов. Игрцы в инициалах этих рукописей также несколько отличаются от предыдущих. Первый из них — маленькая фигурка, с короной на голове, одет в длинный кафтан-однорядку, у него довольно благообразное лицо, он сидит на троне с поджатыми ногами, на коленях — маленькие овальные гусли. Второй, более крупный, нарисован без ног, с непропорционально большими руками, касающимися какого-то сложного сооружения, лишь отдаленно напоминающего гусли. Но если до сих пор игрцы в инициалах изображались с лицами в фас, спокойно стоящими или сидящими, то у того, что в Прологе, голова повернута влево, в профиль, а корпус слегка отклонен вправо. Игрца как будто завлекли. В инициале «В» богослужебного сборника второй половины XIV века, написанного в Рязани (ГПБ, Фп I, № 73, л. 125 об.), — в инициале, близком по очертаниям (особенно нижней части фигуры) к инициалу из Пролога, игрца уже прильсывает, невзирая на то, что нарисован в начале евангельского чтения («В оно время») (стр. 91). Наконец, в инициале «В» Евангелия 1358 года из Исторического музея (Синод. № 68, л. 60), также похожем (особенно лицо игрца) на тот же инициал из Пролога, он изображен шлящим; рядом реплика его создателя — художника-орнаментовщика: «Гуди гораздо!»

Кого имели в виду древнерусские книжные художники-орнаменталисты, изображая в инициалах фигуру игрца? Только два из этих изображений, вероятно, навеяны образом пророка-царя Давида. В Псалтири Публичной библиотеки (Фп I, № 3), быть может, игрца восполняет отсутствующий рисунок Давида на фронтисписе и потому имеет атрибут царского достоинства — корону с подвесками. Инициал Измарагда Ленинградской библиотеки похож не столько на остальные инициалы с игрцами, сколько на изображения царя Давида на фронтисписах псалтирей, только в руках у него не свиток, а гусли. Все остальные из перечисленных выше инициалов с игрцами на царя Давида совсем не похожи, а головной убор их первоначально эволюционирует от царской короны к шутовскому колпаку, в котором сложно переплетаются рогатые украшения. И висят на нем подчас уже не ювелирные украшения, а птичьи фигуры (Служебник, Фп I, № 7). И хотя царь Давид был известен не только как псалмоторец, но и как танцор (он исполнял ритуальный танец, «скакаше играя» перед ковчегом завета), вряд ли древнерусский художник осмелится подбодрить святого пророка-царя окриком «Гуди гораздо!» Совершенно ясно, что в инициалах рукописных книг в подавляющем большинстве случаев изображался не библейский царь-пророк, а народный артист нашей древности — игрца и плясун, скоморох<sup>9</sup>.

Персонаж мелетовской фрески не похож на своих собратьев из инициалов. В нем явно преобладают иконописные черты библейского царя Давида: он сидит на троне,

<sup>9</sup> Однако царь Давид как автор Псалтири не был окончательно забыт рисовальщиками книжных инициалов. Во Псалтири 1425—1430 годов (ГБЛ, Троицк. № 308) на л. 41 инициал «Б» нарисован как миниатюра, без всякой орнаментации: на троне, вполоборота, сидит царь Давид в богатой царской одежде, отделанной золотом, и в золотых сандалях, с «торчащим» свитком в левой руке; пальцы правой сложены в благословляющий жест. В этом инициале нет ничего общего с игрцами тератологических инициалов. Он близок к изображениям царя Давида на иконах того времени, например на иконе трех пророков XV века новгородского письма из собрания ИТГ (Б. И. А н т о н о в а и Н. Е. М н е в а. Каталог древнерусской живописи, т. I, М., 1963, стр. 142 и илл. 68). В книге Н. Д. Успенского «Древнерусское певческое искусство» (М., 1965) воспроизведены четыре инициала с игрцами, в том числе из Псалтири Фп I № 3. О последнем говорится, что он изображает скомороха, одетого в вывороченную шубу: на голове у него скомороший колпак с побрыкушками» (стр. 52). Если костюм этого персонажа еще можно принять за «вывороченную шубу», то головной убор его — совсем не «колпак с побрыкушками»: это — царская корона с подвесками, в точности совпадающими с изображенными на фреске Давида в новгородском Софийском соборе (см. альбом: М. К. К а р г е р. Древнерусская монументальная живопись XI—XIV вв. М.—Л., 1964, № 42).



Гусляр. Инициал в Прологе XIV века, л. 177 об. ЦГАДА

в спокойной величественной позе. Такой, или почти такой же, трон в те времена часто рисовали новгородские иконописцы, изображая Спаса или Богородицу. В качестве примера можно назвать иконы: «Отечество» второй половины XIV века, «Богоматерь» и «Спас» из деисусного чина первой половины XV века. Около этого времени такой же трон, но только проще в деталях, чем у «Христа» и «Богородицы», подрисовали (в нижней его части) на известной иконе «Дмитрия Солунского» XII века. В результате трон, а также поза сидящего на нем святого воина (ноги его также были дорисованы позднее), приобрели сходство с изображением мелетовского скomorоха<sup>10</sup>. Только у последнего трон немного не по росту, и ему пришлось поджать ноги поставить на носки, что придало всей фигуре едва заметную динамичность, устремленность вверх.

Серьезно и сосредоточенно иконописное лицо мелетовского скomorоха, выдержанное в темно-коричневых тонах. Его темно-каштановые волосы аккуратно причесаны, сдвинуты брови над выразительными глазами, прямой нос и маленький скатый рот придают его молодому лицу суровую строгость. Спокойна и величественна его поза, в ней нет ничего от буйного веселья некоторых скomorохов из инициалов — веселья, ритм которого подчеркивается вихрем плетений тератологического орнамента.

Одежда мелетовского скomorоха, по наблюдениям Ю. Н. Дмитриева, «не отличается покроем от обычной русской одежды», но «головной убор его своеобразен». Однако это вовсе не скomorошья и не «халдейская» шляпа, как думал Ю. Н. Дмитриев, а, скорее, головной убор клирошан, известный по миниатурам византийских и южнославянских рукописей. Так, например, в знаменитой Псалтири Томича в весьма похожих головных уборах дважды — на лл. 58 и 104 — изображены певчие.



Давид с «оркестром». Миниатюра Хлудовской новгородской Псалтири XIII века  
(Отдел рукописей ГИМ)





А на миниатюре греческого Акафиста конца XIV — начала XV века, воспроизведенной в недавнем издании Псалтири Томича, на одном из певчих (он стоит центре) — шляпа не только с такими же полями, но и с такой же тульей, как у мелетовского скomorоха<sup>11</sup>.

Кто же в конечном итоге изображен на мелетовской фреске? Изображен скomorоx, — на что указывает надпись, древность которой не вызывает сомнения, и сюжет изображения, определенный Д. С. Лихачевым. Поэтому нельзя согласиться с авторами «Каталога древнерусской живописи», которые считают атрибуцию Ю. Н. Дмитриева, ныне подтвержденную Д. С. Лихачевым, ошибочной, сделанной «на основании весьма сомнительной по подлинности надписи». Анотируя икону «Воздвижение» второй половины XVI века северного письма, авторы названного каталога упоминают мелетовскую фреску и определяют ее героя как регента хора, а стоящую справа от него женскую фигуру — как «сольную певицу»<sup>12</sup>. Прежде всего на анотируемой иконе нарисовано все наоборот: певчие стоят в белых остроконечных, а также с круглой тульей шляпах, похожих на головной убор мелетовского скomorоха, а регент изображен без головного убора. Во-вторых, женщина мелетовской фрески никак не может быть «сольной певицей» уже потому, что она пляшет. Пляшущие женщины — очень редкий в древнерусской живописи персонаж. Так изображали либо Саломею, которая не была певицей, или — в псалтирях — женщин, пляшущих с Марииной и аккомпанирующих себе на различных инструментах, но отнюдь не воющих. Наконец, совсем непохожа на певчих и стоящая слева от мелетовского скomorоха компактная статичная группа мужчин и женщин. Во-первых, неизвестно, были ли в старину смешанные — мужские и женские — хоры, а во-вторых, певчих обычно изображали в динамичных позах отбивающими такт ладоными, а у этих даже рты сжаты<sup>13</sup>.

Сюжет мелетовской фрески является в истории русской живописи беспрецедентным. Однако, как отмечает Д. С. Лихачев, он был подсказан исторической действительностью — борьбой с новгородско-псковскими ересями, так же как и источник этого сюжета — «Лимонис» — появился в связи с борьбой с богомилской ересью в Болгарии в XI веке. Остается неизвестным, и, вероятно, навсегда, кем был сделан выбор столь редкого сюжета — художниками мелетовских фресок или их заказчиками — знатными псковичами, имена которых приведены в надписи на портале церкви. Но выбор этот явно затруднил, быть может, просто озадачил художников: еще никогда и нигде до сих пор в храмах не изображали скomorохов. Этим, очевидно, и следует объяснять традиционную, иконописную трактовку избранного сюжета, трактовку, полностью игнорирующую сложившуюся к тому времени в рукописной книжности традицию изображения музыкантов-гуслиаров. Художник мелетовской фрески явно взял за образец изображение святого музыканта — царя Давида, осмелившись лишь возложить на него вместо царского венца вполне благопристойный головной убор византийских певчих. Ведь в данном случае он рисовал музыканта, который не только играл, но и пел — именно так оскорбил скomorоx Ани в «Лимонисе» Богородицу. А чтобы зрителям, привыкшим видеть скomorохов совсем другими, веселыми, пляшущими в шутовских колпаках, играющими на гусях, чтобы прихожанам, выходящим из церкви, было понятно, кто именно изображен над дверью, была сделана краткая поясняющая надпись.

<sup>11</sup> М. В. Щепкина. Болгарские миниатюры XIV века. М., 1963, стр. 121.

<sup>12</sup> В. И. Антонова и Н. Е. Миева. Каталог..., т. II, стр. 210.

<sup>13</sup> М. В. Щепкина. Изображения русских исторических лиц в шитье XV в. М., 1954, стр. 17—18. Экспрессивность пения, сопровождение его жестикоульцней, вероятно, были распространены в древней Руси, но их не одобряла церковь. Так, например, в сборнике 1422 года из Кирилло-Белозерской библиотеки, написанном «повелением» основателя монастыря, прямо говорится: «вс будем... гласом крещем и выпльнемь и трясением рук воюще, от жен и мирских человек хвалымь» (ПВ, Кир.-Белоз., XI, л. 266).

Необычен не только выбор сюжета мелетовской фрески. необычен и инструмент, на котором играет скоморох. Инструмент этот явно списан с натуры, взят из жизни и нарисован с величайшей тщательностью, во всех деталях, со знанием дела. Судя по трем струнам и смычку, — это гудок, народный инструмент, изображений которого ранее XVII века до сих пор не было известно<sup>14</sup>. Однако в книгах по истории музыкальных инструментов не удалось обнаружить смычковый инструмент, вполне схожий с изображенным в Мелетове. У последнего отсутствует гриф, он весь состоит из резонатора, а может быть, просто из доски, на которую самым примитивным способом — с помощью крючка внизу и колышков вверху — натянуты три струны. Это, скорее всего, еще не гудок, а «прагудок» — предок инструмента, получившего распространение в простонародной среде древней Руси. Мелодичный, полифоний звук гуслей, напоминающий торжественный колокольный звон, раздавался преимущественно в гридницах, на пирах, услаждал слух князей, бояр и их челяди. Монотонный и унылый звук гудка, на котором мелодию выводили, играя лишь на одной струне, а две остальные, настроенные в унисон, однообразно гудели, чаще слышался в курных избах, на площадях народных празднеств.

Для поисков «предков» изображенного в Мелетове музыкального инструмента следует вновь обратиться к рукописной книге — к той же Хлудовской новгородской псалтири XIII века из Исторического музея (*еклейка*). В ней есть миниатюра, столь же уникальная в рукописной книжности, как и мелетовский скоморох среди церковных стенописей. Здесь изображен целый оркестр — музыканты с духовыми, ударными, струнными — щипковыми и смычковыми — инструментами. Инструментов немного, и все они по форме резонатора похожи друг на друга, хотя играют на них по-разному. Царь Соломон держит перед собой инструмент с овальной рамкой вертикально и играет на нем двумя руками с обеих сторон, как на арфе. Музыкант справа (от зрителя) играет одной рукой на инструменте с овальным резонатором или доской, держа его опущенным вниз. Музыкант у ног Соломона играет на большом смычковом инструменте, который держит на плече, как скрипку; форма резонатора этого инструмента очень близка к изображенному в Мелетове. Центральная фигура композиции — царь Давид — приготовился играть: в руках у него музыкальный инструмент и смычок. Как он будет играть, — положив инструмент на плечо, как скрипку, или опустив его вниз, как виолончель, — неизвестно. Но если допустить второй вариант (при этом Давиду придется сесть), то получится почти совсем мелетовский скоморох, так как инструмент в руках Давида, трехструнный и без грифа, также очень похож на изображенный на фреске (на последней нет только прорезей в резонаторе, имеющих на инструменте в Хлудовской псалтири. Сходство фрески с миниатюрой дополняет стоящая справа фигура мужчины, нарисованная в движении, вилоборота, с поднятыми руками, и группа людей слева (на миниатюре — это музыканты, на фреске — группа слушателей игры скомореха)<sup>15</sup>.

После публикации статьи Ю. Н. Дмитриева до самого последнего времени о мелетовских фресках не появилось ни одной статьи. Находка уникального изображения скомореха на стене древнего храма должна была привлечь внимание искусствоведов. Росписи этого памятника еще ждут своего исследователя.

<sup>14</sup> Н. И. Привалов. Гудок. Древнерусский музыкальный инструмент в связи с смычковыми инструментами других стран. СПб., 1904, стр. 20.

<sup>15</sup> В одной из годовых псалтирей 1594 г. (быв. Ипатьевского монастыря, ныне в ГГГ) есть (на л. 40) аналогичное изображение оркестра, но царь Давид держит в руках не музыкальный инструмент, а книгу. На миниатюре названы все музыкальные инструменты — «дик бубняков», «дик трубноков», «дик сурначей», «дик в цитры играют» и т. п. Группа играющих на инструментах, схожих с изображенным в Мелетове (типа виолончели), надписана: «дик ильчиников». Второе из этих слов не зарегистрировано ни в одном из известных словарей русского языка.

## ПСКОВСКАЯ ПАЛЕЯ 1477 ГОДА

Т. Н. ПРОТАСЬЕВА

**В** отделе рукописей Гос. Исторического музея хранится рукопись (Син. 210), написанная во Пскове, имеющая точную дату, — это Палея толковая 1477 года<sup>1</sup>. Палея, как известно, содержит краткое изложение библейских книг, с добавлением апокрифических сказаний, а также вставки из хроники Амартола, прошедшие обработку русского хронографа («по великому изложению»).

В. М. Истриным установлены краткая и полная редакции Толковой палеи. К первоначальной краткой редакции он относит коломенскую Палею 1406 года; псковскую Палею 1477 года он считает списком полной Палеи (2-й редакции), позднейшей по сравнению с коломенской Палеей. Возникновение этой 2-й редакции В. М. Истрин относит ко второй половине XIII века.

Псковская Палея 1477 года написана на бумаге размером в лист<sup>2</sup>, красивым четким полууставом, в два столбца, на 584 листах. Заглавие рукописи написано кинноварной вязью раннего образца, т. е. не получившей еще ту выработанную систему лигатур, которая характерна для более поздних рукописей XVI века. Инициалы двух типов: кинноварные узорные и небольшие простого рисунка.

<sup>1</sup> См. В. М. Истрин. Редакции Толковой палеи. — «Известия ОРЯС», т. XI, кн. 3. СПб., 1906 (см. также стр. 425—440). (Следует указать, что на стр. 425 В. М. Истриным дан исковской Палею 1477 года оплывший шифр: Син. 214, вместо Син. 210.) Приводим основную литературу: Архим. Савва. Указатель московской Синодальной библиотеки. М., 1856, стр. 216; К. Калайдович. Иоанн экзарх болгарский. М., 1824, стр. 59—73; 143—169; Псковская Палея 1477 г. Издание ОЛДП. 1892 (текст издан только до стр. 302 рукописи); А. Попов. Книга бытия небес и земли, с приложением Палеи сокращенной редакции. М., 1881; В. М. Истрин. Редакция Толковой палеи. — «Известия ОРЯС»; т. X, кн. 4. 1905, стр. 135—203; т. XI, кн. 1, 1906, стр. 1—43; кн. 2, стр. 20—61; кн. 3, стр. 418—450; Н. М. Каринский. Язык Пскова и его области в XV веке. СПб., 1909, стр. 42—62; А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 179—180; Псковские летописи, под ред. проф. А. Н. Насонова, т. 2. М., 1955, приложение, стр. 302—303; В. Н. Лазарев. Живопись Пскова. — «История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 373; О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965, стр. 218, прим. 6; Ю. П. Спегальский. Псков. Художественные памятники. Л. — М., 1963; Р. П. Дмитриева. Библиография русского летописания. М. — Л., 1962, стр. 178, № 1272.

<sup>2</sup> Бумага имеет водный знак: Голова быка с крестом между рогами. — С. М. Briquet, Paris, 1907, № 14238—1469 г.



Создание Евы. Палея 1477 года, л. 37 об.

В конце рукописи имеется подробная летопись, указывающая имя писца — дьяка Нестора, которая содержит интересные местные псковские известия<sup>9</sup>. Приводим ее полностью:

л. 584. «В лето 6986 месяца септемвриа 22 на память святого священномученика Фокы кончана бысть книга сия, нарицаема Палея, при князехъ великих князей московскихъ Иване Васильевичи и Иване Ивановичи, при митрополите московскомъ Гороньтее всея Руси, при архиепископе новгородскомъ при Феофилѣ и при князи псковскомъ Васильи Васильевичи. Тогда за лѣто князь великий Иванъ Васильевичъ стоял под Великимъ Новымъ городомъ 10 недель съ всеми силами московскими, и вземъ вси своя старины и сътворивъ всю свою волю и много посадниковъ и бояръ на Моськову сведу, и посадивъ своя наместники, и самъ отъиде. Того же лѣта псковичи поставиша Вышегород на нѣмецкомъ роубежи, на рѣцѣ на Лодѣ. Того же лѣта псковичи ехавше в Нѣмецкую землю въ Юрьевскуюю много повоеваша и приведоша с полономъ 7 Немчиновъ, а другии псковичи ходивше в Лотыголу в местероу землю тако же много повоеваша. Того же лета поставиша два костра каменныхъ оу Соколыхъ ворот, а други у Великихъ ворот, у ровня. Того же лета месяца септемвриа 13 оу Крама отвалилося стѣны 15 топорницъ; тоя же осени и задѣлаша. Того же лѣта побита железомъ верх оу святого Рожества Христова и всю церковь прикрыша. Тогда за лѣто, месяца октября 10 весь Псковъ выгорѣ; загорѣлося в Лигоми, и горѣ на завтрне весь день. Тогда, в ты дни, псковичи ходиша под великий Новьгород по великомъ князи Иване Васильевичи и сынѣ его Иване».



Вручение Евы Адаму. Палея 1477 года, л. 38 об.



Смерть Адама. Палея 1477 года, л. 55 об.

л. 584 об. «А писалъ сию книгу хоужьшии в днаѣхъ дьякъ Нестерь дьяко святого богодѣшнаго Рожества Господа нашего Исуса Христа<sup>4</sup>. Того лѣта псковичи ожидахоу князя великаго быти в Новегороде и въ Псковѣ. Възрадуется кормникъ в тишиноу приставъ, а странный пришедъ въ отечыстие свое, а книжный писатель дошед книзь конца. Яко же бо рѣкоша святии отци: всякъ подвижникъ, начинаи дѣло благоу щится и печалуется, како бы его свершити бес порока, по заповѣди господни; и поидет от сего свѣта в покои приеми от бога възданне противу тroudou иже положи господа ради, и тогда речеть: господь мнѣ помощникъ и прибѣжище мое Христос, и покровитель ми естъ духъ святый, богу же нашему слава».

Последующая судьба Палеи псковской остается неизвестной вплоть до XVII века, когда она находится уже в Иосифо-Волоцком монастыре, о чем говорят другие две записи, идущие по нижнему полю рукописи. По лл. 1—10 крупным полуставом XVII века идет запись владельца рукописи игумена Иосифова монастыря Зосимы<sup>5</sup>: «Сия глаголемаа Полея убогаго старца Зосимы последняго игумена по чудотворце Иосифе». Неуверенный, дрожащий почерк указывает на руку полуслепого человека. Вторая запись находится на лл. 11—13 и написана другим, более мелким полуставом XVII века: «Положена в дом пречистой Богородицы честнаго и славнаго ея Успения во Иосифове монастыре». По-видимому, после смерти игумена Зосимы рукопись была положена в церковь Успения на помин его души.

Перешлет Палеи современен ее написанию: не выступающие за обрез листов доски обтянуты тисненой кожей. На верхней доске закреплены четыре жуковины

<sup>4</sup> По-видимому, церковь Рождества Христова в Довмонтовом городе 1388 года, остатки стеной которой покрыты были насыпью земляного укрепления в 1801 году. См. Ю. П. Спегальский и В. Псков, Л.—М., 1963, стр. 36—37.

<sup>5</sup> Зосима был игуменом в Иосифо-Волоколамском монастыре с 1642 по 1652 год.



Всемирный потоп. Псалтырь 1477 года, л. 59 об.

и ромбовидный средник желтой меди. Сохранились также две медные петли от застежек; на нижней доске остались только два шпика, один красной, другой желтой меди.

Псковская Псалтырь 1477 года замечательна своими миниатюрами, в большом количестве украшающими ее листы. Миниатюры расположены среди текста и иллюстрируют предшествующий текст, что характерно для памятников ранней поры. Позднее миниатюры обычно располагаются над последующим текстом<sup>6</sup>. Расположение миниатюр среди текста позволяет непосредственно сопровождать чтение рассматриванием иллюстраций, что помогает читающему в уяснении содержания и повышает к нему интерес. Такой способ наблюдается нередко в греческих рукописях, главным образом в иллюстрированных «Лествицах» XIII—XIV веков, то же мы видим и в славянской Прибынской псалтыри XV века.

В миниатюрах псковской Псалтыри можно различить руку двух мастеров. Первому принадлежит меньшая часть иллюстраций (до л. 55 об.). Для него характерно отсутствие архитектурного фона и каких-либо деталей, просторное размещение фигур. Лица и руки оставлены без раскраски; густая охра, покрывающая их в некоторых случаях, а также обрисовка контуров густыми чернилами является, по-видимому, позднейшей подправкой (см. лл. 43 об., 44, 55 об.).

Миниатюры второго мастера (начиная с л. 59 об.) отличаются легким, живым рисунком и прозрачной раскраской светлыми красками, дающими приятные сочетания розовых и голубых тонов. Такая манера прозрачной раскраски, не закрываю-

<sup>6</sup> Например, в Лицевом своде Грозного XVI века.



Построение Вавилонской башни.  
Палея 1477 года, л. 65



Разрушение Вавилонской башни.  
Палея 1477 года, л. 65 об.

щей контуры рисунка, свойственна рукописям, написанным на бумаге, когда под иллюстрацию не делается общая грунтовка и для пробелов служит самый фон бумажного листа, в противоположность раскраске по пергамену, где фон грунтуется по типу леваса на иконах, а орнамент и фигуры закрываются густой, непрозрачной темперой. Такой способ раскраски как сохранившаяся традиция встречается иногда и в бумажных рукописях, например в Палее XVI века из собрания Уварова<sup>7</sup>, где фон под миниатюры загрунтован и применена техника раскраски по пергамену. В данном случае это объясняется тем, что для уваровской Палеи послужил оригиналом Сильвестровский сборник XIV века<sup>8</sup>, написанный на пергамене, но вообще для рукописей XV—XVI веков такой прием уже является исключением. Псковская Палея, с ее легкой раскраской,— памятник, типичный для эпохи бумажной письменности.

А. И. Некрасов<sup>9</sup>, бегло упомянув в своей работе о псковской Палее, находит в ее иллюстрациях черты влияния западных рукописей или даже следы подражания западным гравюрам на дереве. О. И. Подобедова, исследуя миниатюры исторического содержания в русских рукописях XVI века, находит также определенную

<sup>7</sup> Собрание А. С. Уварова № 85 (1304).

<sup>8</sup> М. В. Щенкина и Т. Н. Протасьева. Сокровища древней письменности и старой печати. М., 1958, стр. 39.

<sup>9</sup> А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 179—180.



Мельхиседек, царь Салима и Азраам.  
Палея 1477 года, л. 79

этих двух памятников не всегда совпадают, заменяются в исковской Палее иными или дополняются новыми сказаниями.

л. 35. *О создании Адама* (надпись на правом поле листа) (Бытие, гл. 2, 7; Палея, стр. 61, 62, стлб. 121). Изображены: слева — Вседержитель с благословляющим жестом, справа — Адам в одежде, с нимбом, который пририсован позднее. Предшествующий миниатюре текст содержит так называемый «Физиолог» и не относится к миниатюре, которая иллюстрирует последующий текст, помещенный на обороте листа: «Създа же бог Адама персть вземь от земли...»

л. 35 об. *Мироздание* (Бытие, гл. 1, 4—26; гл. 2, 8—9; Палея, стр. 62, стлб. 123). Слева — Солнце, луна, звезды; под ними земля; справа — первоначальный животный мир и птицы (Здем).

л. 37. об. *Создание Евы* (Бытие, гл. 2, 18—21; Палея, стр. 64, стлб. 128). Миниатюра разделена на две части, слева: Вседержитель с благословляющим жестом, справа — спящий на ложе Адам, с обнаженными ребрами (Бытие, гл. 2, 21; Палея..., стр. 64, стлб. 128). На фоне миниатюр скупо даны два дерева и слева часть здания.

л. 38 об. Вседержитель подводит Адаму жену его Еву (Бытие, гл. 2, 22—23; Палея, стр. 66, стлб. 132.)

л. 43 об., л. 44. *Изгнание Адама и Евы из рая* (Бытие, гл. 2; Палея..., стр. 75—77, стлб. 149—153). Обнаженные фигуры уходящих из рая Адама и Евы. Слева сверху сегмент неба, с ангелом,

связь с образами западноевропейского искусства, особенно в передаче архитектурных фонов с их островерхими зданиями со шпильями и флюгерами и указывает: «Бытование таких архитектурных фонов в соединении с изображением природы можно наблюдать и в древнерусской миниатюре конца XV века (сравни миниатюры Толковой палеи 1477 года, лл. 65, 65 об., 100, 122, 193 об.). Наличие их в Толковой палее очень примечательно, так как можно предполагать, что эти западные мотивы пришли на Русь не непосредственно через гравированные листы, а «обходным путем», через юго-славянскую редакцию Толковой палеи, возможно, бывшей лицевой»<sup>10</sup>.

Вопрос этот, конечно, требует более подробного изучения, и, возможно, истории иллюстрирования Толковой палеи следует искать также и в византийских памятниках.

Ниже мы даем описание содержания миниатюр исковской Палеи, с указанием соответствующих им текстов библейских книг, а также даем ссылки на коломенскую Палею 1406 года<sup>11</sup>.

Ввиду того, что коломенская Палея принадлежит другой редакции, тексты

<sup>10</sup> О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей, М., 1965, стр. 218, прим. 6.

<sup>11</sup> Библия. СПб., 1892; Палея толковая по списку, сделанному в г. Коломне в 1406 г. Труд учеников Н. С. Тихонравова, М., 1892.



паволяющим их из рая. На фоне два райских дерева. Фигуры Адама и Евы пройдены густой охрой, по-видимому, позднее. (Тексты Пален 1477 года и Пален 1406 года совпадают, кроме текста: «Изгна же господь бог Адама и Еву и постави херувима...», этого текста в коломенской Палее нет.)

л. 55 об. *Смерть Адама* (сО содеянии святыя Троица). На фоне деревьев изображен Адам, лежащий на ложе, у ног его спит Свф. Вверху в сегменте — ветхозаветная «Троица» в виде трех ангелов (см. еще л. 82 об.). (Иллюстрация к апокрифическому сказанию, текст которого отсутствует как в книге Бытия, так и в Палее 1406 года.)

л. 59 об. *Всемирный потоп* (Бытие, гл. 6, 7; Пален, стр. 103, табл. 207). Бушующее море, ливень, ураганный ветер, разрушенное здание. Испуганные птицы и животные стремительно бегут к ковчегу. Слева на утесе — Ной с бревном на плече, по-видимому заканчивающий постройку ковчега.

Начиная с л. 59 об. обнаруживается работа другого мастера, которому свойственны, в противуположность предшествующим миниатюрам, более тонкий рисунок, изображение стремительно-реалистичного движения и более искусная раскраска.

л. 65. *Построение Вавилонской башни* (Бытие, гл. 11, 1—4; Пален, стр. 114—115; табл. 227—229). В центре — башня, высоту которой подчеркивают бегущие по небу облака. Слева распорядитель работ дает указания строителям, несущим на плечах ушат с раствором.

л. 65 об. *Разрушение Вавилонской башни* (Бытие, гл. 11, 5—9; Пален, стр. 116, табл. 229—231). Разрушающаяся башня, характерно движение падающих с башни людей.

л. 73. *Бог беседует с Авраамом* (Бытие, гл. 12, 1; Пален, стр. 250). Изображен сидящий на престоле Саваоф со свитком в руках, изображение Авраама отсутствует.

л. 79. *Мельхиседек*, царь Салима, и Авраам (Бытие, гл. 14, 17—22; Пален, стр. 130—131; табл. 259—262).

Авраам у ног Мельхиседека, царя Салима, являющегося прообразом Христа и потому изображенного в виде ангела с двойным звездообразным нимбом. Налицо рисунок раскиснутых крыльев ангела. Колениореклоненная фигура Авраама живо передает страх и ужас перед виденным. Стрелы — пламень жертвенного костра красиво завершает композицию. (Текст Пален 1477 года не совпадает с текстом коломенской Палеей 1406 года.)

л. 79 об. *Мельхиседек помазывает Авраама* (Бытие, гл. 14, 17—24; Пален, стр. 130—131; табл. 259—262). Слева — Мельхиседек в виде ангела, держащего рог с маслом, справа — склоненная перед ним фигура Авраама. (Текст Пален 1477 года не сходен с Палеей 1406 года.)

л. 81. *Изгнание Агари* (Бытие, гл. 16, 1—16; гл. 21, 10—19; Пален, стр. 131, 139—140). На фоне горного пейзажа изображен ангел, обращающийся к изгнанной Агари. Реально передан испуг идущей по пустыне женщины. Крыло ангела красиво изогнуто над левым столбом текста. Справа в вышере — Авраам в позе печали. (Текст Пален 1477 года не совпадает с текстом коломенской Палеей 1406 года.)

л. 82 об. *Авраам принимает ангелов в образе трех странников* (Бытие, гл. 18, 1—16; Пален, стр. 132—134, табл. 275—276). Изображена композиция ветхозаветной «Троицы», на переднем плане колениореклоненные Авраам и Сарра подносят шину на блюде. (Та же сцена на л. 55 об.)

л. 84 об. *Беседа Авраама с богом* (Бытие, гл. 18, 16—33; Пален, стр. 135—136, табл. 270—272). Ангелы удаляются после беседы с Авраамом.

л. 85 об. *Гибель Содомы* (Бытие, гл. 19, 1—29; Пален, стр. 136—137; табл. 272—273). Изображен пылающий город Содом. С неба из фиала в руке ангела проливается каменный и серный дождь.

л. 91. *Авраам приносит в жертву сына своего Исаака* (Бытие, гл. 22, 1—19; Пален, стр. 140—143, табл. 284).

Изображен Авраам, решительным жестом заносит нож над Исааком. Слева — ангел останавливает его, указывая рукой на запугавшегося в кустарнике ягнчика. Лежащий гор расцвещен легкими голубовато-зелеными тонами.



Жертвоприношение Авраама. Палеей 1477 года, л. 91



Фараон посылает в темницу за Иосифом для истолкования сна. Палей 1477 года, л. 122 об.

венной свиты всадников сопровождает тело отца своего Иакова к месту погребения в землю Ханаанскую. (Тексты Палей 1477 года и коломенской Палей 1406 года не сходят.)

л. 333. Пророк Самуил помазывает Давида на царство<sup>12</sup> (1-я книга Царств, гл. 16, 12—13; Палей, стр. 374, столб. 747). Слева — пророк Самуил беседует с Давидом; справа — Самуил с рогом и кистью в руках помазывает Давида.

л. 335. Давид поражает из пращи Голиафа (1-я книга Царств, гл. 17, 1—58; Палей, стр. 376, столб. 752). Реально и живо передано движение юноши Давида, метущего камни из пращи в Голиафа. Слева — за-за уступов гор видны стены города, справа — мелко, но четко выписаны фигурки воинов Голиафа. Фигура Голиафа дана дважды: сверху он наступит ударом камня, внизу — повержен на землю.

л. 335 об. Давид, после победы над Голиафом, возвращается в Иерусалим, водрузив на меч его голову (1-я книга Царств, гл. 18, 54; Палей, стр. 375, столб. 752). (Тексты Палей 1477 года и коломенской Палей 1406 года не сходят.)

л. 337. Давид играет на гуслях перед царем Саулом, который замыслил убить его (1-я книга Царств, гл. 19, 10—14). Слева — стража, посылавшая Саулом стеречь Давида; справа — Давид играет на гуслях в доме Саула. (В Палее 1406 года данного текста не имеется.)

л. 339 об. Ахиселех отдает Давиду хлеба предложения (1-я книга Царств, гл. 21, 4—6). (В Палее 1406 года этого текста не имеется.)

л. 342 об. Давид отрывает край одежды у свящего Саула (1-я книга Царств, гл. 24, 1—14; Палей, стр. 378, столб. 756—758). Справа — Давид отрывает край плаща Саула; слева — Давид дал обьявлять Сауду о том, что он был в его пещере и пощадил ему жизнь. (Текст Палей 1477 года не сходит с коломенской Палеей 1406 года.)

л. 346 об. Давид обьявляет Сауду, что старичко пощадил ему жизнь (1-я книга Царств, гл. 26, 1—25; Палей, стр. 379, столб. 757).

л. 97 об. Исаак беседует с сыном Исавом (Бытие, гл. 27, 1—5; Палей, стр. 149, столб. 297).

л. 100. Исаак приходит к отцу своему Исааку за благословением (Бытие, гл. 27, 30—41; Палей, стр. 153, столб. 305).

л. 100 об. Сон Иакова (Бытие, гл. 28, 10—22; Палей, стр. 153—154, столб. 306). На переднем плане — спящий Иаков, на заднем плане — образ на его сповидении.

л. 109. Единоборство Иакова с ангелом (Бытие, гл. 32, 24—32; Палей, стр. 167, столб. 334). Сцена борьбы передана вполне реалистично.

л. 122 об. Фараон посылает в темницу за Иосифом для истолкования его сна (Бытие, гл. 41, 1—37; Палей, стр. 173, столб. 346). Слева — фараон отдает приказание принести Иосифа, справа — слуга выводит Иосифа из темницы. На детально разработанном архитектурном фоне даны фигуры людей в живых движениях. (Текст Палей 1477 года не сходит с коломенской Палеей 1406 года.)

л. 123 об. Возвращение Иосифа (Бытие, гл. 41, 38—45; Палей, стр. 174, столб. 347). Слева — Иосиф, назначенный первым сановником египетского фараона, обращается к столпам перед ним египетским вельможам. (Текст Палей 1477 года не сходит с коломенской Палеей 1406 года.)

л. 137 об. Благословение детей Иосифа Манассии и Ефрема (Бытие, гл. 48, 1—22; Палей, стр. 182—183, столб. 364). Миниатюра разделена на две части: слева Иаков (в виде юноши) созывает своих сыновей Манассию и Ефрема; справа — Иаков просит Иосифа собрать к нему потомков для подачи предсмертного благословения.

л. 144 об. Иосиф поздравляет отца своего Иакова (Бытие, гл. 50, 1—14; Палей, стр. 193, столб. 385). Иосиф на коне, в сопровождении торжественной свиты, прибывает к месту погребения в землю Ханаанскую.

<sup>12</sup> Отсюда начинается цикл миниатюр, посвященных жизни Давида, описываемой в 1, 2 и 104 3-й книгах Царств.



Давид слагает Псалтирь. Палея 1477 года, л. 383

л. 351. *Смерть Саула и его сыновей* (1-я книга Царств, гл. 31, 1—7; Палея, стр. 379, столб. 758). Миниатора разделена на две части: слева — царь Саул пронзает себя копьем, видя своих сыновей убитыми; справа — израильтяне оплакивают Саула. (Тексты Пален 1477 года и Пален 1406 года не сходны.)

л. 352. *Плач Давида по Сауле и смене его Иоанафана* (2-я книга Царств, гл. 1, 1—17; Палея, стр. 379, столб. 757). Вверху — вестник сообщает Давиду о смерти Саула и его сыновей; внизу — Давид на престоле оплакивает смерть Саула и Иоанафана. (Тексты Пален 1477 года и Пален 1406 года не сходны.)

л. 352 об. *Помазание Давида на царство* (2-я книга Царств, гл. 2, 1—4; Палея, стр. 380, столб. 759). Вверху слева — Давид после смерти Саула вопрошает бога — в какой город ему направить; справа — посланные приходят в Хеврон и помазывают Давида на царство над домом Иудиним.

л. 356 об. *Казнь убийц Мемфивосфея* (2-я книга Царств, гл. 4, 2—12, гл. 5, 3; Палея, стр. 380, столб. 759). Слева — казнь и повешение убийц сына Саула Мемфивосфея; справа — старейшины израильские просят Давида принять царство над Израилем. (Текст Пален 1477 года не сходен с текстом Пален 1406 года.)

л. 358. *Давид играет на гуслях перед ковчегом Завета* (2-я книга Царств, гл. 6, 17; Палея, стр. 380, столб. 761). Слева — внесение ковчега Завета в город Давида; справа — Давид играет на гуслях перед ковчегом Завета.

л. 362. *Урия спит у ворот дворца Давида озраляя его* (2-я книга Царств, гл. 11, 9—11; Палея, стр. 380, столб. 762). Справа — царь Давид спрашивает Урию, почему он не идет отдыхать в свой дом.

л. 364. *Поклонение Давида* (2-я книга Царств, гл. 12, 1—14; Палея, стр. 381—382, столб. 764). Слева — иерусалимский дворец и покинутый царем престол; справа — повторенная дважды фигура кающегося и молящегося царя Давида.

л. 374. об. *Новую покровицу царя Давида, вестник сообщает об Авессаломе* (2-я книга Царств, гл. 18, 9—10; Палея, стр. 385, столб. 770). Слева — вестник перед Иоаном; справа — Авессалом, запутавшийся волосами в ветвях дуба. (Текст Пален 1477 года не сходен с Палеем 1406 года.)

чюмъ доумроша шлюдин  
 и тислаша . и просотре  
 стивахъ и роука своего на  
 ерлама . да поговитъ съ  
 пративемъ . на чабъ бы  
 тиваде . Прядъ въ кс  
 гоу . егда вьдъ главно  
 шлюдин . прядъ въ гршн  
 на чъ есмь пастырь . ло  
 створивъ . деища . а  
 створивша . на дъ боуде  
 на нъ на мнѣ роука твога  
 га . вьдомъ шлюца моего  
 оумплосерднса . шеню .



оумраднса . и не приюю  
 нна . а ловъ . и шлюца . и  
 вь шюи . прядъ глъ расто

чюи смь лодн . доволѣ  
 етнми нъ шнлн роука  
 твое . на глъ нъ въ стои



прядъ роу шрнн . и роука  
 ева преста съ ба . и прнн  
 га пррн етъ кс дъ боудатн



прядъ . а шлюца . и поставн  
 боу шлюца въ арон . арнн  
 и соу съ нна . на чъ дъ ба

л. 375. Умирание Авессалома (2-я книга Царств; гл. 18, 14-17; Палея, стр. 385, табл. 770). Слева — Иоанн воизает стрелы в Авессалома; внизу — оруженосцы Иоана добивают Авессалома и бросают тело его в яму. (Текст Палея 1477 года не сходен с Палеей 1406 года.)

л. 376. Давид оплакивает сына своего Авессалома (2-я книга Царств, гл. 18, 33; гл. 19, 1-4; Палея, стр. 385, табл. 770). Вестники Хус и Ахимаас сообщают царю Давиду о смерти сына его Авессалома. (Текст Палея 1477 года не сходен с Палеей 1406 года.)

л. 381. Давид слагает псалом благодарения (псалом 17) за избавление от руки Саула и всех врагов (2-я книга Царств, гл. 22, 1-51). Изображен царь Давид со свитком в руках в позе вдохновения. (В Палее 1406 года этого текста нет.)

л. 383. Давид составляет псалтирь (Палея, стр. 386-386, табл. 773-774). Слева — царь Давид, слагающий псалмы; справа — хор певцов исполняет его произведения перед храмом. (Текст Палея 1477 года не сходен с Палеей 1406 года.)

л. 393 об. Пророк Гад извещает Давида о грядущем наказании (2-я книга Царств, гл. 24, 11-14; Палея, стр. 405- табл. 809).

л. 394. Давид молится об отращении небесной коры (2-я книга Царств, гл. 24, 15-25; Палея, стр. 405, табл. 810). Вверху — Давид в молитвенной позе; внизу — Давид со своими воинами на гугме Орны Иевусишна.

л. 396 об. Показание на царство Соломона, сына Давида (3-я книга Царств, гл. 1, 32-40; 41-48; Палея, стр. 386, табл. 772). Миниатюра разделена на две части: слева — Нафан-пророк и священник Садок помазывают на царство Соломона; справа — Ионафан сообщает Адонию о воцарении Соломона. (К этой последней миниатюре текста в Палее 1406 года нет.)

л. 398. Давид извещает Соломону построить храм (3-я книга Царств, гл. 6, 1-10; Палея, стр. 405-407, табл. 811). Царь Давид вручает Соломону образец храма. (Текст Палея 1477 года и Палея 1406 года не сходны.)

л. 398 об. Погребение царя Давида (3-я книга Царств, гл. 2, 10; Палея, стр. 407, табл. 813-814). Гробница Давида, вокруг которой стоят пророки Гад, Нафан и Асафат.

л. 578 об. Кончина мира. (На 3-го слова Шестоднева Северная Гавальского.) Вверху — Вседержитель на престоле в небесных сферах; внизу — пророчествующий царь Давид; справа — мертвые, встающие из гробов. (В Палее 1406 года этого текста нет.)

л. 583. Воцарение византийского императора Мануила Палеолога в 1381 году. На фоне — здание с шестью остроконечными верхами, в глубине — окно, украшенное высшей посредине гирькой. На престоле юный царь, перед которым, склонив голову, стоят его подданные. Внизу — поем с зелеными травами.

САНИИ НМН  
 АЛЮ АНЕ  
 ГЛЕТЬЮНА  
 ОДЪЕГО  
 ОДОКОЦА  
 О АЩЕЖЕ  
 ИМЧАНЕН  
 ЭВСТАДЮ  
 ИМАКОНЕ  
 АВАТЬСЕ  
 НЕПСАД  
 ЮГО ЕСТА  
 ИИДЕПТЬ  
 ПОСАЕТЬ  
 БОТОВЕЛН  
 КЫМЪ И  
 ЧЫАЕГО  
 КОКОЦА  
 АЕЗАХОМ  
 ЮУПЧЕ  
 ЕСТЬ НА  
 МОУВО  
 КОГЛЮ  
 ПОМАЖЕ  
 ГОУЮЩИ  
 В АЩЕМЕ  
 ИМАТЬ  
 ЪСТВОВУ



Кончина мира. Палея 1477 года, л. 578 об.



Воцарение Мануила. Палея 1477 года, л. 583 об.

Эта миниатюра, как мы уже упоминали выше, иллюстрирует помещенный над ней текст правого столбца о воцарении императора Мануила Палеолога. Предположение о том, что здесь изображен Иван III со стоящими перед ним новгородцами, по нашему мнению, ошибочно. Оно, очевидно, основывалось на том, что на л. 584 помещена летопись, излагающая новгородские события того времени. Но, как было указано, миниатюры псковской Палеи иллюстрируют не следующие, а предшествующие миниатурам тексты, что относится в полной мере и к этой последней миниатюре на л. 583 об. Об этом же свидетельствует традиционная иконография сцены воцарения.

Псковская Палея 1477 года представляет собой прекрасный памятник русской миниатюры второй половины XV века. Своеобразная и весьма примечательная композиция ее иллюстраций, в особенности их иконография, как и их стилистические признаки все еще не изучены. Найти прототипы и источники иллюстраций Палеи 1477 года, поставить ее в связь с другими памятниками исторической миниатюры, а частности с лицевыми хронографами русских и зарубежных собраний — задача ближайших исследований. Не менее интересно поставить Палею 1477 года в связь с произведениями псковской школы живописи. Если настоящая краткая публикация побудит к дальнейшим исследованиям Палеи 1477 года, автор будет считать свою задачу выполненной.

# К ИСТОРИИ ПСКОВСКОЙ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ

ИКОНА «СОШЕСТВИЕ ВО АД»  
ИЗ Г. ОСТРОВА

Н. Г. ПОРФИРИДОВ

**М**естные живописные школы древней Руси с их особенностями и в их историческом развитии очень неравномерно изучены. Аннотация, сопровождающая псковские памятники, публикуемые в новейшем альбоме древнерусской живописи, заостряя положение, называет живопись Пскова наименее исследованной областью древнерусского искусства<sup>1</sup>. Есть областные школы еще менее изученные. Но нельзя не согласиться с тем, что сказано о живописи Пскова в академической «Истории русского искусства»: «псковская школа живописи — открытие советских ученых»<sup>2</sup>.

Еще не столь давно в истории древнерусского искусства не существовало понятия о «псковской живописи» как особой местной группе. Старые авторы простодушью считали возможным не отделять друг от друга искусство двух географически и исторически близких северных русских «народоправств» — Пскова и Новгорода. Причинами этого заблуждения были не только методологическая предвзятость, но и отсутствие раскрытых станковых памятников. Возможности для научного познания псковской школы, как и ряда других местных школ, создала деятельность Всесоюзной комиссии по сохранению и раскрытию памятников живописи, организованной под руководством И. Э. Грабаря в 1918 году.

Уже в 20-х годах в связи с выставкой древнерусских икон за границей И. Э. Грабарем там же была опубликована статья «Художественная школа древнего Пскова»<sup>3</sup>. Автор оперировал еще не очень обширным фактическим материалом и предупреждал читателя, что «считает возможным ограничиться в статье только постановкой вопроса». Важным было то, что вопрос об особой псковской школе был поставлен правильно, как правильно были сделаны первые конкретные наблюдения, выводы и прогноз, что «в недалеком времени, когда псковская школа предстанет пред нами... с такими же легко определяемыми оттенками, какие мы сейчас уже различаем в школе новгородской»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> «Древнерусская живопись. Новые открытия». Автор альбома С. Ямщиков. М., 1965, табл. 3.

<sup>2</sup> «История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 340.

<sup>3</sup> «Die Malerschule des alten Pskow». — «Zeitschrift für bildende Kunst». Цит. по кн.: Игорь Г р а б а р ь. О древнерусском искусстве. М., 1966, стр. 222.

<sup>4</sup> Там же, стр. 232.

В последующие годы к характеристике псковской станковой школы чаще других возвращался Ю. Н. Дмитриев<sup>2</sup>. На протяжении двух десятилетий представления о ней расширились настолько, что новая «История русского искусства» могла уже с полным правом ввести главу «Искусство Пскова», где наряду с разделом о псковском зодчестве впервые как самостоятельный появился раздел о псковской живописи. В нем автор раздела В. Н. Лазарев обобщил накопленные знания о псковской школе, вновь, однако, подчеркнув недостаточность материала<sup>3</sup>.

Действительно, по сравнению хотя бы с новгородской, история псковской станковой школы за недостаточностью широкой основы вынуждена пока ограничиваться более или менее суммарными характеристиками, не имея возможности осветить основные этапы ее эволюции, распознать в ней отдельные направления или мастерские и тем более индивидуальности мастеров. К тому же, надо заметить, интерес к псковской школе сосредоточивался главным образом на относительно ранних стадиях ее развития — XIII—XV веках.

Накопление наблюдений над псковскими памятниками и обобщение их, однако, позволило выделить псковские группы икон в старых фондах и экспозициях центральных художественных музеев не только по паспортным данным, но по стилистическим и иным аналогиям<sup>4</sup>. Большинство атрибуций второго порядка, за отдельными исключениями, представляются убедительными<sup>5</sup>. Как бы то ни было, более прочной основой для атрибуирования, а тем самым и для проверки и дальнейшего накопления знаний о псковской школе икон, по-видимому, должно пока оставаться происхождение памятника.

В последние годы отмечается новый — после 20-х годов — массовый приток памятников древнерусского искусства в музейные собрания. Сплошным обследованием закрывшихся церквей и часовен по разным областям собраны сотни древних икон, скульптур и произведений прикладного искусства<sup>6</sup>. В числе икон, вывезенных для реставрации и раскраски в Русский музей из Псковской области, находится икона «Состствие во ад»<sup>7</sup>. Ряд обстоятельств делает этот памятник, происходящий из г. Острова, особо благодарным объектом для проверки и пополнения знаний о псковской станковой живописи: он раскрыт полностью, дошел до нас в состоянии идеальной сохранности, точно паспортизирован и представляет собой произведение очень высокого мастерства<sup>8</sup>.

Икона посвящена одному из главных событий евангельской истории — воскресению Христа. Иконография этого сюжета исторически знала несколько разновидностей, получавших преимущественное распространение в той или иной части христианского мира и в той или иной области искусства — живописи, пластике, прикладных изделиях: собственно «Воскресение», в виде востания Христа из гроба, «Иены у гроба» и «Состствие во ад». Последний тип, хотя и основанный на сказаниях не канонических, а апокрифических, тем не менее возобладал в восточнохристиан-

<sup>2</sup> Ю. Н. Дмитриев. Государственный Русский музей. Путеводитель. Древнерусское искусство. Л.— М., 1940, стр. 33—34; е то же. Псковская земля. М., 1945, стр. 42—43.

<sup>3</sup> В. Н. Лазарев. Живопись Пскова. — «История русского искусства», т. II, стр. 340—373.

<sup>4</sup> В собрании ГРМ к псковской школе отнесен 31 памятник, из этого числа по происхождению из Пскова и Псковской области — 12, по стилистическим и иконографическим аналогиям — 19. В. И. Антонова и Н. Е. Миева. Каталог древнерусской живописи..., т. I. М., 1963, стр. 181—199; т. II. М., 1963, стр. 40—47.

<sup>5</sup> В. Н. Лазарев. О принципах научного каталога. — «Искусство», 1965, № 9, стр. 70.

<sup>6</sup> Древнерусское искусство. Выставка «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию пропавших древнерусского искусства», Каталог. Л.— М., 1966.

<sup>7</sup> Н. В. Перцев. Обследование Псковской области. — «Сообщения ГРМ», т. VII. Л., 1961, стр. 70—71.

<sup>8</sup> ГРМ, вв. хр. 37467. Разм.: 156 × 92. Поступила в музей в 1958 году, раскрыта в 1959—1961 годах Н. В. Перцевым. См. Древнерусское искусство. Выставка «Итоги экспедиций...». Каталог, стр. 25, табл. 14.



ской живописи. Его иконографическая схема в основе своей установилась рано и прочно, подвергаясь лишь разным интерпретациям, от наивно-нарративной до сложно-символической. В древнерусской живописи «Воскресение-Сочествие» пользовалось тем большим распространением, что помимо отдельного употребления входило в состав иконостасного ряда праздников.

Уже по самому первому и общему впечатлению икона из г. Острова воспринимается как несомненное явление псковского художественного мира, вызывая в памяти ассоциации с художественными образами других широко известных псковских икон.

Атрибуционным признаком, иногда надежно определяющим принадлежность произведения к той или иной местной школе, может служить ее привязанность к определенным «образцам» и «переводам». В данном случае говорить о каком-либо специально псковском переводе, по существу, нет оснований. Но псковские признаки все же узнаются в некоторых чертах иконографии памятника. По-видимому, можно с несомненностью предполагать знакомство псковских иконошников с опытом и работами фрескистов соседнего Новгорода. Характерное для них динамическое построение композиции («Сочествия»), со сложным ракурсом центральной фигуры, полюбилось станковикам Пскова и неоднократно воспроизведено в дошедших до нас памятниках XIV—XVI веков. Примененное в известной иконе Русского музея XIV века<sup>12</sup> и некоторых других<sup>13</sup>, оно повторено и здесь.

Впрочем, найденная вне местной школы композиция воспроизведена в данном случае не буквально. Традиционно обязательная группа Христа с ветхозаветными прародителями по его сторонам осложнена. Две неожиданные, восхитительные по своей непосредственности группы, изображенные на черном фоне ада: ангелы, дружно добивающие сатану, и пленники ада, предводительствуемые живо жестикулирующим старцем, — новый признак псковского происхождения памятника. Это свидетельство конкретности художественного мышления, присущего псковским художникам, и особенностей их творческого метода, не смущавшегося введением в строгое церковное искусство новаций, по меньшей мере не требуемых общепринятой иконографией. Собственно говоря, к таким же особенностям должно быть отнесено и появление стены с башнями, которой обнесена черная бездна ада. Незначительная подробность наглядно представила царство сатаны в образе укрепленного «града», в соединении с чем полную оправданность и логичность получили и иконографически необходимые разрушенные адовы врата, ибо какие же врата могут быть у простой пещеры?

Большую роль в иконе играет помещенный внизу под сценой «Сочествия» ряд святых, состоящий из 11 фигур в рост<sup>14</sup>. Не касаясь принципа отбора святых для изображения в данном произведении и не останавливаясь пока на значении всей этой группы в графической и колористической системе иконы, нельзя не отметить характерность для псковской школы самого приема дополнения основного изображения иконы избранными святыми. В том или ином количестве, в таком или ином подборе, вверху или в низу иконы, в поясном изображении или в рост находим ряды святых на иконах пророка Илии из с. Выбуты и Богоматери Шуйской собрания Третьяковской галереи, «Сочествия в ад» собрания Русского музея, «Никола» и «Знамения» собрания Псковского музея, на иконе «Богоматери Смоленской» и дан-

<sup>12</sup> ГРМ, ДрК 2120. «История русского искусства», т. II. Цветная вклейка между стр. 366—367.

<sup>13</sup> ГТГ, № 24336. В. И. Антонова и Н. Е. Миева. Каталог древнерусской живописи, т. II, стр. 40.

<sup>14</sup> За поврежденностью надписей не все они устанавливаются с достаточной точностью. Перечисляя слева направо, это мученики Екатерина, Анастасия и мученик Фотий (?), святители Никола, Василий Великий, Иоанн (?), Иоанн Златоуст и Григорий Богослов, мученик Никита, мученица Варвара и Параскева Пятница.

ной иконе из Троицкого собора г. Острова. Прием, несомненно, был любим псковскими мастерами и практиковался ими в течение нескольких столетий.

От памятника, предположительно или достоверно принадлежащего к псковской школе, позволительно ожидать и других ее родовых примет. Икона из Острова оправдывает ожидания. Однако установление этих ее качеств требует более пристального анализа.

Не без основания принято считать, что псковским памятникам свойствен весьма характерный колорит, ограниченный немногими тонами, главным образом сочетанием желтого, красно-коричневого и зеленого с золотом, возможно — основанный на пользовании минеральными красками местного происхождения<sup>15</sup>. Своеобразие этого колорита в памятниках XIV—XV веков позволило последователям называть его сумрачным, темным, иногда резковатым, «провизительным»<sup>16</sup>. Палитра исследуемой иконы также характеризуется использованием немногих цветов, притом тех же: желтого, двух оттенков красного, двух оттенков зеленого, белого, черного и золота. Но она спокойна, сдержанна и одинаково чужда как излишней мрачности, так и резкости. Произведение отличается редкой продуманностью колорита. Цветовые пятна распределены в нем рассчитанно и не случайно. Красочный центр иконы образован красно-коричневым гиматием и ярко-красным хитоном Христа, помещенным на фоне темно-зеленой мандорлы. Заданный ими тон поддерживает тактично, без назойливой симметричности распределенными пятнами красных и зеленых одежд Адама, Евы и других персонажей в верхней и нижней частях иконы. Желтая середина мандорлы, желтое волнистое обрамление ада, желтый фон и поля, обилие нимбов и обилие золотых ассистов на одежде придают всей иконе теплый золотистый оттенок. Совершенно очевидную роль в колористическом замысле произведения играют черный правильный полукруг ада с пылающей на нем огненной группой ангелов и изысканная группа свитателей в середине нижнего ряда, вырывающаяся яркой белизной крестчатых одежд.

Стилистический характер иконы определяется преобладающим впечатлением монументальной статичности. Видимое порывистое движение центральной фигуры, развернутой в сложном ракурсе, ничуть не разрушает общего характера неподвижности сцены. Фигура лишь формально отвечает приему фресковой живописи XIV века. Ее движение не поддерживается фланкирующими группами, наоборот нейтрализуется их спокойно-пирамидальным построением. Центральная фигура Христа вместе с симметрично расположенными по ее сторонам фигурами прародителей Адама и Евы образует правильный треугольник, скрепляющий своим каркасом всю многофигурную композицию и усиливающий ее статичность. Динамическое начало, прорывающееся в духу миниатюрных, живо реалистически скомонованных групп ангелов и исходящих из тьмы людей, подавляется неподвижной массивностью нависшей над ними сцены. Участники этой драматической, по существу, сцены внешне ничем не выражают взволнованности и эмоционального отношения к смыслу происходящего события. Только их ярко индивидуализированные лица при всматривании в них поражают силой внутренней психологической сосредоточенности.

Общее впечатление статичности, производимое иконой, усиливается помещением ввиду ее ряда 11 избранных святых, изображенных строго фронтально и как бы несущих на себе всю тяжесть композиции.

Несмотря на стройность и организованность последней, икона кажется «перенаселенной». По сравнению с обычной иконографией «Сошествия» группы праведников

<sup>15</sup> Вопрос о местных красителях, использованных художниками Пскова, получил подтверждение в рассуждениях Н. М. Чернышева (Н. М. Чернышев. Искусство фрески в древней Руси, М., 1954, стр. 39 и сл.), к сожалению никем не продолженных.

<sup>16</sup> «История русского искусства», т. II, стр. 360, 364.



«Сшествие во ад». Икона из г. Острова. XVI век. ГРМ



в ней численно увеличены. Здесь не только все, кому полагается быть: прародители, «первый мученик правды» Авель, цари Давид и Соломон, пророки, предтеча, — но и много других людей. Группы, кроме того, еще и уплотнены. От задних фигур виднеются одни верхушки голов и нимбы. Крупные фигуры заполняют вилотную почти все пространство иконы. Пейзаж сведен до минимума и не играет роли в произведении, невысокие горки с мелкими лещадками еле видны из-за боковых групп. Воздуху оставлено незначительное место.

Икону из г. Острова следует признать весьма существенным пополнением фонда раскрытых псковских станковых памятников, в общем еще немногочисленного. Она позволяет не только снова проверить сложившиеся представления о псковской школе, но и уяснить тенденции ее исторического развития.

В ней живет и узнается главное, что уже до нее прослежено в псковских памятниках: и живое, творческое отношение местных художников к иконе, неизменно влекшее их к осложнению общепринятой иконографии элементами, подсказанными пытливым мышлением, естественным здравым смыслом и реальными жизненными представлениями; и своеобразный колорит, нигде более не встречающийся; и даже такие чисто внешние признаки, как излюбленный псковичами прием разделки одежд золотыми ассистами и точечный узор, имитирующий жемчуг и цветные камни, украшающий каймы, орнаменты, головные уборы и проч.

В то же время эти легко или при известном внимании узнаваемые особенности в памятнике оказываются не совсем такими, как в памятниках XIII, XIV и даже XV века. Многофигурная композиция очень строго, по-иконному, организована; только в двух деталях — миниатюрных группах ангелов и пленников ада — ожидают традиции конкретно поэтического мышления и свобода композиции. Былой резковатый колорит псковских икон, с его плотным наложением красок, успокоен, а широкая живописная манера сменилась ровным гладким письмом. Золотые ассисты измельчены и превращены едва ли не в штриховку.

Все это должно быть объяснимо не как черты особого направления, группы или мастерской, существовавшей в недрах общей псковской станковой школы, но как черты времени, как признаки своего рода «академичности», в пору которой вступила школа. Произведение, совместившее в себе традиции ранних стадий местной живописи и трансформировавшее их на основе новых вкусов и пониманий, можно датировать первой половиной XVI века.

Выполненная в целом на чрезвычайно высоком профессиональном уровне, икона вполне объясняет славу псковских живописцев, которой они стали пользоваться в стране к этому времени, когда исторические обстоятельства вывели их на широкую московскую, всероссийскую арену.

## О ГРУППЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПСКОВСКОЙ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIV ВЕКА

М. А. РЕФОРМАТСКАЯ

**П**сковская школа живописи — одно из древнейших явлений искусства средневековой Руси. Однако только с XIV столетия ее специфические признаки оформились в последовательное стилистическое направление с ярко очерченной индивидуальностью и твердой устойчивостью примет. В станковой живописи кристаллизация местных художественных отличий приходится на вторую половину XIV века. Здесь очень своеобразно преобладают распространение на Руси того свободного, живописно-экспрессивного стиля, который стал характерным этапом в истории всего греко-славянского искусства. С наибольшей полнотой этот стиль проявил себя в монументальном искусстве соседнего со Псковом Новгорода, где толчком к его формированию послужило, по-видимому, и прямое воздействие творчества Феофана Грека. Но достаточно ясно этот стиль дал о себе знать во Пскове, охватив главным образом его иконопись. Псков был вполне подготовлен к активному восприятию новых стилистических принципов, так как они оказались в значительной мере созвучны собственно псковской природе искусства, обнаружившей уже с начала XIV века (в стенах собора Снетогорского монастыря, 1313 год) заметное тяготение к сочной живописной манере и заостренной психологической выразительности.

Исследователи не раз указывали на связь живописи Феофана Грека с произведениями псковских мастеров. «Вполне естественно полагать, — писал В. Н. Лазарев, — что феофановское искусство, нашедшее широкое признание в Новгороде, должно было привлечь к себе внимание псковичей»<sup>1</sup>, «что псковичи приезжали в Новгород, чтобы подивиться творениям знаменитого мастера»<sup>2</sup>. Соглашаясь с этим положением, важно подчеркнуть, что псковичи всего более «дивились», по-видимому, настенным росписям Феофана. Во всяком случае, если и можно говорить об идущем в эту пору из Новгорода во Псков художественном влиянии, то прежде всего о влиянии на псковскую иконопись монументального искусства Новгорода.

Среди икон, связанных с художественными новшествами второй половины XIV столетия, называют обычно «Собор Богородицы» и «Трое избранных святых» из

<sup>1</sup> В. Н. Лазарев. Живопись Пскова. — «История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 362.

<sup>2</sup> В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961, стр. 68.



«Денсу». Псковская икона XIV века. ГЦХРМ





Третьяковской галереи. Обе иконы достаточно наглядно дают ощутить плоды усвоения псковскими иконописцами стилистических приемов современных им фресковых циклов. В настоящее время, в результате реставрационных расчисток, выявился еще один сходный памятник — икона «Деисус с предстоящими Варварой и Параскевой Пятницей» из Новгородского историко-художественного музея (*желейка*, стр. 116, 117, 119). Эти три иконы образуют особую группу произведений, наиболее важных для понимания псковского иконописания XIV века.

Каждое из этих произведений отмечает собой как бы разные формы или стадии, с одной стороны, освоения в живописи Пскова новых стилистических веяний, а с другой стороны, выявление местных художественных отличий. При этом икона «Деисус» занимает рядом с двумя памятниками из Третьяковской галереи своеобразное положение. Если в «Соборе Богоматери» и «Трех избранных святых» признаки нового стиля предстают вполне сложившимися, а вместе с тем эти памятники выглядят в какой-то мере обособленными на общем фоне иконописи Пскова, то икона с изображением «Деисуса» стоит как бы у истоков процесса, выступая связующим звеном между ранней порой псковского иконописания и его зрелой фазой.

Икона «Деисус»<sup>3</sup> стала доступна для изучения в результате реставрационных работ, проведенных в 1963—1965 годах в ГЦХРМ художником-реставратором Е. М. Кристи. Специалисты, видевшие этот памятник во время расчистки и на IV и V выставках ГЦХРМ, единодушно относили его к псковской школе, сопоставляя со многими типично псковскими иконами второй половины XIV века<sup>4</sup>. Это определение не вызывает сомнений. Оно целиком подтверждается особенностями и трактовки сюжета иконы, ее композиции и колорита<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Инв. № 2779, Разм.: 126 × 91 см.

<sup>4</sup> «IV Реставрационная выставка». Каталог, М., 1963, стр. 8, II; «V Реставрационная выставка». Каталог, М., 1965, стр. 53, 54, 59; «Древнерусская живопись. Новые открытия». Сост. и авт. вступит. статьи С. Ямщиков, М., 1965, стр. 8, табл. 2—4. Большая заслуга в деле сохранения и изучения этого памятника принадлежит сотрудникам ГЦХРМ Н. Н. Померанцеву и А. Н. Овчинникову.

<sup>5</sup> Помимо тех качеств иконы, о которых будет сказано ниже, следует обратить внимание на такую деталь, как характер простого, но броского орнамента, украшающего оплечье на одежде Варвары, а также боковую гравь подножья и перенлет евангелия. Этот декоративный мотив, который состоит из несложных комбинаций темных и светлых кружков, имитирующих драгоценные камни или жемчужную обшивку, встречается часто в псковских иконах, особенно иконах второй половины XIV века.

Очень важные свидетельства для определения иконы дает надпись, написанная полууставом с некоторыми элементами вязи:

$\overline{\text{с}}$   
 стаа хва мученица вагга  
 $\overline{\text{с}}$   
 стаа хва мученица парачевеа  
 нарчаемаа патлица  
 $\overline{\text{д}}$        $\overline{\text{с}}$   
 стаа юванъ претецъ крестителю глг

Также палеографические особенности этой надписи, как написание «ъ» с «ь», «и» и «и» с наклонными перекалдинами, «у» в виде и, устанавливают нижний хронологический предел — вторая половина XIV века. Надпись содержит характерные приметы псковского говора, выявившиеся в чередовании «с» на «ц» в слове «Парачевеа», «ч» на «ц» в слове «Претецъ», «к» на «ч» в слове «нарчаемаа». Автор приносит глубокую благодарность Н. Б. Тихомирову, сделавшему палеографический и лингвистический анализ надписей.



Богоматерь. Деталь иконы «Деисус»



Иоани Предтеча. Деталь иконы «Деисус»

Автор иконы следовал издревле установившейся и в принципе не менявшейся в течение многих столетий схеме трехфигурного «Деисуса»<sup>6</sup>. В центре представлен Спас, восседающий на подушках трона. Правой рукой он благословляет, левой опирается на обреш закрытого евангелия. По сторонам от Спаса стоят Богоматерь и Иоани Предтеча с молитвенно протянутыми к нему руками. Отличием от традиционной схемы «Деисуса» является здесь, пожалуй, лишь ракурсное изображение подножья и трона с фигурной формой ножек и полукруглым вырезом в основании и несколько иной иконографический тип Иоанна Предтечи, одетого вместо обычного хитона в митю. Однако эти отклонения, имеющие аналогии в ряде произведений второй половины XIV и XV веков<sup>7</sup>, в целом не меняют существа старинного сюжета.

<sup>6</sup> Иконы с изображением трехфигурного «Деисуса» особенно часто встречаются в восточно-христианском искусстве. См. синайские иконы XI—XV веков (G. et M. Sotiriou. *Icons du Mont Sinai*, t. I. Athènes, 1956, № 96, 115, 219).

Для самого Пскова эта композиция известна по фреске в алтарной абсиде Спасо-Мирожского собора (1156 год) и почти во всем ее повторяющей иконе конца XIII — начала XIV веков из Русского музея («Masterpieces of Russian Paintings», London, 1930, т. V).

<sup>7</sup> «Отчество» конца XIV — начала XV веков (ГТГ), «Предста царца» конца XIV века (Успенский собор Московского Кремля), «Иоани Предтеча» из Высоцкого чина конца XIV века (ГРМ), «Иоани Предтеча» первой половины XV века (Музей имени Андрея Рублева) и т. д.

Собственно псковские признаки «Деисуса» выступают не в основной иконографической схеме иконы, а в особенностях передачи сюжета. В каноническую композицию памятника естественно включены здесь фигуры полярных в Новгороде, и особенно во Пскове, святых: над Богоматерью — Варвары, а над Иоанном Предтечей — Параскевы. Это вносит в догматический сюжет ту непосредственность, которая была так характерна для псковского иконописания.

В искусстве Пскова Варвару и Параскеву изображали и на специально им посвященных иконах, и в группе с другими святыми, но нередко их фигуры выступали в качестве своеобразных дополнений к основным сюжетам. В Пскове сложился даже особый тип икон, построенных на сочетании той или иной многофигурной сцены с фигурами избранных святых, играющих в композиции подсобную роль. Уменьшенные по размеру, по сравнению с персонажами основного сюжета, они располагались либо в виде отдельных «вставных» фигур, либо составляли небольшой деисусный ряд в верхней части срединки или на верхнем поле иконы. При этом выбор действующих лиц такого «Деисуса» определялся сюжетом центральной сцены: обычно, чтобы не было повторов, при христологических сценах вместо Христа изображался Никола <sup>8</sup>, а при богородичных — та или иная женская святая <sup>9</sup>.

В иконе Новгородского музея фигуры святых не обособлены от основного сюжета. Масштаб двух крайних фигур «Деисуса» и Варвары с Параскевой одинаков, — все они равнозначно предстательствуют перед Христом с одинаковыми поворотами голов и жестами рук. Фигура Христа заметно выделена большим размером. В данном случае дает о себе знать известный принцип построения так называемых ктиторских композиций, в которых изображения заказчиков или соименных им святых, стоящих в молитвенных позах перед Христом, обычно делались много меньше фигур самого Христа <sup>10</sup>. Но любопытно, что в нашей иконе подобно интерпретированы не только избранные святые, но и образы Богоматери и Иоанна Предтечи <sup>11</sup>.

Введением избранных святых в основную композицию ритуальная строгость трехфигурного «Деисуса» нарушается с чрезвычайной свободой и простотой. С той же свободой в иконе «Четверо избранных святых» конца XIV — начала XV веков (ГТГ) <sup>12</sup> мастер поставил, например, фигуру Параскевы рядом с тремя отцами церкви, т. е. произвел уже полное соединение изображений местной иконы с персонажами канонического святительского чина, помещаемого обычно в росписях алтарной абсиды. Именно это сочетание строгой каноничности и известной иконографической вольности, не меняющей догматического смысла, но вносящей особые эмоциональные поансы, характерно для многих произведений псковской станковой живописи. Причем композиционно это сочетание осуществляется совсем не сложно, — напротив, оно часто носит печать неискушенного, но очень непосредственного творчества.

Подобные признаки отличают и композиционно-колористический строй иконы «Деисус». Изображение вписывается в очертание прямоугольника, плотно заполняя центральное поле иконы. Фигуры расположены строго друг над другом, а головы святых жен приходятся на одном уровне с головой Спаса. Ярким контрастом

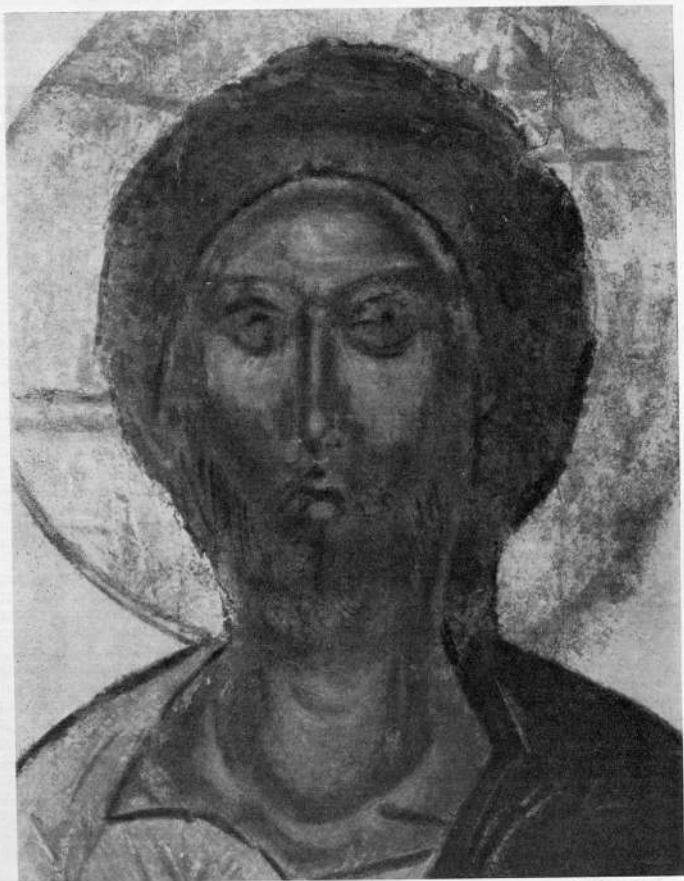
<sup>8</sup> «Сосшествие во ад» XIV века (ГРМ) и «Сосшествие во ад» XV века (ПКМ) Воспр.: «История русского искусства», т. II, М., 1954, таблица между стр. 366—367.

<sup>9</sup> В «Рождестве Богоматери» XIV века из собрания П. Д. Корина — Параскева, К. О п а в с х. Иконы, Берлин, [1931], Т. 65.

<sup>10</sup> Чаще всего этот композиционный прием встречается в миниатюрах «Григорская псалтирь» XI века (в Чивидале), «Хрошка Георгия Амартола XIV века» (в ГБЛ), «Псалтирь» (сербская) в Гос. Библиотеке в Мюнхене и др.

<sup>11</sup> Можно предположить, что заказчиками иконы были лица, соименные не только Варваре и Параскеве, но также Марии (Богоматери) и Иоанну (Предтече).

<sup>12</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Каталог древнерусской живописи..., т. I, М., 1953, стр. 185—187.



Спас. Деталь иконы «Денсус»

к этой замкнутой статике воспринимается полнозвучие характерных псковских красок, интенсивно-желтого — на фоне, ярко-зеленого — на поземе, холодновато-киноварного — на подвожии и жидко положенных охр в окраске одежд и трона. Этой свежестью ярких открытых цветов икона «Деисус» сближается с народной струей в иконописании Пскова ранней поры («Богоматерь Олигитриис» из монастыря Николы от Кожки — второй половины XIII века<sup>13</sup>, ГТГ; «Илья Пророк в житии» из села Выбуты — конца XIII — начала XIV веков, ГТГ<sup>14</sup>), но, пожалуй, там мы еще нигде не увидим такого выразительного сочетания столь простых и эффектных красочных сопоставлений, ставших постоянными для псковских икон второй половины XIV века и даже более позднего времени.

Еще большим контрастом к статической устойчивости композиции кажутся лица, напряженные и резкие, с характерным псковским диловатым выражением. Они выполнены в энергичной живописной манере, в них чувствуется уже твердое владение определенной изобразительной системой. Формы лиц возникают при контрастом сопоставлении темных и светлых участков, краска накладывается послойно от густо-коричневой основы до охристых высветлений и брошенных поверх нескольких двоясных белильных штрихов. Мазки высветлений ложатся широкой полосой на лоб и нос, скользят вдоль щек резким, сужающимся книзу треугольником, отмеченным по границе глазных впадин тонкими белильными отметками. Подобная манера письма, выявляющая основной костяк лица, создает и вполне индивидуальный физиономический тип персонажей с пронзительным взглядом глубоко посаженных затемненных глаз, имеющих многочисленные аналогии в псковской иконописи второй половины XIV столетия.

Возбужденная страстность всех пяти ликов противостоит архаической недвижности фигур и предельной простоте композиции. В результате возникает и особое восприятие столь хорошо известной иконографической схемы: вместо обычного, спокойного и торжественного предстания святых перед Христом икона Новгородского музея воссоздает сцену драматического общения всех персонажей. Каноничность и свобода в трактовке сюжета, сумрачность выражения лиц и красочность колорита, статичность поз и внутренняя экспрессия образов — эти противоположности, взятые как бы в трудном и наглядном стыке, и рождают неповторимое своеобразие публикуемого памятника.

Более точно судить о месте иконы «Деисус» в псковской живописи второй половины XIV века можно в сопоставлении ее с иконой «Трое избранных святых», хранящейся в Третьяковской галерее (*оклейка*)<sup>15</sup>. Сравнение этих памятников убеждает нас в их теснейшей близости, а вместе с тем позволяет поставить вопрос о различных формах проникновения в псковское искусство новых художественных приемов.

В иконах Новгородского музея и Третьяковской галереи — одни и те же персонажи: святые Варвара и Параскева, они представлены в почти сходных позах и костюмах, совпадают и многие детали исполнения, и прежде всего сама живописная манера, встречающаяся среди известных сейчас псковских памятников лишь в двух рассматриваемых произведениях. Повышенная выразительность света и тени, компактно передающих структуру ликов, широкие, как бы одним ударом положенные высветления, контраст в освещении правой и левой сторон лица, взятого в трехчетвертном повороте, — все это в равной мере присутствует на обеих иконах. Близки и основные цветовые сочетания ярко-желтого фона и зеленого поzyma<sup>16</sup>, повторенные еще в иконе «Трое избранных святых» в цвете зеленого одеяния Ульяны с брошенными поверх него такими же яркими желтыми бликами.

<sup>13</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Каталог... т. I, стр. 181.

<sup>14</sup> Там же, стр. 182—183.

<sup>15</sup> Там же, стр. 188—189.

<sup>16</sup> Следует помнить, что к нашему времени икона сильно потускнела.



«Параскева, Варвара, Ульяна». Псковская икона XIV века. ГТГ





В памятнике Третьяковской галереи так же, как и в иконе «Деисус», фигуры святых жен произвольно соединены с канонической композицией, помещенной в верхней части живописного поля. Здесь в полуфигури небесной сферы представлен Спас Эммануил, а по сторонам от него — полуфигуры архангелов Михаила и Гавриила. Это изображение Христа младенца и архангелов в слегка измененном варианте воспроизводит очень старую иконографию «Деисуса», известную еще по иконе XII века из Успенского собора (ГТГ)<sup>17</sup>. Однако чисто изобразительно архангелы, относящиеся по смыслу к догматической схеме «Деисуса» Эммануилом, больше связаны с центральным образом — Варварой и, располагаясь симметрично от нее, выделяют тем самым положение этой святой<sup>18</sup>. Между тем по размерам и аппликационному характеру силуэта эта группа воспринимается иначе, нежели фигуры избранных святых: она по смыслу и декоративным особенностям тяготеет к характерным для Пскова иконам с деисусными рядами, дополняющими и венчающими композицию средника<sup>19</sup>.

На большое сходство икон — «Деисус» и «Трое избранных святых» указывает и такая деталь, как отчетливо проступающий в обоих случаях жидкий черноватый рисунок, сделанный по левкасу. Свободно нанесенный и не совпадающий с силуэтом изображений, он является следом предварительной разметки композиции и служит, отчасти, свидетельством непосредственного творческого процесса. Подобно многим мастерам повсюду эмоционального живописного стиля (см. «Преображение» из Переславля-Залесского конца XIV века, ГТГ; «Состствие во ад» из Тихвина XIV века, ГРМ), авторы этих псковских икон работали также без прорисей, смело и непосредственно. Но в еще большей степени их темперамент проступает в живописной манере обеих икон. Краски накладываются свободно: в одних случаях жидко, в других плотно. Будь то стукот перастертого красителя, сочно вылепленный блик или пучок полос на фоне, оставленных широкой кистью, — во всем этом фактурном разнообразии живо ощутимо прикосновение руки иконописца. Складки обозначаются быстрыми очерками, кое-где они имеют легкие описи белыми (на чешах Параскевы и Ульяны, на мафории Богоматери), скорее напоминающие неверные отсветы, чем четкую линию формы. Так же свободно намечены и пробела. Не имея определенной конфигурации, они кажутся скользящими пятнами света, неожиданно выхватывающего отдельные части фигур.

Вся манера живописи, вся совокупность ремесленных навыков, столь важная для средневековых мастеров, настолько схожи в обеих иконах, что позволяют говорить об их принадлежности если не одному художнику, то, во всяком случае, одной и той же мастерской<sup>20</sup>. Однако между иконами есть и существенные различия. Мастер «Трех избранных святых» пошел значительно дальше по пути сближения с теми тенденциями, которые в полную меру оформились в ведушем в это время искусстве фрески. Он непосредственно соприкоснулся с основами фресковой живописи и очень многое из нее заимствовал, перенес в станковое искусство.

В иконе «Трое избранных святых» сильнее как внешняя, так и психологическая экспрессия образов. Здесь нарушена архаическая застылость «Деисуса», фигуры

<sup>17</sup> В. Н. Лазарев, Два новых памятника XII—XIII веков (к истории иконостаза). — КСИИМК, вып. XIII, М.—Л., 1946, стр. 6, 7 и сл.

<sup>18</sup> Значительно искажает впечатление о ритмическом строе этой части композиции оставленное от позднейших записей изображение короны на голове Варвары.

<sup>19</sup> См. иконы «Илья Пророк с житием» конец XIII — начало XIV века (ГТГ), «Состствие во ад» XIV века (ГРМ), «Состствие во ад» XV века (ПКМ), «Рождество Богоматери» XIV века (собрание П. Д. Корина).

<sup>20</sup> Можно отметить еще несколько совпадений. В обеих иконах сохранилась красная обводка пшмов и красная опухь на нижнем и верхнем полях. Вытянутые, с толстыми мячками и крупными петлями, надписи, несущие, помимо зипграфического, определенный декоративный смысл, образуют длинные киноарные строчки, которые вместе с размашистыми, причудливой формы титами составляют как бы орнаментальный узор и ритмический акцент на поверхности фона.

изображены в решительных и разнообразных поворотах. В светлой верхней части иконы эта динамика дает себя ощутить в напряженности ликов и беспокойных контурах, внизу же — в подчеркнутой резкости угловатых краев одежд Варвары и Ульяны, в контрастности сопоставления ног, красных, открытых у Варвары и едва заметных под одеждой у других святых.

Но еще красноречивее говорит об этих новшествах манера наложения бликов, не имеющих свойственной иконописанию определенной схематизированной формы и точно закрепленного местоположения. Блики размещаются свободно, накладываются одним сочным мазком, оставленным быстрой и широкой кистью. Высветления характеризуют не форму и не соотношение объемных и плоскостных участков, а воспроизводят удары света. Подобно внезапным всплшкам, разноцветными пятнами, загораются они на одеждах святых — голубые на синем у Параскевы, желтые на зеленом у Ульяны, рдеющие вишнево-красные на коричневом мафрити и серые на белом плато Варвары. Отзвуки фрескового искусства ощущаются в ритмической организации всего произведения. Решительность поворотов фигур, динамика контуров, интенсивность светлых бликов столь велика, что невольно начинаешь подозревать здесь руку фрескиста. Кажется, что эти фигуры с трудом помещаются на отведенной им плоскости, они воспринимаются скорее фрагментом большого ансамбля, монументальное дыхание которого сохраняется и за пределами иконы.

Усваивая эти приемы фрескового искусства, псковский иконописец не только не нарушал законов станковой живописи, но даже придавал им большую выразительную силу. Иконная плоскость неизменно выступает здесь в качестве организующего начала. Подвижность письма, идущая от фрески, и одновременно сдержанность иконного построения предопределили в псковской иконописи особую напряженность строя, которая наметилась уже в «Девусе», но приобрела еще большую значительность в иконе «Трое избранных святых».

Оба произведения вызывают непривычное для памятников первой половины XIV века ощущение большой динамичности всей композиции. При таком несложном построении (выделение трех вертикальных осей, прочно закрепленных в устойчивых прямоугольниках иконной поверхности) неожиданно получают как бы повышенную заостренность другие художественные средства. С подчеркнутой выразительностью воспринимаются спокойная ярко-желтая гладь фона и размещенные на ней плотной темной массой вытянутые фигуры, прерывистые очерки одеяний с остроугольными углами складок и застывшие силуэты рук, выдвинутых вперед в тяжелом монотонном ритме. Кажется, что изображение, располагаясь на плоскости, подчиняется ей как бы в драматическом споре. Узкими длинными полосами, ограниченными угловатыми очертаниями, вклинивается желтый фон в промежутки между темными фигурами. С другой стороны, резкие контуры фигур, обладающие большой зрительной активностью, как бы накладываются на этот фон, неподвижно закрепляя на нем фигуры святых. В этом взаимодействии фигур и фона находит себе отклик та напряженная страсть, которой охвачены сами персонажи и которая определяет собой эмоциональное содержание обоих произведений.

Черты развития нового стиля в псковской иконописи и ее связи с достижениями современного монументального искусства не были бы вполне поняты без привлечения еще одной иконы — «Собора Богоматери»<sup>21</sup>, так же как и икона «Трое избранных святых», происходящей из Варваринской церкви во Пскове и принадлежащей ныне Третьяковской галерее. Этот памятник отличается от двух предыдущих и своим относительно небольшим размером, и композиционным типом: вместо торжественного предстания единичных изображений святых здесь — многофигурная сцена, насыщенная несколькими эпизодами и различными персонажами. Но по своему

образному решению икона «Собор Богоматери» очень близка к «Деисусу» из Новгородского музея и «Трем избранным святым» из Третьяковской галереи.

Нельзя не отметить значительного сходства живописи иконы «Собор Богоматери» с названными двумя памятниками, сходства, позволяющего отнести все три произведения к одному художественному кругу. Это видно в использовании интенсивной зелени на поезде и на горках, ярко-желтой краски на фоне (следы заметны сверху на правом поле<sup>22</sup>) и густо-коричневого цвета карнации с теплыми охристыми высветлениями. Здесь та же беглость белых очерков на горках и одедах, та же характерно псковская выразительность ликов. Особенно очевидна близость икон «Собор Богоматери» и «Трое избранных святых»<sup>23</sup>. Буквальное совпадение обнаруживают положение ног и рисунок изломов широких орнаментальных полос на одеяниях Варвары из иконы «Трое избранных святых» и крайнего правого певца из «Собора Богоматери». Только в этих двух иконах применяются белла и серая жидкая краска в передаче теней — на белых тканях платя Варвары и покрывала на троне Богоматери.

Однако в «Соборе Богоматери» еще более усилена быстрота письма, знакомая нам по иконе «Трое избранных святых». Вся поверхность иконы усыпана разбросанными сочными пятнами желтых бликов света, белыми отметками, скользящими ударами кисти, как бы едва поспевающими за темпераментом иконописца. Вся эта, словно испещренная, живописная поверхность создает атмосферу озарения и порыва, в котором действующие лица устремляются к Богоматери, протягивая ей свои дары. По сравнению с иконой «Трое избранных святых» в «Соборе Богоматери» заметно увеличивается роль высветлений: здесь они не только сообщают образам беспокойный характер, но и выступают как важное средство, объединяющее все элементы композиции. К середине живописного поля блики наносится чаще, способствуя выделению смыслового и изобразительного центра фигуры Богоматери. Благодаря им гораздо активнее ощущаются взаимоотношения персонажей, а при восприятии всей композиции возникает иллюзия единого пространства.

Икона «Собор Богоматери» характеризует новую ступень в процессе освоения псковским иконописанием второй половины XIV века тех приемов, которые были выработаны в монументальной живописи этого времени. Псковский иконописец здесь вплотную приближается к достижениям современной ему фресковой живописи. В его композиции мало действующих лиц, охваченных общим чувством, объединенных одной световой средой. По примеру новгородских мастеров (главным образом вспоминаются мастера вологодского храма) автор «Собора Богоматери» пытается выразить дух одержимости и безотчетного порыва, в котором первые свидетели Рождества Христова воздают Богоматери хвалу. В очень близком к росписям Володогов эмоционально ключе нужно рассматривать и диковатые косматые фигуры Земли и Пустыни, поражающие своей «чистостью» и непривычностью, как и многие персонажи вологодских фресок: Анна из «Сретения», жены у гроба господня, иудей в сцене «Воскрешение Лазаря» и т. д.

Как же преобладали эти характерные для фрески приемы в специфически иконном замысле «Собора Богоматери»? Ведь иконный характер изображения выступает в этом памятнике закончено и выпукло. Более того, именно «Собору Богоматери», где столь активно отразились впечатления от фрескового искусства, присуща особенная найденность композиции, целостность иконного жанра.

Оттенок иконной статикой вносит в эту динамичную стихию прежде всего несходство движений отдельных персонажей: Богоматери, сидящей на огромном троне, певцов, поставленных в ряд, с одной стороны, и волхвов, аллегории «Земля» и «Пустыни»

<sup>22</sup> Икона была плотно записана. При удалении записей и позднего золота желтую краску на фоне сохранить не удалось.

<sup>23</sup> Для этих икон характерно также наличие красной опуши на нижнем и верхнем полях. Совпадает и обработка тыльной стороны икон с повторяющейся формой шпонок.

ни» и отрока у нижнего края иконы, с другой. Если во фресковых композициях новгородских церквей фигуры динамически связаны между собой, то здесь на плоскости совмещены хотя и подвижные, но заметно обособленные друг от друга действующие лица. Иконное равновесие достигается и композиционными приемами. Давая простор динамике в середине композиции, мастер у ее краев заставляет вспомнить о чисто иконных формах этого произведения. Он изображает на скатах гор по три фигуры ангелов и пастырей, находящихся в зеркальной симметрии, что придает композиции устойчивость. Помещая в верхних углах кокетца полуфигуры местных святых Николы и Параскевы<sup>24</sup>, автор «Собора Богоматери» как бы закрепляет все изображение в границах срединка иконы, подчеркивая тем самым его плоскость и формат.

Законы станкового изображения очевидны и в характере живописи иконы. Мастер «Собора» отнюдь не слепо использовал приемы фрескистов: доведя почти до скорости воспринятую от фрески стремительную подвижность письма, он и ей сообщил особое, иконное звучание. Экспрессивные мазки и высветления, отвечавшие во фресках XIV века анатомическому строю фигур и направлению света, приобретают здесь как бы самостоятельное значение. Они лишь подчеркивают движения персонажей, усиливая резкость их поворотов. Имеющие весьма произвольную форму, высветления воспринимаются как декоративные удары, сообщающие основному тону новый колористический оттенок. Во многих местах на иконе «Собор Богоматери» блики похожи на широкие желтые пятна, от которых в разные стороны лучком отходят тонкие нити (на мафории Богоматери, на одеждах ангелов). Интересно, что, следуя фресковому приему наложения бликов, автор «Собора Богоматери» интерпретирует их вполне «по-иконому», уподобляя цветом и очертаниями ассисту. Впитывая новые живописные стремления эпохи, исковский живописец в обильном употреблении ассистного золочения остается, таким образом, верным иконной исковской традиции. Вспыхивающие на живописной поверхности высветления воспринимаются как яркие цветные пятна, вместе с контрастно звучащими тонами зеленого, коричневого, белого они создают уже чисто иконную колористическую сочность. В самой декоративности иконы есть что-то крепкое, народное — в этой вещи как бы получает щедрый выход тающаяся в художнике необузданная почвенная сила.

В полном соответствии с импульсивным, живописно свежим художественным строем воспринимается и иконографическая редакция «Собора Богоматери». Кажется, что иконописец не повторяет принятую схему этого сюжета, а как бы создает его напово, окрашивая своим эмоциональным ощущением каждую фигуру, каждую деталь. Здесь и получает выражение отмечавшаяся нами свобода исковских художников в обращении с иконографическими канонами, при которой основной смысл традиционных сюжетов не изменяется, но в их понимании особенно рельефно выступает местный исковский оттенок. Причем в иконе «Собор Богоматери» это сказывается не только в привнесении в изображение не связанных с ним фигур местных святых, но и в трактовке самого центрального эпизода.

В христианском искусстве композиция «Собора Богоматери» сложилась задолго до возникновения псковской иконы<sup>25</sup>. Однако на Руси в XIV веке она была еще новой и не имела твердо установленной редакции<sup>26</sup>. Видимо, эта новизна недавно поя-

<sup>24</sup> По своей красной одежде эта фигура скорее напоминает более распространенный во Пскове тип Параскевы. В отличие от Д. Айдалова, В. Лазарева, Н. Миевой, этой же точки зрения придерживается К. Олаш. К. Олаш. *Иконы*, стр. 375.

<sup>25</sup> Об иконографии «Собора Богоматери» см. Н. П. Покровский. Евангелие в наметках иконографии, преимущественно византийских и русских, СПб., 1892, стр. 88—89. G. Millet. *Recherches sur l'Iconographie de l'évangile aux XIV et XVI siècles...*, Paris, 1916, стр. 163—163.

<sup>26</sup> Сюжет «Собора Богоматери», записанный на Руси с Балкан, был усвоен русским искусством в XIV веке, в эпоху повышенного интереса к культуре Богоматери и учреждения в ее честь различных праздников. Наряду с иконою русских иконографических сюжетами «Покровом» и «О тебе радуется», он вошел в цикл иконографических сцен, прославляющих Деву Марию и чудесное рождение Христово.

виншего сюжета и дала особый простор живописной свободе и свежести в построении композиции, благодаря которым даже сама иконографическая схема воспринимается как результат непосредственного и оригинального творчества.

Иконография «Собора Богоматери» образовалась путем соединения различных мотивов из спес, связанных с текстом Рождественской стихир «Что ти принесем» и имеющих в искусстве длительную историю бытования. Пешие волхвы и восседающая на троне Богоматерь были извлечены из «Поклонения волхвов», а жестикующие пастухи, ясли со сложенными над ними мордами осла и быка — из «Рождества Христова». Кажется, что в исковской иконе эти мотивы как бы впервые используются иконописцем и группируются им по собственному разумению, настолько живо предстают в ней все эпизоды, настолько мало в ней ритуальной схематичности, которой отмечены изображения «Собора Богоматери» в более поздних русских произведениях. Именно этим объясняются отдельные непоятные детали композиции и отклонения от традиционной схемы, которые нередко ставят в тупик исследователей произведения, а порой получают и неправильные толкования.

Так с точки зрения строгой иконографической схемы вызывает недоумение загадочный персонаж, запечатленный в странной позе с вскинутыми вверх руками у внешнего правого края иконы. По-видимому, это перенесенная из какого-то нам точно неизвестного изображения «Рождества Христова» фигуры молодого пастуха, двящегося на Вифлеемскую звезду<sup>27</sup>. По смыслу она должна была бы находиться справа от Богоматери над аллегорией Земли, симметрично волхам. Другие фигуры пастухов автор исковской иконы поместил вверху композиции (обыкновенно здесь изображаются только ангелы), придав им ту же роль, что и ангелам, в общем хоре славословия. Совсем по-особому представил исковский мастер и исполнителей стихир — чтеца с раскрытой книгой<sup>28</sup> и хор, состоящий из трех дяконов, одетых в белые стихир (вместо более обычных митрополичьих пеленцов с остроконечными шапками), отразив здесь, вероятно, и свои собственные впечатления от обряда исковских богослужений.

В иконе «Собор Богоматери» есть еще одна интересная деталь — изображение ангелов без крыльев. Это обстоятельство послужило поводом для необоснованных заключений о «неслыханном вольнодумстве» автора этой иконы<sup>29</sup>. Между тем ангелы без крыльев изображались и во вполне ортодоксальных композициях (например, первоначальный облик Архангела Гавриила на иконе «Благовещение» XII века, ГТГ)<sup>30</sup>. Интересно отметить, что в Успенской церкви на Вологодском поле в композиции «Рождества Христова» в эпизоде со всадниками-волхвами из-за склона горы виднеется полуфигура ангела, изображенного так же без крыльев<sup>31</sup>.

Выше уже говорилось о некоторых чертах иконы «Собор Богоматери», сближающих ее с росписями Вологова. Было бы ошибкой отыскивать прямые аналогии в этих памятниках, однако важно установить их общую типологию, осознать их схожую роль в истории новгородского и исковского искусств. Для этих памятников характерно не только совпадение признаков стилистического порядка, но и проявление в сходной мере местной самобытности — в Вологове — новгородской, а в иконе

<sup>27</sup> О существовании во Пскове подобной композиции «Рождества Христова» говорит икона того же названия XVI века, которая экспонировалась на V реставрационном выставке. Она воспроизводит, наверно, как это часто бывало во исковском искусстве, древнюю местную иконографическую схему — здесь пастух очень напоминает отрока из «Собора Богоматери». См. Древнерусское искусство. Каталог выставки «Итоги экспедиций музеев РСФСР...» т. 1, 1966, стр. 28, табл. 16.

<sup>28</sup> Ошибочно эта фигура отождествляется с Козьмой Магумским, но одежда (не епископская) и молодой возраст противоречат этому утверждению.

<sup>29</sup> А. Н. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 181; К. Опа с ч. Иконен, стр. 374—375.

<sup>30</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Каталог..., т. 1, стр. 55—56.

<sup>31</sup> Л. Мац улевич. Церковь Успения Пресвятой Богородицы в Вологове. — Памятники древнерусского искусства, вып. 4. СПб., 1912, т. 34.

«Собор Богоматери» — псковской. Сила звучания собственного голоса псковской иконы в «Соборе Богоматери» такова, что позволяет воспринимать эту икону как своеобразную параллель волотовским росписям, в которых в свою очередь новгородская основа также заявляет о себе со всей определенностью. По отношению к обоим этим центрам новый живописный стиль явился тем решающим стимулом, который очень наглядно выявил местную природу искусства.

Наивысшая пора расцвета этого стиля в древней Руси приходится на время возникновения новгородских фресковых циклов — церкви Спаса Преображения, Федора Стратилата, Волотова (70—80-е годы XIV века). Думается, что в это же время новые художественные принципы получили распространение и во Пскове. Нам представляется возможным поэтому отнести к тому же периоду и рассмотренные выше псковские иконы, т. е. датировать их последней четвертью XIV столетия.

Рассмотренная группа памятников имеет принципиальное значение для понимания развития псковского искусства. Эти произведения представляют собой наиболее яркий этап иконописания Пскова. Они стоят у истоков нового стиля, как бы по-разному вбирая в себя существовавшие дотоле разрозненно признаки псковской живописи, а вместе с тем в этих иконах впервые получили ясные очертания и особенности, позволяющие говорить уже о псковской школе как таковой и которые стали затем достоянием псковского иконописания в XV и даже XVI столетиях.

Мы можем сделать теперь лишь самые осторожные предположения о причинах соприкосновения псковской иконописи последней четверти XIV века с монументальной живописью. Известно, что в середине XIV столетия ведущим видом живописи стала фреска. Однако во Пскове, как свидетельствуют летописи, в этот период был расписан только один храм — церковь Василия на горке 1377 года<sup>22</sup>. Между тем у псковских художников явно существовал сильный интерес к фресковой живописи, и они были подготовлены к восприятию ее основ. Об этом говорят хотя бы в целом не менявшиеся на протяжении очень большого периода принципы стенописи от снетогорских росписей 1313 года до росписей Мелетова 1465 года. Если псковские художники действительно не имели возможности осуществить своих стремлений к монументальным работам, то эти стремления могли найти выход в иконописании. Именно этим можно объяснить столь явное проникновение в иконы псковских мастеров живописных приемов фрески. Однако, получив столь мощный толчок от стенописи, псковская станковая живопись развивалась в дальнейшем по пути постепенного усиления собственно иконных приемов. На смену стремительным движениям и композиционной свободе пришли более успокоенные, строгие формы. Сочный белыльный мазок, контрастно положенные света и тени сменялись точно проведенными линейными отметками, фактурная поверхность уступила место гладким плоскостям с четким очерком темных и светлых участков, лики приобрели конструктивность, граничащую в поздних памятниках с сухим схематизмом.

Созданные во второй половине XIV и XV веках псковские иконы можно было бы расположить, согласно отмеченной тенденции, в определенном порядке. Прежде всего здесь были бы упомянуты «Деисус», «Трое избранных святых» и «Собор Богоматери», наиболее ярко воплотившие живописный стиль последней четверти XIV века. Далее следовало бы назвать «Сошествие во ад» из Русского музея, «Рождество Богоматери» из собрания П. Д. Корина, «Четверо избранных святых», три деисусные иконы из Третьяковской галереи, «Архангел Гавриил» из Русского музея и «Любовская Богоматери» из Третьяковской галереи. Не исключено, что такое расположение икон отражает и хронологическую последовательность их возникновения, однако мы ограничимся здесь лишь указанием этого ряда, ибо конкретный анализ псковских памятников конца XIV и первой половины XV веков не входит в задачу данной статьи.

<sup>22</sup> Псковские летописи, т. I, М., 1941, стр. 23.

# ЖИТИЙНАЯ ИКОНА ПАРАСКЕВЫ ПЯТНИЦЫ С ВОСЕМНАДЦАТЬЮ КЛЕЙМАМИ

М. П. ПАВЛОВА-СИЛЬВАНСКАЯ

**Ц**ель настоящего сообщения — попытка уточнить датировку малоизвестного, но чрезвычайно интересного псковского памятника, мнения о времени создания которого расходятся.

В фонде Гос. Исторического музея хранится икона Параскевы Пятницы с восемнадцатью клеймами жития<sup>1</sup> (*аклейка*). На обороте ее красной краской проставлены две буквы «Р!» (сокр. Pleskau) и номер. Так фашистские оккупанты маркировали все произведения древнерусской живописи, которые они в 1942—1943 годах вывозили из Пскова в Германию. Стремительное наступление Советской Армии спасло эти вещи, иконы не успели вывезти за пределы нашей страны. Когда похищенные памятники обнаружили на границе, они находились в тяжелом состоянии и требовали срочного вмешательства реставраторов. Икона Параскевы Пятницы вместе с остальными памятниками живописи была передана в ГЦХРМ. Здесь реставратором В. Е. Бригинин она была раскрыта от позднейших записей. При реставрации была удалена серебряная басма XVII века, покрывавшая фоны средника и клейм, святые венчики и резные пластины с надписями. Басма на полях иконы была сохранена.

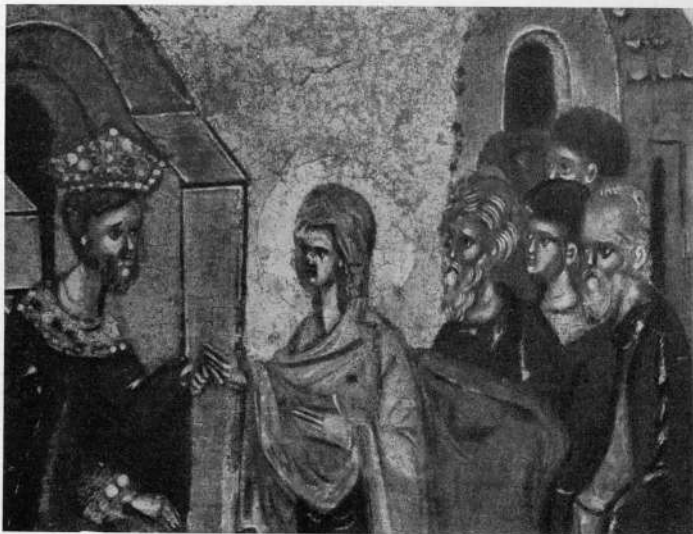
Оригинальная живопись была записана, видимо, в конце XVI века, тогда же был изготовлен оклад с трубами, которых раньше не было.

Раньше предполагалось, что икона принадлежала Псковскому художественному музею. Так как инвентарные книги музея погибли во время войны, то приходится опираться на словесное свидетельство директора музея, большого знатока и любителя псковских древностей, И. Н. Ларионова<sup>2</sup>, который утверждает, что до войны иконы Параскевы не было в фондах музея. По-видимому, ее не было и в церквях города, так как в прекрасном путеводителе Н. Ф. Окулича-Казарина по Пскову<sup>3</sup>, в котором подробно перечисляются с указанием размеров все наиболее древние и интересные иконы, нет даже и намека на наш памятник. Кроме того, в 20-х годах И. Н. Ларионов вместе с реставратором Каликиным обошли все действующие церкви Пскова и переписали самые ценные иконы. В этой описи, хранящейся у И. Н. Ларионова, упоминания об иконе Параскевы тоже нет.

<sup>1</sup> ГИМ, 29/бр., И-VIII, 5762. Доска сосновая, две сквозные липовые шпонки, личная темпера. Размер 150 × 118. Поступила из ГЦХРМ (№ 122) в феврале 1947 года. Порядок клейм: с левого верхнего — по часовой стрелке.

<sup>2</sup> Автор привносит И. Н. Ларионову глубокую благодарность за полученные сведения.

<sup>3</sup> Н. Ф. Окулич-Казарин. Спутник по древнему Пскову. Псков, 1913 г.



Параскева перед ижемоном. Клеймо четвертое житийной иконы Параскевы Пятницы

Оставалось предположить, что икона находилась где-то в округе Пскова, откуда ее и вывели фашисты. Предпринятые розыски в архиве Псковской области дали результаты, которые позволяют высказать предположение, что в XVII веке наш памятник находился в приделе Антония и Феодосия Печерских соборной Успенской церкви Псково-Печерского монастыря. В переписной книге Псково-Печерского монастыря 1639 года упоминается: «Образ святая великомученица Пятница в чудестех на золоте в ките прикладу гривенка серебряная сканная с финифтом. Перед образом сеча»<sup>4</sup>. Та же икона описана в 1652 году<sup>5</sup> и в 1655 году<sup>6</sup>. Затем в 1664 году о ней говорится в следующих выражениях: «Образ великомученицы Парасковей местной писан на золоте по полям писано мучение. Тея прикладу у того образа цата серебрянная сканная с финифтом»<sup>7</sup>. В переписной книге 1682 года икона описана почти дословно так же, как в 1664 году, а об окладе сказано: «Прикладу у того

<sup>4</sup> ГАПО, ф. 499, оп. 1, ед. хр. 112, л. 52.

<sup>5</sup> ГАПО, ф. 499, оп. 1, ед. хр. 113, л. 97 об.

<sup>6</sup> ГАПО, ф. 499, оп. 1, ед. хр. 119, л. 79 об.

<sup>7</sup> ГАПО, ф. 499, оп. 1, ед. хр. 114, л. 80 об.—81.





Усекновение главы Параскевы. Клеймо шестнадцатое житийной иконы Параскевы Пятницы

образа грипенка серебряная... по досмотру у того образа венец серебрян резной золочень<sup>8</sup>.

В среднике иконы изображена Параскева в рост, прямолично, в правой руке — крест, левая поднята на уровень груди и обращена ладонью к зрителю. Лицо узкое, аскетическое, непропорционально мелкое, подчеркнута длинная, тонкая шея. Моделировка лица основана на резком противопоставлении темно-коричневого сапфира и белесоватых охрений. На темно-зеленый хитон с небольшими, но яркими пробелами ниспадет правильными складками киноварный мафорий. Мелкий золотой ассист усиливает некоторую сухость рисунка складок мафория. Обобщенность силуэта, плоскостность фигуры подчеркнута условным золотым фоном и черно-зеленым поземом, почти сливающимся с нижней частью хитона. Архаизирующие клейма своими художественными достоинствами значительно превосходят средник.

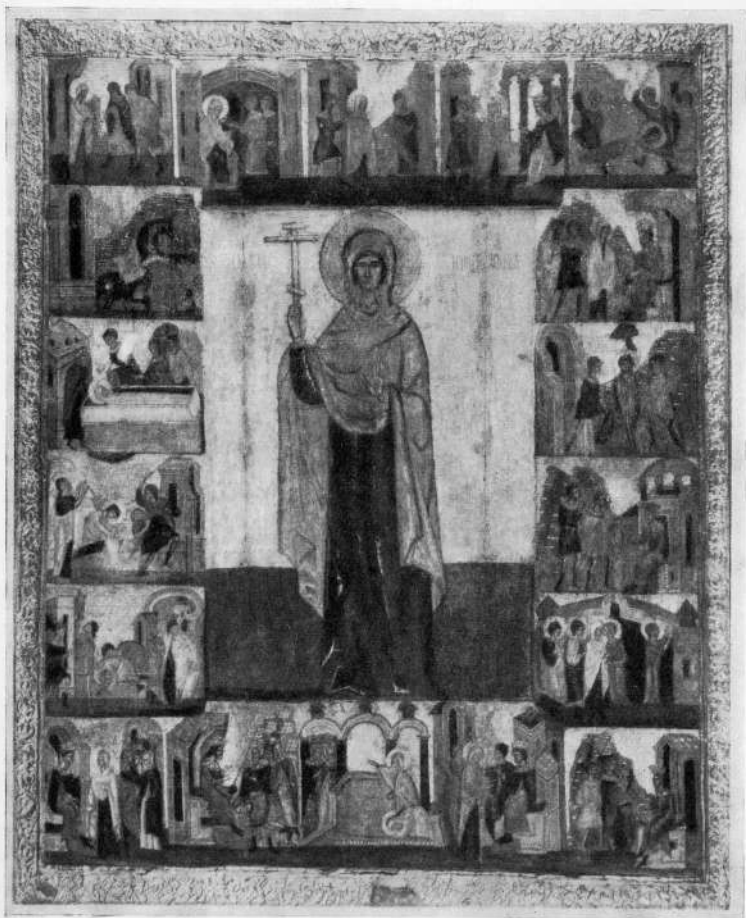
<sup>8</sup> К сожалению, категорически отождествлять нашу икону с той, которая указана в описи, мы не решаемся, так как, начиная с книги 1730 года в описанных имуществе монастыря XVIII—XIX веков, где точно указаны размеры вещей, эта икона отсутствует. По всей вероятности, в конце XVII века она была отдана из монастыря в какую-нибудь окрестную церковь. Дальнейшая судьба иконы остается нам неизвестной. Можно допустить, что как раз после передачи ее из Печерского монастыря икона была поновлена и для нее был изготовлен оклад (ГАПО, ф. 499, оп. 1, ед. хр. 452, л. 92).



Явление «лучезарной» женщины с двумя ангелами Параскеве в темнице.  
Клеймо девятое житийной иконы Параскевы Пятницы

Архитектурные и пейзажные фоны просты и очень условны. На всех клеймах горки образуют кулисы, способствующие уравновешенности лаконичных композиций. Среди композиций мы находим несколько, сводящихся, в сущности, к одной схеме: предстоянию перед правителем. Эта сцена так же, как и сцены избения, строгания и обезглавливания являются отзвуком композиций, выработанных в позднемакедонском искусстве для изображения «мучений» в знаменитом Менологии Василия II. За вычетом традиционных композиций, которые мастер мог видеть и на иконах, и в рукописях, совсем не связанных с Параскевой Пятницей, остается несколько очень выразительных сцен, заставляющих предположить или наличие прекрасного образца<sup>9</sup>, или руку мастера, хоть и почти незнакомого со столичным искусством, но очень искреннего и талантливого. К числу лучших композиций клейм относится сцена в тюрьме, где так мягко и свободно нарисованы ангелы. В 12-м клейме, текст к которому повествует о чудесном разрушении Параскевой языческих храмов, фигура святой повторена дважды: мы видим ее падающую ниц в иступленной молитве

<sup>9</sup> Если такой образец существовал, то это, вероятно, был памятник русского искусства, так как никаких следов непосредственного воздействия юго-славянского или византийского искусства мы не находим.



Икона Параскевы Пятницы с восемнадцатью житейными клеймами. ГИМ



и посылающую яростное проклятие язычникам. Очень выразительна фигура старца, склоняющегося ко гробу Параскевы (клеймо 17-е). На последнем клейме мы видим любопытную сцену: мучителя-негемона постигла кара, он падает со вставшего на дыбы коня.

Моделировка лиц в клеймах основана на том же резком контрасте темного санкиря и белесоватых высветлений, нанесенных довольно смело. Расположение мелких белильных движков весьма свободно. Контуры лица и волос обведены тонкой коричневой линией. Там, где художник пользовался черно-зеленым цветом, моделировка объемов осуществлялась наложением небольших белых пробелов, которые в настоящее время во многих местах утрачены, но даже там, где сохранились, не создают впечатления объема, а мы воспринимаем темно-зеленые одежды как совершенно плоскостные пятна. Что касается киноварных одежд, то в тех клеймах, которых меньше всего коснулась тонировка, мы находим довольно правильно и свободно подчеркнутые объемы и складки. В некоторых клеймах чувствуется желание создать в архитектурных сооружениях иллюзию перспективы: например, в клейме 7-м белыми линиями подчеркнута торцовая сторона здания <sup>10</sup>. Явное стремление мастера отделить задний план от переднего сочетается с традиционными среднепсковскими приемами пространственных решений. Поэтому, несмотря на попытки моделировать объемы, изобразить архитектурные сооружения перспективно, композиции в целом остаются плоскостными. При этом чем более традиционна сцена, тем более она безжизненна <sup>11</sup>. Кроме того, надо отметить, что иконописец понимает пространство совершенно абстрактно: в клеймах 14 и 15-м колесопреклоненные фигуры помещены не на уровне позема, а значительно выше, на уровне коленей рядом стоящих фигур и поэтому как-то странно висают в воздухе.

Сумрачный колорит иконы, характерное сочетание насыщенных черно-зеленых, оранжево-красных, белых и коричневых тонов дают нам возможность отнести икону к памятникам псковской живописи. Столь же характерным для икон Пскова является резкое противопоставление темного санкиря и разбеленных охряных высветлений (например, в ГТГ иконы XIV века «Параскева Пятница, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Василий Великий», «Параскева, Варвара и Ульяна», «Сожестие во ад»). Мелкий ассист вроде того, который покрывает мафорий Параскевы, мы видим на многих произведениях псковской школы <sup>12</sup>. Черно-зеленая краска местного происхождения настолько темна, что у иконописцев Пскова появился характерный прием нанесения на нее резких белых пробелов <sup>13</sup>. Такие же точно пробела мы видим на нашей иконе.

Данные стилистического анализа, говорящие о псковском происхождении вещи, подтверждаются особенностями надписей на иконе («отскоци» — вместо «отсочили», «отщевать» — вместо — «отщевать»), указывающими на северо-запад как на место возникновения иконы.

По-видимому, икона должна быть датирована первой половиной XV века. Если говорить о манере исполнения лица Параскевы в середине, то она находится вполне в русле того стилистического направления, которое представлено «Любитовской

<sup>10</sup> По-видимому, над иконой работал не один мастер, а несколько. В частности, последний, долежавший мелкие детали архитектуры, в нескольких местах нарушил рисунок: например, в 15-м клейме, обводи белой линией контур городской стены, он нарисовал его поверх головы иконы, в клейме 2-м нарушил рисунок окон.

<sup>11</sup> Исключение составляет, пожалуй, только сцена «Усекновение главы».

<sup>12</sup> Иконы ГТГ: «Параскева Пятница, Григорий Богослов, Василий Великий, Иоанн Златоуст», «Троица» (б. собрание Морозова).

<sup>13</sup> Иконы ГТГ: «Собор Богоматери», «Сожестие во ад», «Любитовская Богоматерь». Ближе всего по характеру нанесения пробелов к нашей иконе Параскевы подходит икона архангела Гавриила (первая половина XV века) из деусского чина (ГРМ).

Богоматерью» (ГТГ), «Архангелом Гавриилом» из деисусного чина первой половины XV века и «Дмитрием Солунским» (ГРМ). Если мы возьмем Псковское евангелие 1409 года<sup>14</sup>, то обнаружим большую близость между манерой исполнения лиц евангелистов и персонажей в клеймах иконы ГИМ (особенно лица Матфея и старца, стоящего на переднем плане в клейме 14-м). И на миниатюрах этого евангелия и в клеймах иконы мы видим один и тот же прием: тонкой коричневой линией обведено лицо и волосы.

На фонах клейм размещены длинные пояснительные тексты из жития. В ряде клейм (1, 3, 5, 6, 7, 15, 16, 18-м), несмотря на частичные утраты, тексты сохранились настолько, что мы видим перед собой не просто отдельные буквы, которые затруднительно бывает датировать, можем определить не только характер начертания букв, но и почерк мастера. Если в коротких, торжественных надписях вязью и уставом надолго задерживалась старая традиция, так как иконописцы старались воспроизвести древнюю манеру письма, то в пространных пояснительных текстах к клеймам почерк мастера гораздо больше приблизился к современному почерку. Наши тексты выполнены аккуратным полууставом. Почерк не размашистый, нерошлый, без наклона. Одностороннее, несимметричное «е», еще высоко расположенные отлогие перекалданы у букв «и», «н», «ю», «к» с высоко поднятой головкой, то, что у «т» или оба конца коромысла короткие или только один спущен до нижнего уровня строки — все это говорит за датировку почерка первой половиной XV века. (Не исключено, что надписи в клеймах могли быть выполнены несколько позднее самой иконы.)

Обратимся теперь к анализу идейного замысла памятника.

Христианская иконография знает трех святых, носивших имя Параскевы. Собственно в Византии культ Параскевы был распространен мало, зато на Балканах широко привилось почитание преподобной Параскевы Петки сербской (или триновской)<sup>15</sup>. Этот культ впитал в себя черты какого-то дохристианского сельского божества и женского божества, бывшего покровителем пятого дня недели (*пхраркеви* — пятница). В русских народных верованиях образ Параскевы Пятницы не связывался с определенной святой — будь то иконийской, сербской или римской. По авторитетному утверждению В. И. Чичерова, образ преподобной Параскевы (память празднуется на 14 октября) слился с образом великомученицы Параскевы (память на 28 октября)<sup>16</sup>. И хотя на всех иконах Пятница неизменно сохраняет мученический атрибут — крест, культ Параскевы на северо-западе Руси получил в значительной мере иное содержание. Этнографические материалы показывают, что даже в XIX веке в ее культе явственно чувствовались дохристианские черты.

Образ Параскевы связывался с землей, священной земной влагой. Изображения Параскевы, ее «явление» иконы ставились на распутиях дорог, у родников. В деревенных резных фигурах святая изображалась с длинными распушистыми волосами, символизировавшими лен (осенние праздники Параскевы совпадали с порой уборки льна)<sup>17</sup>. Так как в Новгороде пятничные дни были днями ярмарок и база-

<sup>14</sup> Хранится в отделе рукописей ГИМ (Патр. 71). Ярko-зеленый фон, черные надписи, черные контуры нимбов являются добавлениями конца XVI — начала XVII века. В это же время подрисован стол в миниатюре, изображающей св. Луку.

<sup>15</sup> П. С и р к у. Несколько заметок о двух произведениях триновского патриарха Евфимия. — В кн. «Сборник статей по славяноведению, составленный учениками В. И. Ламанского». СПб., 1883, стр. 381—382.

<sup>16</sup> В. И. Ч и ч е р о в. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX вв. — «Труды Института этнографии им. Н. И. Миклухо-Маклая». Новая серия, т. 40, стр. 42.

<sup>17</sup> У Параскевы были любящие прозвища: «Льняница, Грляница (вероятно, в честь осенней распутицы). Образ Параскевы слепал, по всей вероятности, с образом богини-прых Мокочи (В. И. Ч и ч е р о в. Указ. соч., стр. 42, 56—62; Н. П. К а д и н с к и й. Героико-народный месяцеслов на Руси. — «Записки РГО по отд. этнографии», т. 7, СПб., 1877, стр. 312—313).

ров, Параскева стала покровительницей торговли, и ей издавна была поставлена церковь на Торгу<sup>18</sup>. Кроме того, хотя это совсем не согласуется с аскетическими житиями святых, носивших имя Параскевы, Пятница стала покровительницей женщин и брака. В народе бытовали легенды, в которых «матушка Парасковья» фигурирует в роли повивальной бабки.

Известно множество новгородских и псковских икон Параскевы, где она изображается как отдельно, так и в ряду излюбленных местных святых — Николы, Владислава, Фрола и Лавра и др. Часто Параскева изображается вместе с другой покровительницей торговли — Анастасией, связанной с другим днем недели — воскресением (ἀνάστασις — воскресение). Но ни в одной из этих икон не подчеркивается специально, что Параскева была мученицей, страдавшей и умершей за свою веру.

В этих условиях икона Параскевы с житием из собрания Исторического музея приобретает особый интерес. Перед нами редкий памятник, идейный замысел которого состоял в том, чтобы с драматическими подробностями рассказать зрителю о мучениях и истязаниях, которые перенесла, храня верность христианству, святая, почитаемая каждым псковичем и новгородцем. Появление памятника такого рода во Пскове первой половины XV века, несомненно, связано с существованием острой идеологической и социальной оппозиции ортодоксальному православию. В этот период русская церковь борется против строгольничества — рационалистической ереси, распространившейся среди горожан Новгорода и Пскова. Учению строгольников, протестовавших против симонии и отрицавших организационные основы православной церкви, ее иерархию как поставленную «по маде», надо было противопоставить иные идеи. В борьбе с опасным еретическим движением церковь обращалась в области живописи к афонской традиции, подчеркивала в образах святых аскетические черты, апеллировала к авторитету мучеников, подвиги которых освещали земную церковь и ее иерархию.

Обращение в литературе и искусстве к темам мученических житий и нарастание аскетически-догматических мотивов вообще характерно для тех периодов, когда церкви необходимо было укрепить свой авторитет. Например, с IV века, когда после издания миланского эдикта христианство постепенно завоевывает господствующее положение, начинается изготовление в массовом числе мартириев — мученичеств, содержащих пространное описание невероятных пыток мучеников и их речи в защиту христианства. По-видимому, реакцией на движение иконоборчества и сильно развившееся в Болгарии богомилство был сдвиг, произошедший во второй половине X века в византийском искусстве. Неоклассический стиль сменяется новым, по выражению В. Н. Лазарева, трансцендентным стилем, для которого характерно, что «иллюзионистическое пространство уступает место абстрактной плоскости, иногда тяжеловесные фигуры приобретают большую легкость, в лицах появляется выражение строгого аскетизма, все становится сухим, хрупким, имманентным»<sup>19</sup>.

Но самым любопытным является то, что именно в начале XI века создается такое грандиозное произведение, как Менологий Василия II, — свод житий, среди которых особенно много мученических. В Менологии, своеобразной энциклопедии своего времени, были созданы для различных видов мучений определенные, в сущности немногочисленные композиции<sup>20</sup>, которым впоследствии следовали иконописцы и к которым, в конечном счете, восходят композиции житийных клейм иконы Параскевы Пятницы из Гос. Исторического музея. Наряду с Менологием Василия

<sup>18</sup> Н. В. Малюцкий. Древнерусские культы сельскохозяйственных святых по памятникам искусства. — Известия ГАИМК. Л., 1922, т. II, вып. 10, стр. 6—7.

<sup>19</sup> В. Н. Лазарев. История византийского искусства, т. I, М., 1947, стр. 82—84.

<sup>20</sup> O. M. Dalton. Byzantine art and archaeology. Oxford, 1911, стр. 479.

в XI—XII веках был создан целый ряд других менологиев, в которых изображению мученичества тоже отведено очень большое место: менологий Гос. Исторического музея (греч. 175), менологий Национальной библиотеки в Вене, менологий монастыря Эсфигмен на Афоне, менологий в Национальной библиотеке в Париже, монах с житий Симеона Метафраста в Британском музее<sup>21</sup>.

Возможно, что своеобразной реакцией на ересь богомилов была и сложившаяся в конце X — начале XI века новая декоративная система храма. Фигуры святых и мучеников располагались в нижних поясах и на столбах, образно выражая идею о том, что эти представители земной церкви объединяют небесную и земную церковь, служат ее опорой<sup>22</sup>.

Аналогичные тенденции можно наблюдать и в русском искусстве и литературе конца XIV — начала XV века. В ответ на строгольническую критику догматов православия и его земной церкви, духовенство прямо ссылается на пример мучеников, чтобы сделать свои призывы более убедительными. Это ярко видно на примере следующего текста из послания митрополита Фотия во Псков в сентябре 1427 года: «И пишете ми, сынове, со своим послом с посадником Феодором, что есте по моей грамоте, тех строгольников обыскали и показали: и о том вашем крещом благостоянии, еже о благочестии божия закона, великое ваше православие благодарю, и благословляю и непреложне и креще тако о том стояти и тех помраченных к свету и к истинне богоразумия въводяще, якоже и божествении мученици о веро о истине свои крови пролиаше и неверных царей мучителей к Христу приведоша»<sup>23</sup>.

В. Н. Лазарев, много специально изучавший произведения новгородской и псковской живописи конца XIV — начала XV веков, в ряде статей отметил, что анализ некоторых ведущих памятников новгородской и псковской живописи свидетельствует о нарастании аскетическо-догматических черт. Это явление он прямо связывает с необходимостью защиты твердынь православия от строгольнической ереси<sup>24</sup>.

В росписях церкви Феодора Стратилата, которые В. Н. Лазарев относит к 70 — 80-м годам XIV века, очень большое место занимают сцены «Страстей Христовых». Напоминание о мучениях Христа выражало стремление художников найти какое-то оправдание и освящение тяготам жизни народа. На примере страданий Христа духовенство учило верующих смирению и безропотному терпению<sup>25</sup>.

Возьмем еще один выдающийся памятник монументальной живописи начала 80-х годов XIV века — церковь Успения Богородицы на Волотовом поле. Среди ряда обычных иконографических сюжетов встречается один — «Слово о некоем игумене, его же искуси Христос в образе нищего», который отразил косвенным образом идеи, волновавшие умы новгородцев<sup>26</sup>. Игумен пирует с богатыми и отказывает

<sup>21</sup> O. Wulf. *Altchristliche und byzantinische Kunst*. Berlin, 1914, т. II, стр. 528.

<sup>22</sup> В. Н. Лазарев. Указ. соч., т. I, стр. 75—76.

<sup>23</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI в. М. — Л., 1955, стр. 254.

<sup>24</sup> На наш взгляд, неправильно было бы искать в памятниках живописи конца XIV — начала XV века прямых следов строгольничества, как это делает Ю. А. Лебедева, считая, что икона «Собор Богоматери» выражает какие-то строгольнические воззрения на том основании, что три ангела слева в верхнем углу иконы изображены без крыльев. Во-первых, известно, что строгольники выступали вообще против иконопочитания. Во-вторых, с точки зрения средневекового мировоззрения трудно и прямо невозможно допустить, чтобы в церкви в течение веков носила икона, в которой было допущено серьезное отступление от догм и традиций. Ревнители старины, а особенно в Пскове, где имелся опыт борьбы с еретиками и где шли знаменитые епископские споры, вероятно, заметили бы волюнтеризм изображения и выступили против него, как это сделал в XVI веке Висковатый.

<sup>25</sup> В. Н. Лазарев. Новгородская живопись XIV века и Феофан Грек. — «Советская археология», 1955, № 22, стр. 217.

<sup>26</sup> Там же, стр. 221—222.



в приюте Христу, принявшему облик нищего, — такая сцена в росписи монастырской церкви служила монахам напоминанием о том, что они должны вести праведный образ жизни и быть милосердными к бедным. Эта композиция запечатлела в живописи осуждение духовенства, образ жизни которого был так далек от идеала — мотив, хорошо известный нам по памятникам письменности<sup>27</sup>.

И, наконец, стенопись церкви Спаса на Ковалеве (Новгород, 1380 год) с ее общим аскетическим замыслом, многочисленными изображениями отшельников, мучеников и монахов — еще один пример, свидетельствующий о том, что в конце XIV века в монументальной живописи Новгорода ясно чувствовалось усиление аскетического начала<sup>28</sup>.

По всей вероятности, те сдвиги, которые констатирует с начала XV века В. Н. Лазарев в псковской станковой живописи (господство сухой икониюсной трактовки образов в ущерб прежней свободе, стереотипность лиц, застывалость композиций), следует связывать с теми же причинами, которые породили новые веяния в новгородской фреске конца XIV века.

В этом смысле икона Параскевы Пятницы из собрания Гос. Исторического музея, принадлежащая кисти одаренного неизвестного мастера, хотя и сохраняет еще в какой-то степени старые традиции псковской живописи и не имеет следов ремесленности и штампа, в полном смысле этого слова — детище своего времени. Любопытно, что при выборе жития было отдано предпочтение житию именно иконийской Параскевы, в котором акцентированы моменты мученичества, перед житием Параскевы-Петки трновской, канонизированной за праведность, пустынножитие и т. д.

Житийные иконы, изображающие мучения святых, не слишком многочисленны в древнерусском искусстве. Наиболее раннее, целиком сохранившееся произведение подобного рода — знаменитая житийная икона Георгия из Русского музея (новгородская школа начала XIV века)<sup>29</sup>. С прелестной наивностью и чисто детской конкретностью мышления художник иллюстрирует житие мученика. По всей вероятности, икона воспроизводит какой-то византийский образец — лицевое житие или миниатюры менологии. Но сохраняя композиционный костяк сцен, мастер неузнаваемо изменяет трактовку образов, по-своему интерпретирует их. Короткие большеголовые фигуры, разворот верхней части туловища en face при постановке всей фигуры в профиль или в  $\frac{3}{4}$ , строгая симметричность композиций, полная бесстрастность всех действующих лиц делают архаическим весь строй иконы. Яркая, полнокровная по колориту, она сочетает дидактичность содержания с еще жизнерадостным пониманием образа.

Псковская икона Параскевы в житии из Исторического музея (первая половина XV века), новгородская икона Симеона Иерусалимского и Екатерины с 10 житийными клеймами (XV век) из Третьяковской галереи<sup>30</sup>, новгородская икона Дмитрия Солунского и псковская — Георгия Победоносца из Покровского собора Рогожского кладбища (вторая половина XV века)<sup>31</sup>, житийная икона Георгия из Исторического музея (конец XV — начало XVI века) представляют собой ступеньки дальнейшего усиления аскетического и догматического начала. Любопытно, что все эти «мученические» иконы XIV — XV веков связываются с Новгородом, Псковом или

<sup>27</sup> А. И. Клибанов. Реформационные движения в России. М., 1960, стр. 105.

<sup>28</sup> В. Н. Лазарев. Ковалевская роспись и проблема южно-славянских связей. — Ежегодник Института истории искусств, М., 1957, стр. 264—265.

<sup>29</sup> «История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 133.

<sup>30</sup> «Выставка древнерусского искусства в Москве 1913 г.», М., 1913, табл. 9.

<sup>31</sup> «Древние иконы старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве», М., 1956, стр. 45, 55.

северными окраинами, где наиболее сильно в этот период проявляются классовые антагонизмы.

В московской живописи конца XIV — начала XV века подобные тенденции были бы совершенно чужеродными. Обстановка высокого гуманистического подъема породила художественное направление, сущность которого была выражена в гениальном творчестве Андрея Рублева. Его образы, глубоко человеческие, просветленные, полные душевной умиротворенности, очень далеки от суровости и аскетизма.

Только с конца XV — начала XVI века в ответ на новгородско-московскую ересь начинает все больше усиливаться и в московской литературе и искусстве дух аскетизма и догматизма. Любопытно обратить внимание, как страстно и убежденно говорится о мучениках в «Послании иконописцу» и «Словах» о почитании икон, приписываемых Иосифу Волоцкому: «Тако же святая и добродетельна мученики, яко Христовы воины, иже за него кровь свою проливавших, и сего чашю испивших, и животворна смръти обещници быша, и страсти его и славы, иже все зде оставших — отечество и богатство и саны и достоинство и родители и жены и чяда и братия и друзги, и ретяжеса, кто бы преже кровь свою пролиал Христа ради, и яко едина душа в различных телесех, сих ни отець плачяси, ни мати тръзающеся, ни дети кричяци, не могущи расслабити, ни от божня любви отлучити... Подобно же тому и святых мученицъ и преподобных жен, иже немощь женскую в мужество преложивших; ови бо крови своя, ови же поты своя Христа ради пролиаше, и вси жизнь мира сего оставльше, прелетеша к Христу; землю бо, яко же небо сътвориша, и темная места, яко звезды просветиша»<sup>32</sup>. Уже искусство Дионисия испытало на себе влияние возросшего стремления церкви регламентировать творчество художников. Значительно сильнее чувствуется печать аскетизма, правоучительности во второй половине XVI века, после постановлений Стоглавого собора. И как верные вестники нового направления в искусстве Москвы и Твери появляются житийные иконы с изображением сцен мученичества. Примером могут служить иконы великомученика Никиты из б. соборания Рахманова<sup>33</sup> и из церкви Троицы в Никитниках<sup>34</sup>, икона Ипатия Гангрского «в мучениях» (ГТГ) и др.

В соборнии Исторического музея есть еще одна икона Параскевы с житийными клеймами (северные письма конца XVI — начала XVII века). Глубоко провинциальная по своему характеру, она показывает нам, что иконописцам были уже хорошо известны шаблонные композиционные схемы «мучений». Мастер не иллюстрирует непосредственно житие, он изображает такие виды истязаний, которые не упоминаются в тексте (например, верчение на колесе), но, вероятно, знакомы ему по житийным иконам Георгия, Екатерины и др.

<sup>32</sup> Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Указ. сч., стр. 341.

<sup>33</sup> «Выставка древнерусского искусства в Москве 1913 г.». М., 1913, стр. 29, № 92, вклейка.

<sup>34</sup> Д. К. Тренев. Памятники древнерусского искусства церкви Грузинской Богоматери в Москве. М., 1903, табл. XIV, № 36.

## К СТАТЬЕ

М. П. ПАВЛОВОЙ-СИЛЬВАНСКОЙ

«ЖИТИЙНАЯ ИКОНА ПАРАСКЕВЫ ПЯТНИЦЫ  
С ВОСЕМНАДЦАТЬЮ КЛЕЙМАМИ»

Е. С. ОБЧИННИКОВА

После того как статья М. П. Павловой-Сильванской была написана, в отделе древнерусской живописи Гос. Исторического музея была продолжена работа над публикуемой редкой иконой в связи с подготовкой каталога памятников древнерусской живописи. Вновь обратила внимание противоречивость художественного стиля строгой фронтальной каноничной фигуры Параскевы в среднике более свободным приемом исполнения фигур в житийных клеймах этой иконы. Подобное стилистическое противоречие нам не встречалось в известных новгородских и псковских памятниках XIV—XV веков<sup>1</sup>. Это заставило попытаться найти аналогии среди византийских или южнославянских памятников и предположить, не лежит ли в основе композиции нашей иконы какой-то завезенный в Псково-Печерский монастырь образец. Нам удалось обнаружить среди сирийских икон, опубликованных Сотирну<sup>2</sup>, подобный же образец композиции, в котором так же ярко выражена противоречивость между более реалистическим и строгим исполнением средника и архаическими и свободными приемами в клеймах. Ближайшей аналогией оказалась икона с изображением св. Екатерины в рост, с которой почти точно совпадает и положение фигуры, данной в рост прямо, в таком же жесте, как у Параскевы, поднята и обращена ладонью к зрителю левая рука, но только у Екатерины правая рука с крестом прижата к груди. Фигура дана в удлинённых пропорциях с небольшой головой. Лицо удлинённое, выражение застывшее и строгое. Вокруг средника 12 клейм, иллюстрирующих житие и мучение Екатерины. Несмотря на несколько архаический, даже, может быть, примитивный характер клейм, они поражают своей жизненностью и экспрессивностью. Все в них, вплоть до фигур с короткими пропорциями и большими головами, непохоже по своему художественному исполнению на изображение центральной фигуры в среднике. Аналогичная композиция икон с житийными клеймами встречается на ряде сирийских памятников XII—XV веков, в которых в таком же стилистическом противоречии оказывается архаизирующее исполнение житийных клейм с более сухим, тщательно выписанным изображением святых, помещенных на среднике и отмеченных стремлением к правдоподобному изображению человеческого образа и пышной одежде<sup>3</sup>. Интересно, что подобная композиция встречается и в искусстве Югославии XIV века. Например, икона св. Георгия с 17 житийными клеймами, третья четверть XIV века из церкви св. Георгия в Струге<sup>4</sup>. Представляется затруднительным, однако, сейчас решить вопрос, попали ли в Псков образцы сирийской иконописи непосредственно через паломников в святые места или вместе с южнославянскими иконами.

<sup>1</sup> В. И. Антонова и Н. Е. Миева. Каталог древнерусской живописи, т. I, М., 1963, рис. 37, 91, 109, 118, 130, 147, 155 и др.

<sup>2</sup> G. et M. Sotiria u. Icônes du Mont Sinai, t. I (planches). Athènes, 1956, рис. 166—169 (XII—XV вв.).

<sup>3</sup> Там же. Икона Георгия с 20 клеймами (рис. 167), икона Иоанна Предтечи с 14 клеймами (рис. 168), икона Георгия с 14 клеймами (рис. 169).

<sup>4</sup> Icônes de Jugoslavies. Texte et catalogue Vojislav J. Djurić. Belgrade, 1961, p. 102, N 29, Pl. XLIII.

Одной из близких аналогий образу нашей Параскевы является икона южнославянских писем с изображением в рост Параскевы (нижняя часть иконы с ногами изображенной срезана), с надписью «агнос Петка», конец XV — начало XVI века<sup>5</sup>.

Сказанное выше важно для датировки иконы. До сих пор противоречивость художественного исполнения памятника вызывала недоумение и даже попытку отнести памятник к позднему XVI веку. Близкие аналогии нашему памятнику среди древних икон синайского собрания, а также среди южнославянских произведений служат убедительным подтверждением правильности датировки иконы концом XIV — началом XV века.

Не противоречит указанной выше датировке дендрохронологический анализ, проведенный по инициативе отдела дрепнерусской живописи 17 июня 1964 года научным сотрудником Института археологии Академии наук СССР Н. Б. Черных<sup>6</sup>. Данный анализ был проведен на двух досках иконы (сосна), у которых оказались срезанными внешние кольца. Каждая исследованная доска имеет сейчас 100—110 колец. Возможно предположить, что доски для нашей иконы, судя по характеру колец, были взяты от одного и того же дерева. Последнее кольцо исследованных досок датируется 1368 годом, на основании дендрохронологической шкалы, разработанной на материалах древнего Новгорода в Институте археологии Академии наук СССР. Таким образом, дендрохронологический анализ, стилистическое своеобразие живописного строя, а также и весь композиционный замысел иконы вполне соответствует датировке этой иконы, данной в статье М. П. Павловой-Сильванской.

<sup>5</sup> В. И. Антонова и П. Е. Миева. Каталог..., т. I, стр. 383—384, № 340, инв. № 23088, разм.: 69,5 × 41,5.

<sup>6</sup> Шифр И9, 1964.

ИКОНА «СОШЕСТВИЕ ВО АД»  
ИЗ СОБРАНИЯ  
ГОС. ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ  
В МОСКВЕ

Е. С. ОВЧИННИКОВА

**И**кона «Сошествие во ад»<sup>1</sup> была обнаружена в 1920 году в так называемой «рухлядой» на колокольне Михаило-Архангельского монастыря в городе Архангельске<sup>2</sup>. В Исторический музей она поступила в 1934 году из ЦГРМ, куда была передана Северной экспедицией для реставрации.

Время основания Михайловского монастыря точно неизвестно. Крестинин относит грамоту Иоанна и возникновение монастыря к XII веку. А митрополит Макарий считает, что монастырь создан в XIV веке<sup>3</sup>. Есть основание предполагать (по данным летописных свидетельств о борьбе за захват новгородцами Заволочья в XI—XII веках), что к XII веку новгородцы прочно утвердились в занятом ими

<sup>1</sup> ГИМ, № 82847, и VIII-3595; разм.: 73 × 50 × 3. Павлока, левкас, яичная темпера. Доска липовая, рубленая на обороте, с двумя врезными короткими, односторонними шпонками. На лицевой стороне ковчег, с глубокой скошенной выемкой. Поля неравномерные. По верхнему и левшему краям шпорока киноварная опухь.

<sup>2</sup> В 1920 году по инициативе И. З. Грабаря была направлена экспедиция на Север с целью учета и охраны памятников. В состав экспедиции, в частности, входили реставратор Г. О. Чириков и Н. Н. Померанцев. Экспедицией было вывезено свыше 30 уникальных памятников XIII—XIV веков, найденных среди рухляды. Вместе с иконой «Сошествие во ад» были вывезены царские двери XIV века, хранившиеся в ГРМ в Ленинграде, и икона «Спас Царь сынов» конца XIV века в ГТГ (В. И. Антимова и Н. Е. Миева. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации, т. I. М., 1963, стр. 380, рис. 337, № 256).

В результате длительного пребывания памятника в неблагоприятных условиях состояние его оказалось очень тяжелым, кроме того, живопись находилась под толстым слоем покровной олифы и записи. На поверхности живописи имелись механические повреждения в виде царапин и щербин, трещины в доске с деформацией ее, утраты живописи на полях, полное ослабление живописного слоя и левкаса с воздушными. Поздние вставки нового левкаса и записи свидетельствовали о неоднократном, неуловимом повонении памятника в прошлом. Раскрытие памятника, не осуществленное в ЦГРМ в 1934 году, было проведено только в 1952 году в ГИМ Г. А. Фроловым. В результате удаления наслоения покровной олифы и записи обнаружилась удовлетворительная сохранность живописи на фигурах, горках, писаных жидко, почти прозрачно. Проблема же оказалась почти утраченными. Корпусно написанные лица с разбеленным охрением по темному сангирю сохранились лучше. Золото на фоне и на полях сохранилось плохо. Просвечивание рентгеном показало, что для палочки использована сильно выношенная, местами разорванная дотканная ветошка.

<sup>3</sup> «История русской церкви», т. IV, стр. 204; А. К и р и л о в. Монастырь св. архистратига Михаила в г. Архангельске. Архангельск, 1914, стр. 6.

крае, — вероятно, монастырь возник ранее XIV века<sup>4</sup> с целью распространения христианства среди чужд. Историк Архангельского края С. Огородников указывает, что даже в конце XIV века на обширных пространствах Заволочья, кроме Михайло-Архангельского монастыря, не существовало не только других монастырей, но не было даже церквей и часовен<sup>5</sup>, имевшие же в монастыре деревянные церкви были приходскими. Однако никаких сведений о том, кем же был выстроен этот монастырь, — не сохранилось. Своим возникновением он обязан, возможно, инициативе партии новгородских купцов-промышленников или вагагам новгородской воляницы, захватывавшим этот край и разорявшим население тяжелыми поборами и налогами. Само посвящение храма св. Михаилу Архангелу говорит о его роли как защитника новгородских промышленников в их борьбе за обладание заволочской чуждой и как предводителя небесного воинства, помогающего в борьбе с темными силами ада (т. е. в данном случае — в колонизации земель в насаждении христианства среди язычников).

Первоначально церкви архистратига Михаила были деревянные, которые или горели, или за ветхостью «стояли в густе» и разбивались. Иконостасы и иконы из ветхих деревянных церквей переносились во вновь построенные каменные церкви<sup>6</sup>. У выстроенной в 1699 году каменной Михайловской церкви было два придела — во имя Бориса и Глеба и мученика Миня. Существовали ли эти приделы в первоначальной деревянной церкви Михаила Архангела, — неизвестно.

Отсутствие указаний на церкви, посвященные «Воскресению», позволяет предположить, что икона «Сшествие во ад» могла размещаться в местном ряду иконостаса деревянной древней церкви Михайло-Архангельского монастыря в Заволочье. По своим размерам (73×50×3) она велика для праздничного ряда иконостаса деревянной церкви и, скорее, могла размещаться в местном ряде иконостаса.

Художественный стиль иконы «Сшествие во ад» архаичен и монументален. Композиция простая, лаконичная и уравновешенная. В центре композиции дана в рост возвышающаяся фигура Христа, обращенного навстречу Адаму, которого он поднимает за протянутую руку. Христос в длинной, прямой, облегающей одежде, цвета охры. Левой рукой он придерживает конец древка большого креста, лежащего на левом плече. Верхний конец креста, который был написан на золотом фоне, утрачен. Христос шагает вправо, опираясь ступнями ног на концы поверженных врат ада. Направление его энергичного движения подчеркнуто наклонно головы и шеи и ссутулившейся под тяжестью креста спиной. Композиция замыкается

<sup>4</sup> Первое достоверное известие в Двинской летошис (стр. 7) относится к 1419 году, где говорится о разорении мурманами (норвежцами) монастыря, уже действовавшего в то время. Богатство края, привлекавшее многих иностранных купцов, нашло отражение в сказаниях ислаидцев, из которых известно, что еще в начале XI века на берегах Двины существовал торговый город с языческим населением, куда летом съезжались скандинавские купцы. Однако, несмотря на обширные торговые связи с Новгородом и Скандинавией, заволочская чужд еще долго оставалась в состоянии язычества и не поддавалась христианизации (Л. Титов. Двинская летошис. М., 1889, стр. 2—3).

<sup>5</sup> С. Ф. Огородников. Очерк истории г. Архангельска в торгово-промышленном отношении. СПб., 1890, стр. 8, прим.

<sup>6</sup> Первоначально Михайло-Архангельский монастырь находился на мысе Пур-Наволоч. В 1533 году имел две деревянные церкви: соборную Михаила Архангела и телугу Ильи Пророка. В 1584 году вокруг монастыря был воздвигнут деревянный город — Новые Холмогоры, впоследствии, Архангельск. После пожара 1637 года монастырь был перенесен на нынешнее место.

Для каменной церкви Архангела Михаила в 1699 году иконостас был выт из деревянной ветхой церкви того же наименования. В 1710 году за ветхостью была разобрана деревянная Покровская церковь и весь иконостас разобранной церкви был перенесен в нижний этаж каменного храма (А. Кириллов. Указ, соч., стр. 28—29, прим. 68).



Икона «Сожитие во ад» из Михаило-Архангельского монастыря  
в Архангельск. ГИМ





группами ветхозаветных праведников из трех фигур с каждой стороны. На переднем плане справа Адам, которому помогает выйти из гробницы Христос, и Ева. Адам стоит на краю гробницы, но ноги его еще согнуты в коленях. На Адаме белая с широкими рукавами одежда, написанная жидким, почти прозрачным слоем краски. У Адама недлинная седая окладистая борода и длинные седые волосы, расчесанные на прямой пробор и падающие на спину длинными прядями. За Адамом стоит Ева, закутанная с ног до головы в красный мафорий, с простертыми к Христу руками. Из-под мафория виден зеленый чепец, плотно охватывающий лоб Евы. Ее зеленая исподняя одежда спускается до земли, прикрывая ноги. За ней видна округлая, коротко остриженная, голова юноши. Это пастушок Авель с кнутом или посохом в руке. В группе ветхозаветных пророков-царей — Соломон и Давид, с обращенными к Христу руками, за ними — Предтеча. На Соломоне длинный узкий кафтан киноварного цвета, создающий красочное равновесие с мафорием Евы. На ногах у них обувь цвета охры, на головах прямые короны, расширяющиеся кверху, с цветными тульями. За ветхозаветными царями видна голова Иоанна Предтечи с широким высоким лбом и с тонким аскетическим овалом лица, с глубоко сидящими глазами и черной бородой.

Композиция дана на золотом фоне с двумя оранжевыми горками по сторонам, с редкими плоскими лещадками, почти без белых отметок. Спокойным, монументальным позам фигур и колориту верхней части композиции, выдержанному в светлой золотисто-охристой гамме, противопоставлена картина ада в виде сплошной черной пропасти, раскрывающейся под ногами Христа. В центре под перевернутым помещено изображение сатаны на черном фоне, который сидит, положи ногу на ногу. В правой своей лапе он сжимает большой, стоящий вертикально ключ. На фоне ада даны детали разрушенных врат ада в виде ключей, пробоев. Кроме того, изображено боевое вооружение: лук, стрела (?), разнообразие топоров и секира.

Памятник стоит особняком среди произведений станковой живописи того времени и обладает какими-то своими специфическими особенностями, редко встречающимися в других аналогичных иконах. Одной из таких особенностей является наличие под живописью подготовительного рисунка, исполненного острой иглой (графией) по левкасу, воспроизводящему полностью всю композицию с фигурами с прорисованными складками одежды и чертами лица, которые удалось обнаружить только при помощи рентгенограммы. Вторую особенность данного памятника составляет колорит, отличающийся преобладанием желтых и красно-оранжевых охр различных оттенков, которые вместе с красными, зелеными и белыми цветами составляют палитру, близкую к фресковой росписи. По-видимому, в распоряжении художника имелись главным образом наборы природных красок, т. е. цветных глин, которыми изобилуют места вокруг Нередицы и другие новгородские и псковские земли.

Широта, свобода и смелость своеобразной техники иконы и близость ее красочной палитры к произведениям монументальной живописи позволяет предположить, что автором мог быть художник-фрескист. Этому не противоречит и прием обобщенной трактовки фигур и лиц, построенный на декоративной манере контрастного противопоставления охреней темному санкирю; близко к монументальной росписи также и само разбеленное охрение лиц на нашей иконе. Иногда даже это охрение наложено мазками, напоминающими орнаментальный рисунок (например, на лице Евы, на ногах и руках Адама и др.). Иными словами, вся система письма и приемов его художественной выразительности как бы строится с расчетом на восприятие изображения на расстоянии<sup>7</sup>. Вместе с тем образы Христа и остальных выразительны

<sup>7</sup> А. Косцова предполагает, что автором псковской иконы (1313 год) «Богоявление» был мастер-фрескист, работавший над росписью Снетогорского монастыря (А. Косцова, Древняя псковская икона «Богоявление» и ее связь с фресками Снетогорского монастыря. — «Сообщения Гос. Эрмитажа», т. XXIV. Л., 1963, стр. 42).



Деталь иконы «Сшествие во ад» Михаило-Архангельского монастыря, ГИМ

и эмоциональны. Приемы художественного исполнения отличаются смелостью, широтой и непосредственностью. Это особенно ярко проявилось в контрастно декоративных приемах изображения лиц, близких к фрескам Нередицы с ее строгими и величественными образами старцев<sup>8</sup>, и к росписи Снетогорского монастыря в Пскове, в которой в изображении лиц — такие же смелые и широкие приемы контрастного противопоставления охреней, нанесенных по темному санкирю: над дугами бровей, на скулах, с глубоким затемнением вокруг глаз<sup>9</sup>.

Несомненно, автор нашей иконы «Сшествие во ад» (вклейка, стр. 140) был знаком с монументальными ансамблями Новгорода и Пскова, но в созданных им образах преобладают демократические черты, в которых сильнее и непосредственнее сказалось местное народное творчество. Фигуры приобретают грузность и тяжеловесность, обнаженные крупные ноги и руки Христа и Адама получили уже грубые простонародные формы. Под воздействием народных вкусов смягчается византийская суровость лиц, которые становятся более простыми и человечными.

<sup>8</sup> «История русского искусства», т. II, М.—Л., 1954, стр. 90, 91.

<sup>9</sup> Например, лица апостолов в композиции «Сшествие св. духа на апостолов». А. А н и с с и м о в. Les Fresques de Pskov. Paris, 1930, стр. 11 и др.; В. П. Л а з а р е в. Снетогорские росписи.—«Сообщения Института истории искусств», вып. 8, М., 1957, стр. 85 и 88; W. T o l s t o j. Freski Snietogorskiego monasteru w Pskowie.—«Biuletyn Historii Sztuki». Warszawa, 1963, № 1, стр. 7, рис. 2.

Для определения места нашего памятника среди других известных нам произведений на данную тему обратимся к рассмотрению иконографии «Сожествия во ад». Композиция «Сожествие во ад», известная в византийской иконографии как «Воскресение», до XIV, XV столетий изображалась в византийском и западном искусстве под видом «Жен мироносиц у гроба» или «Сожествия во ад»<sup>10</sup>. В VII—XI веках эта весьма еще лапидарная сцена встречается уже в миниатюрах Псалтири<sup>11</sup>. В X—XII столетиях складывается в своей основе законченная композиция «Сожествия во ад», в которой доминирует крупная фигура Христа с большим крестом, символизирующим победу над адом и смертью, направляющегося к Адаму (X—XI века)<sup>12</sup>.

Вторым иконографическим типом (XI—XII века) является та же композиция, в которой, однако, Христос не направляется к Адаму, а энергично шагает от него и как бы тащит Адама за собой, держа его за руку<sup>13</sup>. В XIII веке в византийском искусстве энергичное движение фигуры Христа, направляющегося к Адаму, подчеркивается разлетающимися за его спиной концом одежды. В последнем варианте композиции усложняется за счет разрастания фланкирующих групп с ветхозаветными праведниками<sup>14</sup>. Указанные иконографические изводы, иллюстрирующие один и тот же текст Псалтири, или следуют один за другим или сосуществуют в композициях XI—XII века<sup>15</sup>. По-видимому, древнейшим (усложненным) типом

<sup>10</sup> Д. Айналлов и Е. Редди. Киевско-Софийский собор. Исследование древней мозаичной и фресковой живописи. СПб., 1889, стр. 91—92, прим. 2.

<sup>11</sup> Ревияя редакция «Сожествия во ад» иллюстрирует текст Псалтири: «Изводи окованная мужеством» (LXVII, 7). Здесь олицетворение ада дается в виде сатаны, падающего вниз головой (Афонско-Паннократская псалтирь, л. 83; Псалтирь Национального библиотеки, № 20, л. 19 об.; Н. Покровский и Я. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, стр. 399; Художественная псалтирь, ГИМ, № 129-Д, л. 63).

<sup>12</sup> Эта краткая редакция композиции соответствует тексту Псалтири: «Сокруши врата медная и верен железные словом» (Псалтирь LXVII, стр. 2; LXXXI, ст. 8; CVI, ст. 14, 16) (Н. Покровский и Я. Евангелие, стр. 399). Историческое развитие композиции «Сожествия во ад» отражает различное толкование текстов Евангелия, Псалтири и апокрифического Евангелия Никодима, лежащих в основе этого сюжета (Послание апостола Петра, III, 18—19; Художественная псалтирь, с. 67, ст. 2, 7; пс. 81, ст. 8; пс. 101, ст. 7, 14). В. Н. Лазарев. История византийского искусства, т. II, табл. 436. Миниатюра из греческого Евангелия (ПББ, греч., 21, л. 21 об.), вторая половина X века; Мозаика ниши Меми на Хиосе (1042—1056 годы), табл. 103; E. Diez and O. Demus. Byzantine Mosaics in Greece: Daphni and Hosios Lucas. Cambridge, 1931, № 100, 115, вторая половина XI века.

<sup>13</sup> G. et M. Sotiriou. Icônes du Mont Sinai, I (таблицы). — Athènes, 1956, № 59. Композиция лапидарная, сцена представлена на фоне двух небольших обобщенных гор. Фигура Христа, данная крупно, доминирует над всем. Иконография ада еще не разработана (1080—1200 годы). Та же композиция на миниатюре ватиканского Евангелия XII века (Н. В. Покровский и Я. Евангелие..., стр. 41, № 189). Мозаика на стене собора в Торчелло (В. Н. Лазарев. История византийского искусства, т. II, табл. 240), поздний XII век; E. Diez and O. Demus. Указ. соч., табл. XIV. Мозаика монастыря в Хозиев Лукке в Фондсе, вторая четверть XI века.

<sup>14</sup> В. Н. Лазарев. Указ. соч., т. II, табл. 302. Мозаичная икона в музее дель Опера дель Дуомо во Флоренции. Ранний XIV век. «Icônes de Jugoslavavie. Belgrade, 1961, стр. 88, № 9, табл. XI, происходит из церкви Богоматери Периланта. В конце XIV — в начале XV века появляется аналогичная композиция с симметричным расположением Адама и Евы по сторонам Христа (V. R. Petković. La peinture Serbe du Moyen Age, II. Beograd, 1934, табл. CLXXXVII). Этот тип композиции, сложившейся в византийском искусстве этого периода, широко распространяется в дальнейшем в русской и сербской иконографии в XIV—XV веках.

<sup>15</sup> Можно предположить, что в византийском искусстве XII века существовали и другие изводы так называемого промежуточного типа. В качестве примера приведем византийскую икону «Сожествие во ад» из собрания Гос. Эрмитажа. Христос изображен прямолицым, крупным планом в центре, стоящим на поверженных вратах ада. Руки его, со следами ран, опущены вниз. Слева — выходящий из гробницы Адам, за ним — Ева, протягивающая к нему руку. Справа группа из двух ветхозаветных царей-пророков и Иоанн Предтеча. На фоне даны горы с легионами. В данной композиции Христос не дерзает за руку Адама. Его образ изолирован в своей величественной иерати-

композиции является мозаика храма в Дафни с изображением Христа, направляющегося к Адаму (вторая половина XI века). В мозаике же монастыря в Хозис Лукас в Фокиде, в которой Христос как бы увлекает за собой Адама (середина XI века), намечен новый тип композиции<sup>16</sup>.

Композиция «Сочествие во ад», создавшаяся на основе текста Псалтири и других источников, прежде всего полнее и шире была представлена в византийской миниатюре VII—VIII веков (Евангелие Urbin и Евангелие Гос. Публичной библиотеки, № 21, датируемое VIII—IX веками)<sup>17</sup>. Иллюстративные задачи миниатюры в Евангелии и в Псалтири породили большое разнообразие сцен на тему «Сочествия во ад», в которых стремились полнее и глубже выразить идейное содержание иллюстрируемого текста по сравнению с церковно-каноническими изображениями на ту же тему в монументальной и станковой живописи. Древнейшим образцом иллюстрированной Псалтири является греческая лицевая Хлудовская псалтирь IX века<sup>18</sup>. Большая жизненная сила миниатюр Хлудовской псалтири, их новые художественные и композиционные приемы, несомненно, должны были сыграть ведущую роль и оказать воздействие на развитие иконографического строя этой композиции в монументальном и станковом искусстве<sup>19</sup>.

В русской Симоновской псалтири конца XIII века<sup>20</sup> находим в составе миниатюры к толкованию псалмов на л. 15 об. совершенно необычную композицию «Сочествия во ад» к псалму 9, ст. XIV. Она состоит всего из двух фигур: Христа, стоящего на половниках поверженных врат, с большим крестом в левой руке, направляющегося вправо. Он повернулся к стоящему перед ним ветхозаветному царю Давиду, простраивающему к нему руки. Справа изображенная группа почти вплотную примыкает к строкам текста Псалтири, поэтому невозможно предположить, что это только левая сохранившаяся часть композиции. Следовательно, миниатюра задумана так с самого начала и дает здесь своеобразную редакцию композиции «Сочествия во ад».

В болгарской лицевой Псалтири Томича (1356—1366 годы)<sup>21</sup> имеются три миниатюры с изображением «Сочествия во ад» и два «Воскресения», данных в виде «Сочествия в ад», как победы над адом и смертью<sup>22</sup>. Миниатюры Псалтири Томича служат лишним подтверждением того, что до XV—XVI веков композиция «Воскре-

ческой позе. Таким образом, здесь сцена лишена повествовательности и образ Христа становится уже символом победы над смертью и адом (см. В. Н. Лазарев. Указ. соч., т. II, табл. 200, XII. Икона выпилена из иконостасного тבלа). К промежуточному типу относится композиция «Сочествие во ад» на фреске Боньской церкви. С XIV века в болгарском искусстве Христос дается всегда прямо, в рост, неподвижно стоящим на поверженных вратах ада. Постепенно появляется симметричная композиция с Адамом и Евой по сторонам Христа, в которой Христос уже становится символом победы над адом (И. Акробова-Жандова. Боньская церковь. Памятник болгарского искусства XIII столетия. София, 1960, стр. 26, № 35, рис. 14).

<sup>16</sup> E. Diez and O. Demus. Указ. соч., стр. 71—72, табл. XIV, рис. 100.

<sup>17</sup> Н. П. Кондаков. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876, стр. 132, 202, 225.

<sup>18</sup> Собрание Хлудова 129-Д, в 4<sup>о</sup>, ранее входило в собрание рукописей Лобкова. В 1847 году вывезена русским ученым В. И. Григоровичем с Афона. С 1917 года хранится в Отделе рукописей ГИМ (М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтири Томича. М., 1963, стр. 104, прим. 2, стр. 106, прим. 3; I. I. Tikkanen. Die Psalterillustration in Mittelalter. Helsingfors, 1895; М. В. Щепкина. Указ. соч., стр. 106, прим. 3). Тщательным указанием следующие миниатюры к псалмам: к «Сочествию во ад» — 15, 23, 67, 81; к «Воскресению» — 13, 23, 46, 56, 107. По сведениям, полученным от М. В. Щепкиной, некоторые миниатюры не дошли до нас. Сейчас к «Сочествию во ад» имеются миниатюры на дл. 63 и 63 об. (ис. 67, ст. 1 и 7), на л. 82 об. (ис. 81, ст. 8), на л. 100 об. (ис. 101, ст. 7 и 14).

<sup>19</sup> Например, в миниатюрах Хлудовской Псалтири на дл. 63, 63 об. встречается впервые симметричное решение композиции «Сочествие во ад», с Адамом и Евой по сторонам Христа.

<sup>20</sup> ГИМ, Хлудовское собр., 3, в лист, на пергамене, так называемая Симоновская псалтирь.

<sup>21</sup> М. В. Щепкина. Указ. соч.

<sup>22</sup> М. В. Щепкина. Указ. соч., стр. 64, табл. XXXIV (13), л. 38 об. к пс. 23, ст. 7; стр. 68, табл. XXXV (34), л. 107 об. к пс. 67, ст. 2; стр. 82, табл. LXII (103), л. 295, кондак 12.



«Сшествие во ад». Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Ок. 1156 года

сение» изображается в виде «Сшествия во ад». Однако в миниатюрах 34 и 103 уже зарождаются элементы того, что в дальнейшем ляжет в основу композиции «Воскресения»<sup>23</sup>.

К ранним композициям «Сшествия во ад» XI—XII веков в русском искусстве следует отнести три фресковые изображения: в Софийском соборе в Киеве (начало XI века), где сцена размещена в северной части трансепта на стене над полуциркульным входным проемом; в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря в Пскове, середина XII века (ок. 1156 года), в котором огромная фресковая композиция заполняет весь склон восточной стены северного трансепта (стр. 145); и, наконец, фреска в церкви Спаса Нередицы в Новгороде 1199 года, с надписью «Воскресение», данное как «Сшествие во ад»<sup>24</sup>. Все эти композиции, несомненно, принадлежат

<sup>23</sup> Здесь имеется в виду то, что в этих миниатюрах фигура Христа в мидалевидном ореоле дана изолированно, без Адама и Евы и пророков-царей. По сравнению с миниатюрами Художественной палаты, в Псалтири Томича иллюстрация ближе сливается с текстом и с общей композицией листа. Миниатюры, помещенные между строк рукописного текста, получают не обычное для «Сшествия во ад» горизонтальное решение. И сцена ада, всегда в монументальной и станковой живописи изображающаяся впаду, в пренсидей, под ногами Христа, здесь дана рядом (E. D i e z and O. D e m i s. Указ. соч., стр. 71). В дальнейшем в XV и XVI веках в западном искусстве Христос в композиции «Воскресение» изображается вылетающим из гроба. В русской иконографии этот мотив появляется в XVII веке.

<sup>24</sup> В древнерусском искусстве тема «Воскресение» изображалась как «Сшествие во ад» вплоть до конца XVI века. В. И. Антонова и Н. Е. Мневина. Каталог..., т. I. М. 1963, стр. 119,

к одному иконографическому изводу, хотя каждая из них имеет свое индивидуальное своеобразие.

Если сравнить этот ранний извод, появляющийся в русском искусстве, с композициями «Сошествия во ад», сложившимися в византийской живописи, то его, скорее всего, следует отнести ко второму типу, встречающемуся в XI—XII веках, в котором Христос с большим крестом в правой руке направляется от Адама<sup>25</sup>.

У русских живописцев трактовка фигуры Христа значительно смягчается, но сохраняется доминирующее положение крупной фигуры Христа, стоящей на поверженных вратах ада. Миниатюрные фигуры Адама и Евы помещаются с одной стороны (слева). Ветхозаветные же цари изображены глубоко стоящими внутри гробниц. Предтеча в группе ветхозаветных праведников изображается впервые в мозаиках Софии Киевской<sup>26</sup> в начале XI века.

Сюжет «Сошествие во ад» в русском искусстве XIII века чрезвычайно редок<sup>27</sup>. Из известных нам памятников станковой живописи только две иконы предположительно могут быть отнесены к этому времени. Здесь имеется в виду икона XIII—XIV века Новгородского музея и публикуемая икона Исторического музея.

О характере композиции «Сошествия во ад» этого времени дает представление изображение на одной пластине на западной двери в суздальском соборе 1230—1233 годов, исполненное в древней технике золотой наводки. Здесь «Воскресение» дано в виде «Сошествия во ад», где Христос с большим крестом в руке направляется к Адаму<sup>28</sup>. Ближним к ней оказывается изображение на пластине Васильевских врат 1336 года, исполненных в технике огневого золочения, которые были сделаны для Софии Новгородской по заказу архиепископа Василия Калки<sup>29</sup>. Таким образом, новым в данной композиции, по сравнению с произведениями XI—XII веков, оказывается следующее: 1) Христос направляется к Адаму, а не от него; 2) смягчается разномасштабность изображенных персонажей, фигура Христа выделяется уже не крупным размером, а ореолом, символом славы и света; 3) впервые здесь в древнерусском искусстве появляется на облагающей фигуру Христа одежде развевающийся за его спиной конец гиматия; 4) группа праведников дается в рост, стоят они на саркофаге, а не внутри его.

прим. 1; Н. В. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, стр. 406, рис. 191; «История русского искусства», т. I, М., 1953, стр. 179; В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, стр. 43, рис. № 5; В. К. Мясоходов. Фрески Спаса Передних. Л., 1925, табл. XXXIX; М. В. Алпатов. Всеобщая история искусства, т. III, М., 1955, стр. 405.

<sup>25</sup> Как это мы видим на Спайской иконе (1080—1200 годы), на мозаике храма в Торчелло и др. (см. стр. 143 настоящей работы, списка 13).

<sup>26</sup> Н. В. Покровский (указ. соч., стр. 418) относит появление изображения Предтечи ко времени не позднее X—XI веков; Е. Диез, О. Демус. Указ. соч., стр. 70.

<sup>27</sup> Представляет интерес, что в Грузии на окладе киота из чеканного позолоченного серебра к Алчийской иконе Спаса XII—XIII веков имеется композиция «Сошествие во ад», с крупной фигурой Христа с крестом, улегающегося за собой Адама (И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности..., вып. IV, 1891, стр. 106, рис. 81).

<sup>28</sup> И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности..., вып. VI, Памятники Владимира, Новгорода и Пскова. СПб., 1899, стр. 66—67, рис. 101; Ф. И. Буслев. Сочинения, т. I. СПб., 1908. Общие понятия о русской иконописи, стр. 134. Состояние сохранности пластины затрудняет решение вопроса о масштабных отношениях Христа по сравнению с другими изображенными фигурами. Но отсутствие разномасштабности на изображенных в других сценах этой же двери дает основание считать, что фигура Христа уже уменьшается в размере, по сравнению с изображениями на фресках XI—XII веков.

<sup>29</sup> В. Н. Лазарев. Васильевские врата 1336 г.— «Советская археология», т. XVIII, 1953, стр. 410, рис. 45.

На пластине Васильевских врат — в центре Христос в мнидалевидном ореоле, он направляется к Адаму. В левой руке у него крест, прижатый к правому плечу. Правой рукой, почти приблившись к Адаму, он дергает его за руку. Адам на коленях стоит уже на гробнице; откинув голову, он смотрит на Христа. За Адамом — Ева. Справа — пророки: цари Соломон, Давид и Предтеча, размещенные на саркофаге.

Значительно богаче и разнообразнее представлен этот сюжет в древнерусском искусстве XIV столетия<sup>30</sup>. Памятников начала и первой половины XIV века очень мало. К достоверно относящимся к началу XIV века следует отнести все то же изображение «Сочествия во ад» на табле Васильевских врат (1336 год), которое условно назовем первым типом. На основании датировки Н. Г. Порфиридова к XIII—XIV веку к переходному типу может быть отнесена новгородская икона «Сочествия во ад» из Тихвина<sup>31</sup>. Это дает основание предположить, что в первой трети XIV века, так же как и в XIII столетии, преобладающей композицией «Сочествия во ад» было изображение не очень крупной фигуры Христа с крестом в руке, идущего к Адаму, как это мы видим на новгородской иконе. Во второй половине XIV века композиция усложняется и приобретает уже иные черты, близкие к византийским и сербским памятникам раннего XIV века<sup>32</sup>. Свообразие древнерусских художников, однако, сказалось в большем разнообразии иконографических вариантов, касающихся главным образом позы Христа и увеличения количества фигур во фланкирующих группах<sup>33</sup>. Вторым типом аналогичной композиции в XIV веке были изображения Христа слетающим для освобождения из ада ветхозаветных праведников<sup>34</sup>.

Таким образом, на протяжении XIV века в памятниках древнерусского искусства значительно увеличивается количество вариантов композиции. Фигура Христа, с развешивающимся за спиной концом гиматия, приобретает порывистость движения. Представляет интерес еще третий, довольно редкий перевод композиции, встречающийся в 70—80-х годах XIV века в Новгороде и Пскове. Здесь Христос, изображенный в центре, с развешивающимся концом одежды над левым плечом, широко шагнул, протягивает обе руки Адаму и Еве, расположенным по обе стороны. Сидящая распластанной фигуры Христа с протянутыми руками на фреске в церкви Федора Стратилата четко вырисовывается на фоне двухцветной славы в виде круга. По сторонам разошедшиеся группы праведников<sup>35</sup>.

Интересно, что на близкой композиции «Сочествия во ад» на фреске Волотова поля Адам и Ева с вытянутыми руками навстречу протягиваемой левой руке Христа, размещенные справа, поражают своими экспрессивными позами, обращенными к Христу. Правую же руку, нарушая традицию, Христос протягивает Соломуну

<sup>30</sup> Одной из причин популярности сюжета, трактующего тему победы над смертью можно считать усиление в XIV столетии эсхатологических настроений в связи с окончанием «седьмого тысячелетия» (в 1492 [7000 году] в западной и восточной христианской церкви ожидали «конца мира»).

<sup>31</sup> Эта икона датируется неопределенно. В. Н. Лазарев относит ее к XIV веку (В. Н. Лазарев, Искусство Новгорода. М., 1947, табл. 34а). К XIII веку она отнесена в каталоге (Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник. Каталог. Л., 1963, стр. 9). Христос стоит на коных поверженных врат ада, левой ногой опираясь на голову сатаны, выпривившись, не сгибая голы. Адам и Ева у него с одной стороны. Ад дан в виде черной пропасти под ногами Христа, уже с большим количеством деталей. Группа ветхозаветных праведников лаконичная, еще стоящая неглубоко в саркофаге. Слева дана на фоне округлых гор (Отчет Новгородского общества любителей древности за 1927 г.) Новгород, 1928, стр. 7, § 4. Икона «Воскресение» («Сочествие во ад»), инв. № 652. Н. П. Порфиридов. Новые открытия в области древней живописи в Новгороде (1918—1928). — Сборник Новгородского общества любителей древностей, вып. IX. Новгород, 1928, стр. 63. Икона датирована XIII веком).

<sup>32</sup> См. стр. 143, сноска 14. На протяжении XIV века в архаических памятниках сохраняются древнейшие варианты этой композиции, например на каменном образке XIV века с 12 праведниками, резанными с двух сторон, дано «Сочествие во ад» с крупной фигурой Христа в центре, прямо, с большим крестом в руке (ГИМ, № 54626, ок. 9209, из собрания Н. М. Постникова).

<sup>33</sup> Псковская икона, № 146 (ГТГ). В. И. Антонова и Н. Е. Мневя. Каталог..., т. I. М., 1963, рис. 98. Вторая половина XIV века.

<sup>34</sup> ГРМ, № 2664. Икона XIII—XIV века из Тихвина (см. Н. П. Порфиридов. Выдающийся памятник древнерусской живописи. — Искусство, № 2, 1952, стр. 67—71, рис. 63—64).

<sup>35</sup> «История русского искусства», т. II, стр. 174; В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 60б.

и Давиду, находящимся слева<sup>36</sup>. Таким образом, в конце XIV века перевод «Сожетия во ад» в памятниках древнерусской живописи постепенно усложняется и композиция становится симметричной, а фланкирующие группы праведников — важной и неотъемлемой принадлежностью в интерпретации данного сюжета. Фигура Христа изолируется, приобретает величественность и торжественность.

Разнообразие переводов «Сожетия во ад», складывающихся в XIV веке, свидетельствует о более свободном отношении к византийским образцам, которое можно связывать с народным истолкованием этого церковного сюжета<sup>37</sup>.

Около второй половины XIV века в изображениях «Сожетия во ад» получает широкую драматическую разработку сцена ада. Ад обильно насыщается чертями, слугами сатаны, мучающими грешников. Расположенные под изображениями надписи поясняют виды наказаний, посылаемых за различные грехи. Композиция симметричная, делится пополам по горизонтали. В верхней части вокруг изолированной от боковых групп праведников фигуры Христа, данной на фоне славы, располагаются ангелы с ризидами в руках, на которых написаны названия различных добродетелей. Ангелы своими копытами поражают грешников, мучающихся в аду. Вероятно, первые образцы данного перевода были созданы в стенах монастырей<sup>38</sup>.

Иконографический тип иконы «Сожетие во ад» (ГИМ), законченный, состоящий из трех основных фигур, дополненных сцена группой из трех ветхозаветных праведников, — этот иконографический перевод восходит к древнейшему, еще не разработанному образцу. Все персонажи связаны между собой: центром композиции является Христос. В масштабном отношении он немногим крупнее остальных изображенных,

<sup>36</sup> Н. Окунев. Вновь открытая роспись церкви св. Федора Стратилата в Новгороде. — ИАК, 1911, т. XXXIX, стр. 91 и табл. XIII, 1, 2. Аналогичная композиция встречается на одной иконой конца XIV века (ГРМ). Здесь Христос в красном гиматии, с развевавшимися концом одежды, на фоне мшидалевидного ореола, стоит, широко шагнул. Обими протянутыми руками он держит за руки Адама и Еву, расположенных по сторонам. За ними, как и в двух рассмотренных выше фресковых композициях, — многофигурные группы праведников, размещенные симметрично на фоне горок. В предпоследней под ногами Христа даны уже детали запоров от разрушенных врат ада: ключи, гвозди, замочная скважина (см. «История русского искусства», т. II, цветная вклейка между стр. 366—367).

<sup>37</sup> Одновременно широкое распространение имели усложненные архаичские переводы, в которых древний перевод с изображением Христа, направляющегося к Адаму, с крестом в левой руке и развевавшимся концом одежды, усложняется многофигурными группами по сторонам иконы и изображением Адама и Евы или с одной стороны, или по сторонам фигуры Христа. Этот иконографический завод прочно удерживается в древнерусском искусстве в XV и XVI столетиях. Икона «Сожетие во ад» (ГТГ), № 146, иконостасная школа, вторая половина XIV века; указанная икона ГРМ, № 2664, XIV века. Икона из иконостаса Благовещенского собора — Прохора с Города. 1405 год (О. З. О н о в а. Художественные сокровища Московского Кремля. М., 1963, № 25); икона Андрея Рублева и Давида Черного из Успенского собора во Владимире, где Христос дан уже без креста. 1408 год (ГТГ) (В. И. А н т о н о в и Н. Е. М и н е в а. Каталог..., т. I, № 225, рис. 178); икона Ростовской школы XV века (ГИМ, № И VIII 1310); новгородская икона XV века (Konrad O l a s s e n. Иконы. Восток, 1961, табл. 39, стр. 364); в архивизирующих памятниках прикладного искусства краткая редакция этого перевода сохраняется надолго. Например, «Сожетие во ад» на пелене Загорского музея (История русского искусства», т. II стр. 203). В произведении резчика Амвросия (П. А. Ф о р е н с к и й Ю. А. О л с у ф ъ е в. Амвросий Троицкий резчик XV века. Сергиев, 1927, рис. 9, 46, и др.).

<sup>38</sup> Икона «Сожетие во ад», XV век, происходит из Махрицкого монастыря (ГИМ, № И VIII-5293) (см. 149). Аналогичная икона XV века из ГРМ, происходящая из Ферапонтова монастыря (В. Т. Г е о р г и е в с к и й. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1914, табл. XXXV); такая же икона второй половины XIV века из Коломны (В. И. А н т о н о в и Н. Е. М и н е в а. Каталог..., т. I, № 212, рис. 160). Близкий вариант на иконе XV века Рогожского кладбища в Москве («Древние иконы старообрядческого кафедрального собора при Рогожском кладбище в Москве», М., 1956, стр. 37, рис. 6).





Икона «Сшествие во ад» из Махрицкого монастыря. XV век. ГИМ

пропорциональные размеры которых также неодинаковы. Но доминирующее положение фигуры Христа достигается тем, что он высоко стоит на перекрестье врат. Поворот его фигуры в профиль восходит к древним византийским образцам XI века и не находит себе близкой аналогии в предшествующем древнерусском искусстве XI—XII веков, в которых Христос, стоящий почти прямо, как бы увлекает за собой Адама<sup>39</sup>.

В большинстве памятников XIV и начала XV века прослеживается большое разнообразие в позах Христа<sup>40</sup>. Ни одна из указанных композиций, однако, не похожа на изображение на нашей иконе. Среди известных нам памятников XIII—XIV веков наиболее близкой по лаконизму композиции является икона «Сочестие во ад» Новгородского музея, происходящая из Тихвина<sup>41</sup> (см. 151). На том и другом памятнике дана в центре фигура Христа, направляющегося вправо к Адаму и Еве. Так же за Евой дана фигура пастушка Авеля с кнутом. А слева — группа ветхозаветных царей Давида, Соломона и Иоанна Предтечи. Горки по сторонам на фоне завершают композиционный строй иконы.

Однако, несмотря на близость, каждое из этих изображений обладает своими индивидуальными особенностями, при этом каждая иллюстрирует один и тот же апокрифический текст.

На новгородской иконе фигуры разного масштаба. Христос дан крупнее остальных. Соломон с хартией и Давид стоят внутри саркофага, за ними видна голова Предтечи.

В противоположность иконе из Тихвина со спокойной, статичной позой Христа образ его на иконе Исторического музея подчеркнута динамичен и выразителен. Христос, стоящий посредине, направляется к Адаму. Несмотря на отсутствие за спиной Христа развевающегося края одежды, художник сумел показать движение фигуры. Силует фигуры с согнутой спиной, наклон головы и шаг, энергичный шаг и твердая поступь тяжелых ступней ног, — все это создает впечатление движения. Направление движения искусно подчеркнуто композиционным приемом: свободным пространством, отделяющим Адама от приближающейся к нему фигуры Христа, а также направлением перекрещенной створки врат, по которой шагает Христос. Складки плоскостно трактованной одежды не выявляют объема, а условными прямыми линиями только намечают движение рук и ног.

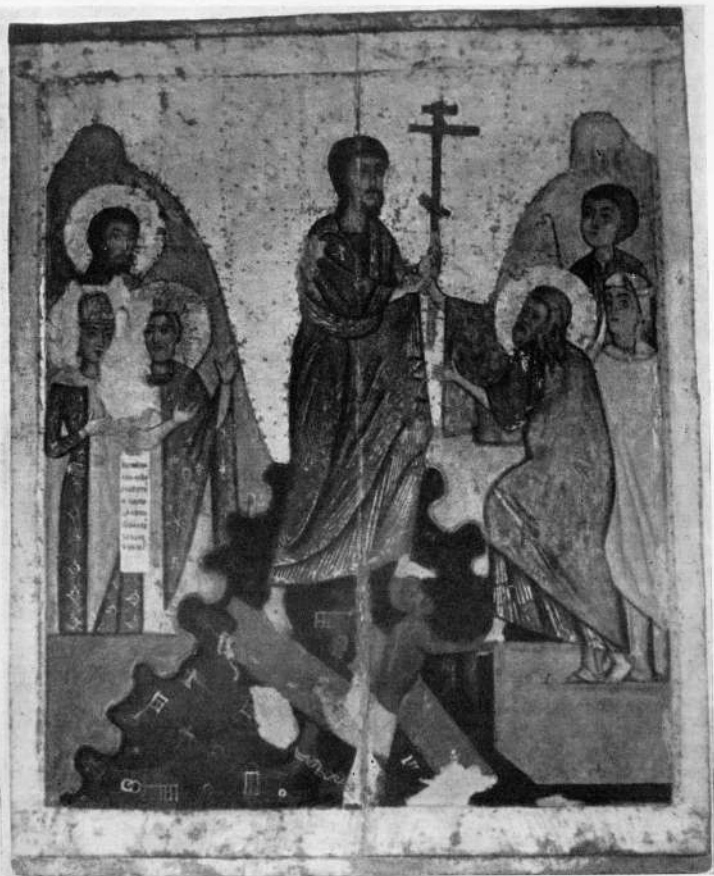
На иконе Новгородского музея персонажи не связаны между собой: Христос не смотрит на Адама, он глядит в сторону, Соломон и Давид как бы беседуют друг с другом. На иконе Исторического музея внутренняя сюжетная связь изображенных определяется композиционно. Фланкирующие группы обращены к центральной фигуре Христа. Вершины горок на фоне также как бы склоняются к середине. Адам, Ева и Авель протягивают руки к Христу. Таким образом художник сосредоточивает

<sup>39</sup> См. композицию «Сочестие во ад» на фреске Киевской Софии (начало XI века и в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря в Пскове (середина XII века) (см. стр. 145 настоящей работы).

Фигура Христа в профиль, идущего к Адаму, встречается в византийских мозаиках XI века («Сочестие во ад» в храме Неа Моши, начало XI века, в храме в Дафни, вторая половина XI века (E. D i e z, O. D e m u s. Указ. соч., рис. 115 и 100); на иконе ГТГ, где обращенная направо фигура Христа дана скорее в  $\frac{3}{4}$  (В. И. Антонова и Н. Е. Миева. Каталог..., т. I, № 336, рис. 241, XIV век).

<sup>40</sup> Христос как бы слетающий (на иконе ГРМ), Христос приближается к Адаму, участливо нагибается над ним (иконы ГТГ, № 146, 225 и др., икона Благовещенского собора 1405 года и др.) (см. стр. 145, прим. 34 настоящей работы). И, наконец, в фресках в церкви Федора Стратилата и Володова поля в Новгороде встречается симметричное решение композиции, с широко шагнувшей фигурой Христа (см. стр. 145, прим. 36 настоящей работы).

<sup>41</sup> «Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник». Каталог, стр. 9. На разбираемой иконе Новгородского музея из Тихвина не координировано статичное положение корпуса Христа с направлением ног, шагающих вправо.



Икона «Сшествие во ад» из Тихвина. XIII—XIV века. НГМ

внимание зрителя на самом главном, на центральной фигуре. Взгляд Христа, обращенный к Адаму, исполнен силы. Адам и Ева смотрят на Христа взглядом, полным надежды и ожидания. И в этих напряженных взглядах Христа и Адама раскрыт весь внутренний смысл изображенной сцены.

И вместе с тем на иконе Исторического музея им присущи черты жизненности, простоты и некоторой наивной непосредственности, очень близкие по своему характеру народному творчеству и очень далекие от застылости и некоторой торжественности новгородской иконы. В этом отношении примечателен облик Адама. У него крупная голова и черты лица и неуклюжие и грубые кисти рук и ног. Широкий лоб Адама обрамлен гладко лежащими волосами, спускающимися несколькими прядями на спину, моделированными редкими белильными линиями. Окладистая длинная борода четко вырисовывается на белой одежде<sup>42</sup>. В целом художнику удалось создать благородный образ маститого старца-прародителя, близкий к монументальным изображениям церковных росписей XII—XIII веков<sup>43</sup>.

Своеобразен также облик Евы, с удлинненным овалом лица, с несколько грубыми, крупными чертами. Разбеленное охрение положено смелыми широкими мазками, подчеркивающими скулы и подбородок. На кончике носа высветление имеет вытянутую форму, расширяющуюся книзу. Энергичные мазки высветлений над бровями создают впечатление глубоко сидящих глаз в затененных глазных впадинах. Полоса света на шее подчеркивает ее объемную форму<sup>44</sup>. Точно таким же приемом контрастного противопоставления темного санкира разбеленному охрению моделирована голова юного Авеля, с простертой в молении правой рукой. Наиболее обобщенно и упрощенно даны лица пророков Давида и Соломона. Среди них выделяется аскетический и строгий тип лица Иоанна Предтечи, с тонким овалом и с вальными щеками. На ветхозаветных царях красные и зеленые одежды, богато отделанные золотыми орнаментами и такими же широкими нашивками спереди по распаху и на подоле и рукавах. На головах у них украшенные камнями короны древней формы.

Остатки нимбов сохранились только у двух пророков и Христа, не совсем правильной формы. Над крестчатым нимбом Христа, на золотом фоне имеются остатки киноварной монограммы из четырех букв IC XC, с неравномерной величиной букв, характерной для начертания XIII—XIV веков<sup>45</sup>. Представляет большой интерес техника выполнения первоначального рисунка композиции на нашей иконе. С помощью рентгена удалось установить, что весь рисунок изображения полностью, вплоть до черт лица и горok, был предварительно выполнен по левкасу острой графью (иглой)<sup>46</sup>. Этот прием исполнения обличает способ подготовки изображения на иконе под живопись с техникой фрески.

Особенно интересно сравнить моделировку лиц на иконе Новгородского музея и на иконе из собрания Исторического музея. На новгородской иконе исполнение лиц дано в несколько робкой, заглаженной манере, отличающейся от более архаических приемов в изображении фигур и одежды. Полною противоположностью яв-

<sup>42</sup> Белильные отметки на бороде утрачены.

<sup>43</sup> В. Н. Лазарев. Снеготорские росписи. — «Сообщения Института истории искусства», вып. 8. М., 1957, стр. 85, 87. Некоторое отдаленное сходство с благородными образами пророков в росписи церкви св. Георгия в Старой Ладoge (80-е годы XII века) («История русского искусства», т. II, стр. 90—91). A. Anisimoff. Les fresques de Pskov. Paris, 1930, стр. 11 и др.

<sup>44</sup> Там же см. головы апостола Фомы и Варвары на фресках Спаса Нередицы (см. также в «Истории русского искусства», т. II, стр. 103).

<sup>45</sup> Аналогичное начертание букв «XC» имеется в Симоновской псалтири XIII века (см. лл. 15 об., 38, 76, 95 и др.).

<sup>46</sup> Рентгеновский кабинет ГИМ, рентгенограмма № 68, 1964 год; на этот прием в новгородских памятниках указывает И. Грабарь («Вопрос реставрации», сб. I. М., 1926, стр. 57). Следы двойной графы на нимбах пророков — результат позднейшей реставрации, как это подтвердилось рентгенограммой (рентгеновский кабинет ГИМ, № 68).

ляются лица на иконе Исторического музея, построенные на контрастом противопоставлении темных охристо-зеленоватых санкирей резким охренным, положенным сочными, смелыми, крупными мазками в виде треугольников на щеках, дугообразными мазками на лбу над бровями и в виде удлинённой капли на кончике носа. Скупые белильные отметки даются над бровями, около глаз и на кончике носа. Отметки белилами кладутся по-новгородски, короткими линиями, в две или три черты, как их называют, «кустиками». Этот прием контрастной светлотеневой моделировки охрений на лицах создает впечатление объемной лепки, усиливающейся от глубоких затемнений вокруг глаз и вдоль щек, что придает им различные оттенки выражений.

Различны оба «Сосшествия во ад» и по колористическому строю. Новгородская икона выдержана в сумрачной коричневой гамме с золотой асисткой на одеждах, здесь выделяются только киноварные пятна одежд Евы и Соломона. Икона Исторического музея, напротив, поражает своей эмоционально насыщенной гаммой оранжево-золотистых красок. Фигура Христа в охристо-оранжевой одежде не выделена цветом и дана в унисон с общим красочным строем. Как и на новгородской иконе, здесь Христос не имеет ореола, символа славы и света. Эту роль как бы выполняет золотой фон иконы, на котором особого звучания достигает одежда Христа, созвучная оранжевым горкам и цветам поверженных врат. Это цветное решение составляет основную доминанту красочного строя иконы, символизирующую как бы светлое жизненное начало. Контрастом между светом и тьмой, между царством добра и зла является нижняя часть иконы, изображающая картину ада, исполненную густым корпусным слоем черной краски, символизирующей мрак бесплодной. Белые, киноварные и зеленые одежды ветхозаветных праведников по сторонам Христа определяют боковые границы мысленного круга, замыкающего центральную часть композиции во главе с Христом.

Новым явлением в композиции иконы Исторического музея оказывается детальная разработка сцены ада. В клейме, имеющем форму квадрата с конусообразным верхом, расположенным под перекрестьем врат, под ногами Христа, — изображен ад в виде сидящего на троне сатаны. В когтистой правой лапе сатана держит огромный ключ. С левой стороны — вертикально стоящий боевой топор или секира. Обими руками, согнутыми в локтях и поднятыми вверх, он пытается освободиться от сковывающей его цепи. У сатаны уродливое, обросшее волосами лицо и лохматая голова и борода. Фигура сатаны и все аксессуары ада исполнены белилами по черному фону, штриховкой, придающей призрачный вид жителям ада по сравнению с живыми человеческими образами ветхозаветных праведников, помещенных сверху. Представляет интерес разнообразный состав предметов, изображенных в аду. Здесь, кроме традиционных запоров, разрушенных врат в виде ключей и пробоев, художник еще изобразил предметы боевого вооружения: лук, стрелу (?) и разнообразные типы боевых топоров<sup>47</sup>. Все это лишний раз доказывает ту свободу, с которой относился к иконописной традиции мастер.

<sup>47</sup> Сложные луки были двух видов. Одни в виде буквы «м», другие с более прямой рукояткой. Фрагмент сложного лука (в виде буквы «м») был найден впервые в 1953 году в слое середины XII века в Новгороде (А. Ф. Медведев, «Оружие Новгорода Великого», — МИА СССР, вып. 65, т. II. М., 1959, стр. 138, 139, 149, рис. 8—10). В собрании ГИМ имеется слезный лук с более прямой рукояткой, с сильно изогнутыми концами, XI—XIV века (М. М. Денисова, М. Э. Портнов, Е. Н. Денисов. Русское оружие. М. 1952, рис. 126).

Лук и стрелы были широко распространены и были важным боевым оружием в новгородском войске и не менее важную роль играли как оружие охоты на пушного зверя (А. Ф. Медведев. Указ. соч., стр. 149).

Среди топоров обращает на себя внимание боевой топор, изображенный под луком, с широким свисающим и сильно скошенным лезвием, на прямой короткой рукоятки, датруемый XI—XII столетиями (сведения мне указаны В. П. Левашовой, за что приношу ей мою благодарность). Слева, между перекрестьем поверженных врат ада, изображен топорик-клевец западного происхождения,

Однако реалии, будь то вооружение или одежды, играют не малую роль в датировке памятника. В данном случае названные детали боевого вооружения, воспроизведенные в сцене ада на иконе Исторического музея, по археологическим данным укладываются в определенный хронологический период — XI—XIII века — и, таким образом, не противоречат датировке иконы XIII—XIV веком.

Не противоречит высказанной нами датировке иконы XIII—XIV веком и своеобразная одежда ветхозаветных царей. Она отличается от всех предшествующих древнерусских памятников с изображением «Состевия во ад», и от близких к ней композиций на новгородской иконе, и на иконе Третьяковской галереи. На новгородской иконе ветхозаветные цари даны в одежде типа княжеских корзно, подобных изображениям Бориса и Глеба на новгородской иконе начала XIV века из Зверина монастыря<sup>48</sup>. На иконе Третьяковской галереи они же даны в несколько условно трактованной царской одежде с шитым оплечьем, являвшейся принадлежностью царского сана в Византии<sup>49</sup>.

На иконе Исторического музея наиболее правдоподобно передается этот вид одежды византийских императоров, с кокошничкообразными коронами на головах. Они одеты в прямые кафтаны с богато шитыми оплечьями, с аналогичной отделкой спереди, на поясе, рукавах и подоле. Близкой аналогией к изображению одежды на нашей иконе является миниатюра Трирской псалтири XI века, на которой Ярополк дан в кафтане с оплечьем, с нашитой золотой полосой спереди и с такой же отделкой на поясе и подоле<sup>50</sup>. Еще более убедительной аналогией является изображение одежды на одной миниатюре, созданной в Новгороде в конце XIII — начале XIV века, с изображением Давида в костюме с такими же украшениями в виде нашивок спереди и на подоле, как у царей и пророков на нашей иконе<sup>51</sup>. Близкой аналогией оказывается также одежда ветхозаветных царей в композиции «Состевие во ад» в фреске Боянской церкви 1259 года. Здесь сцены даны три фигуры ветхозаветных пророков-царей, стоящих на низких саркофагах. У всех трех на головах прямые кокошничкообразные короны и прямые, плоскостно трактованные красные и темно-зеленые кафтаны с богато шитыми оплечьями и такой же отделкой спереди на поясе и подоле<sup>52</sup>. Не могла ли подобная болгарская икона середины XIII века послужить образцом для композиции «Состевия во ад» из собрания Исторического музея?

---

который был известен там в домонгольскую эпоху, у нас же встречался уже в XII веке (сведения мне указали В. П. Левашовой и М. Э. Портновым, за что приношу им мою благодарность). И наконец, справа от сцены дана секира с лезвием серповидной формы на прямой рукоятки, перевязанной сверху и внизу. Подобный вид боевого вооружения был обнаружен археологом Л. К. Ивановским на территории презервы Петербургской губернии, найденный им при раскопке курганов в слое XI века («Материалы по археологии России, изданные имп. Археологической комиссией», № 20. Курганы С.-Петербургской губернии в раскопках Л. К. Иванова, СПб., 1896, т. XIX). Близкая аналогия нашей секире оказалась в изображениях на клеймах в двух иконах «Николи с житием» XIII—XIV века из ГТГ. Однако здесь секира на длинной рукоятки использовалась уже как хозяйственное, а не как боевое оружие (В. И. Антонов и Н. Е. Миева в Каталог..., т. I. «Никола Зарайский с житием», конец XIII — начало XIV века, ростово-суздальская школа (клеймо 7-е; Никола, заманувшись секирой, игнорует беса из кладви), а также на иконе «Николи с житием», аналогичный сюжет, клеймо 9-е, вторая половина XIV века, Вологда (№ 28749, рис. 118 и 237, стр. 205 и 357—358).

<sup>48</sup> ГИМ, № И VIII 5754. В. К. Заурин и др. Две иконы Новгородского Зверина монастыря, стр. 107—109.

<sup>49</sup> В. И. Антонов и Н. Е. Миева. Каталог..., т. I, рис. 241.

<sup>50</sup> Н. И. Кондаков. Изображения русской великокняжеской семьи в миниатюрах XI века. СПб., 1906, табл. I, IV, VI, стр. 101, 103, 106.

<sup>51</sup> Русская Симоновская Псалтирь, Хлудовская, № 3, л. 1 об. (ГИМ). Миниатюра с изображением царя Давида, окруженного певцами и музыкантами.

<sup>52</sup> И. Акрабова-Жандова. Боянская церковь. Памятник болгарского искусства XIII столетия. София, 1960, стр. 26, № 35, табл. II; Академик Крстич Миятев. Роспись Боянской церкви. Дрезден, 1961, табл. 16—19. Нарушая традицию, в Боянской фреске даны не два, а три царя-пророка.

Очень близка к боянской фреске группа с Адамом, Евой и Авелем с посохом в правой руке и детальная разработка сцены ада, совершенно иначе только решена фигура и поза Христа.

Неизвестные русские мастера, работавшие над нашей иконой на далеком Севере, возможно, не смогли до конца понять характер этих парадных византийских платев. По-видимому, из-за этого одежды и фигуры Соломона и Давида приобрели известную схематичность и условность. И сами фигуры царей лишены той эмоциональной выразительности, которой проникнуты более демократичные образы Адама и Евы. Изображения царей в византийских одеждах служат известным подтверждением того, что композиция «Сшествие во ад» на нашей иконе восходит к какому-то неизвестному пока нам образу<sup>53</sup>, завезенному в Новгород или на Север.

Черты композиционной близости нашего памятника к новгородской иконе и к иконе из Третьяковской галереи все же дают нам основание датировать его также переходным периодом от XIII — к XIV веку и считать автором иконы художника-фрескиста. Этой датировке не противоречит известная двойственность в пропорциях фигур, более стройных в левой группе ветхозаветных праведников и более приземистых и простонародных в правой более самобытной группе с Адамом, Евой и Авелем. Не противоречит датировке и прием контрастного противопоставления охреней и темных санкирей на ликах. Этот прием, как доказал убедительно в своей статье Н. В. Пердев, является характерным для ранних памятников XII—XIII столетий<sup>54</sup>.

Наши знания о художественных формах искусства отдаленного Севера весьма ограничены<sup>55</sup>, особенно для древнейшей эпохи. Двойственность стилистических новгородско-псковских черт в нашем памятнике заставляет отнести его к той эпохе, которая так метко была охарактеризована Н. Г. Порфиридовым, как эпоха «дифференцирования местных школ» (XIII век) и оформления новгородской школы<sup>56</sup>, т. е. к тому периоду, когда искусство Пскова еще не локализовалось и сам Псков еще являлся своеобразной новгородской провинцией. Этим и объясняется наличие в нашем памятнике элементов, роднивших его одинаково с памятниками и псковской и новгородской монументальной живописи XII—XIII веков.

Рассматриваемая икона, исполненная по древнему переводу, позволяет предположить, что на далекий Север попадали лучшие новгородские, псковские и южнославянские памятники<sup>57</sup>. Об этом свидетельствует композиционная близость иконы к новгородской иконе «Сшествие во ад» XIII—XIV века, несмотря на имеющиеся в каждой из них индивидуальное своеобразие. В этой связи необходимо

<sup>53</sup> Возможно, таким образом могла быть болгарская или сербская икона, не случайно, по-видимому, целый ряд памятников южнославянских (болгарских и сербских) ишем был вывезен нашими экспедициями с Севера и прежде всего из Архангельской области: из села Кривого, из села Чухчермы и др. (В. И. Антонова и Н. Е. Милева. Каталог..., т. I, стр. 379, № 336. «Воскресение» или «Сшествие во ад», XIV век; стр. 380, № 337, «Спас Царя славы», ок. XIV века, стр. 381, № 338, и др.)

<sup>54</sup> Н. В. Пердев. О некоторых приемах изображения лица в древнерусской станковой живописи XII—XIII вв.— «Сообщения ГРМ», т. VIII. Л., 1964, стр. 89.

<sup>55</sup> «История русского искусства», т. II, М., 1954, стр. 268.

<sup>56</sup> См. доклад Н. Г. Порфиридова от 28 декабря 1927 года о памятниках, раскрытых в Новгородской реставрационной мастерской за 1926 и 1927 годы. («Отчет Новгородского общества любителей древности за 1927 г.» Новгород, 1928, стр. 7, § 4).

<sup>57</sup> «История русского искусства», т. II, стр. 214

привести еще одну икону «Сшествия во ад», XIV век, происходящую из Чухчерьмы, находящуюся в Третьяковской галерее, которая по надписи может быть приписана болгарскому мастеру<sup>58</sup>. Композиционная близость между указанными тремя иконами, наличие в каждой из них фигуры пастушка Авеля с кнутом (в группе справа), а также изображение в двух из них лежащего в аду сатаны, на котором стоит Христос (на иконе ГТГ) и на которого он опирается только левой ногой на новгородской иконе, показывает, что некоторые детали у них восходят к какому-то одному древнему изводу. С другой стороны, в целом во всех трех этих композициях обнаруживаются существенные различия, которые могут быть отнесены к местным переработкам. Последнее заставляет признать, что все эти три иконы создавались, скорее всего, независимо одна от другой. Таким образом, занесенный на Север или в Новгород иноземный образец<sup>59</sup> был переработан в XIII—XIV веках в стиле новгородско-псковских северных художественных традиций<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> В. И. Антонова и Н. Е. Мневая. Каталог..., т. I, стр. 379—380, № 336, рис. 241; «История русского искусства», т. II, стр. 214, XIV век. Икона выделяется своим светлым колоритом на нежном голубом фоне. В болгарском искусстве XIV века уже преобладает в «Сшествии во ад» изображение Христа в рост, прямо стоящего в иератической позе (И. Акрובהва-Жандова. Болниская церковь. Памятник болгарского искусства XIII столетия, стр. 26, № 35, рис. 29—30).

<sup>59</sup> Более сложный вариант дошел до нас в росписи Болниской церкви 1259 года.

<sup>60</sup> В сербских и македонских фресках XII—XIII веков встречаем композицию «Сшествие во ад», в которой Христос, держащий крест на левом плече, устремляется к Адаму: Курбиново, церковь Георгия, 1191 год; Сопочаны, 1265 год (R. Lange. Die Auferstehung. Recklinghausen, 1966, стр. 58, 61).



## СЕРЕБРЯНОЕ ДЕЛО ПСКОВА XVI—XVII ВЕКОВ

М. М. ПОСТНИКОВА - ЛОСЕВА

**С**еребряное дело не получило в Пскове особенно широкого развития, серебряники занимали сравнительно скромное место среди населения посада, но их произведения так же значительны и самобытны, как и памятники живописи и архитектуры Пскова. Дать обобщающую характеристику псковского серебряного мастерства еще нет возможности, оно недостаточно изучено, а выявленные памятники раннего времени малочисленны и случайны.

В серебряных изделиях Пскова много общего с новгородскими, однако мастерство псковских серебряников отличают своеобразные достижения, одним только им присущие. Нельзя не оценить яркий, самобытный характер орнамента крупных листьев и розеток в кругах из бусин на серебряном басменном венце иконы «Денису» XIII века<sup>1</sup> и на таком же венце из храма «Николе от кожи» XIII—XIV века<sup>2</sup>. Сила и свежесть орнамента и его особенности, основанные на глубоких традициях народного творчества, отмечаются в псковском серебряном деле и позднее, в XVI и XVII веках.

Близость к фольклору ощущается в надписях на серебряных изделиях, которые вплоть до XVII века сохраняют особенности местного говора в правописании («и» вместо «э» и мягкие окончания). Живыми интонациями веет от таких записей, как на серебряном кресте 1603 года из Снеготорского монастыря<sup>3</sup> (*см. р. 160*), где перечисляются вложенные в него реликвии: «камень тое лещеры, где Давид Псалтыр составляя»; «древо, на нем же Пречистая беседовала с Николою чудотворцем»; «камень, как Елисавет бегла со младенцем, ино гора роступилася ей». Нигде в других центрах серебряного дела подобные надписи не встречаются.

Псков, крупный пограничный город, выделялся среди других русских городов широтой торговли и ремесленного производства. В XVI веке в городе было 1478 торговых помещений<sup>4</sup>. В рядах, которых насчитывалось более 40 и среди которых был и Серебряный ряд, велась оживленная торговля<sup>5</sup>. Ливонская война, осада

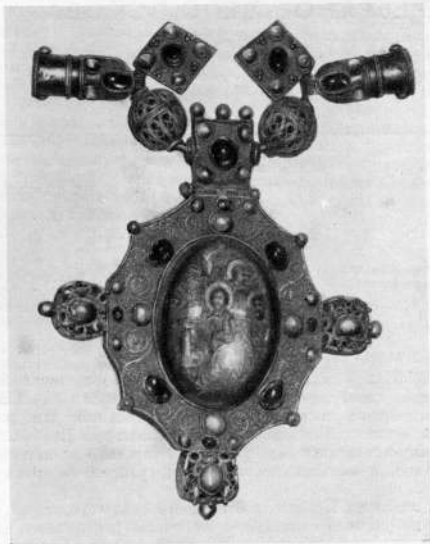
<sup>1</sup> ГРМ.

<sup>2</sup> ГТГ.

<sup>3</sup> ПРМ, № 143/272.

<sup>4</sup> С. В. Бахрушин. Русский город XVI века.— Научные труды, т. I, М., 1952.

<sup>5</sup> «Сборник Московского архива Министерства юстиции», т. V, М., 1913.



Серебряная панегия псковской работы, XVI век, ПКМ

Пскова в 1580 году Стефаном Баторием и большие пожары привели к временному упадку городских ремесел. Но вскоре ремесло и торговля начинают вновь процветать и на многие годы остаются основным занятием псковичей. В 1666 году насчитывается 40 видов ремесла, которыми было занято посадское население, в том числе серебряное («серебрянниковое») мастерство, сафьянное дело, медное, кузнечное и многие другие. Между жилыми дворами в городе были расположены дворы со «снетосушильными печами»<sup>6</sup> и кузницы.

Псков был не только крупным местным торговым центром, но и транзитным пунктом для направлявшихся за границу русских товаров<sup>7</sup>. Туда ездили купцы из Ярославля, Костромы и других приволжских городов; там имели место оживленные торговые сношения с польско-литовским государством, с городами Прибалтики.

Сведений о псковских мастерах пока удалось выявить очень немного. Известны имена серебрянников XVI века: Стефана, который в первой половине столетия прожил около трех недель в Кирилло-Белозерском монастыре<sup>8</sup>, и Андрея (Ондрюши) Михайлова, имевшего в 1585—1587 годах двор в Пскове на «Куздомьянской»

<sup>6</sup> ЦГАДА, ф. 350, л. 2830, лл. 1—125.

<sup>7</sup> Е. В. Чистяков. Псковский торг в середине XVII века, стр. 199.

<sup>8</sup> Н. Никольский. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство. СПб., 1857, стр. 105, 266.



Серебряная пангия псковской работы. XVI век. ПКМ

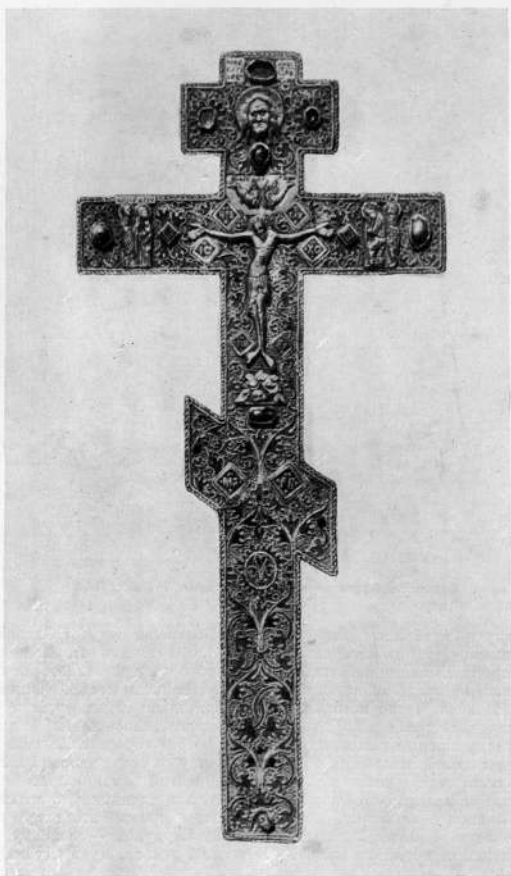
улице и лавку в Серебряном ряду, «идучи от Большою ряду от Оксиньи святые к старому Пушечному двору по правой стороне»<sup>9</sup>. Но связать эти имена с теми великолепными произведениями псковского серебряного мастерства, которые сохранились до наших дней, не представляется возможным. Немногим полнее данные и о серебряниках XVII века, число которых было значительно меньше, чем в Новгороде. Невелик был и весь посад, в 1673 году в нем насчитывалось лишь 803 двора<sup>10</sup>.

По «сметному списку» денежных доходов с посада города 1668 года серебряников, посадских людей, платящих оброк и пошлину со своих дворов и лавок, значится всего только девять человек<sup>11</sup>. Из них Деметий (Демка), выходец из Старой Руссы, платил за лавку, «что была раньше Артешки иконника», 3 алтына 3 деньги; Евстратий Иванов — за лавку, принадлежавшую прежде его отцу, серебрянику Ивану Тимофееву, 6 алтын 2 деньги; Венедикт Сарпунов — за лавку, бывшую до него во владении серебряника Якова, — 8 алтын 2 деньги. Лука (Лучка) Деметьев,

<sup>9</sup> «Сборник Московского архива Министерства юстиции», т. V, стр. 47.

<sup>10</sup> ЦГАДА, ф. 137, кн. 85, л. 128. «Всего во Пскове и во псковских пригородах и в Печерского монастыря на посаде посадских людей, которые живут в своих дворах 803 двора».

<sup>11</sup> Там же, кн. 12, лл. 21—173.



Серебряный с эмалью крест псковской работы. 1603 год. ПКМ



Серебряное блюдо псковской работы. 1549 год. ПКМ

Иван Степанов и Меркула имели по два лавочных места каждый и лишь три серебряника из девяти не имели собственных лавок для продажи изделий и платили только за свое дворовое место — Константин Иванов Возжов, Архип Федоров и Савва<sup>12</sup>. В том же «сметном списке» упомянуты и дворовые места, которые в прошлые годы были заняты, а теперь пустовали или перешли к наследникам: «вдовы Пелагеи... Савинской жены серебряника»<sup>13</sup>, «осташковца Максимки серебряника»<sup>14</sup> и в «Середнем городе» — серебряника Ивана<sup>15</sup>.

Посадское население пополнялось «пришлыми людьми», которые «во Псков пришли после уложения [7]154 [1646] году и... живут... меж посадских людей и всякими

<sup>12</sup> Там же, кн., 12, лл. 142; 121 об. — 122 об; 130 об; 134; 143 об.; 152; 154 об; 160 об; 173.

<sup>13</sup> Там же, л. 21.

<sup>14</sup> Там же, л. 65.

<sup>15</sup> Там же, л. 67.

торговыми и рукодельными промыслами промышленляют... поженились посадских людей на женах и на дочерях и на вдовах и на девах, и дворами и животами их владеют<sup>16</sup>. Среди «пришлих людей» по переписной книге 1684—1685 года значатся серебрятники Папкраска и Сенка Герасимовы, крестьяне-бобыли помещика Григория Шестунова<sup>17</sup>.

Синодики псковских церквей несколько дополняют сведения о серебряниках второй половины XVII века<sup>18</sup>. В Синодике Троицкого собора значится имя бывшего серебрятника Конона — «схимонаха Корнилия», который принял перед смертью постриг и схиму. Там же записан оловянный «схимонах Серапион» и уже известные нам по переписной книге 1668 года серебрятник Савва и его жена Пелагея<sup>19</sup>. Имена двух последних встречаются и в поминках других церквей.

Синодик Новозыбковской церкви содержит интересную запись о «строении и подавании» псковитина, посадского человека, серебрятника Михаила Сарпунова, сына Венедикта-серебрятника, упоминающегося в «сметном списке» 1668 года. В записи указано, сколько денег уплатил Сарпунов за различные перестройки, сделанные в церкви Новозыбковской девичьего монастыря, а также упомянут вклад, который серебрятник внес собственным трудом. Им были выполнены безвозмездно для той же церкви следующие работы: «построено к Богородице Владимирской новая гривенка<sup>20</sup> и за левый клирос к Николаю Чудотворцу три венца и за дело ничего не взято»<sup>21</sup>. «Род Михаила серебрятника» и его отца Венедикта записан также в Синодике Николае-Любятинского монастыря, где имеются имена и других мастеров: «род Яковлева серебрятника», «род Стефаниды серебряничихи», «род Ивана Стефанова сына серебрятника» и уже упоминавшегося — серебрятника Саввы<sup>22</sup>. Род серебрятника Луки Деметьева записан в датированный 1694 годом Синодик церкви Рождества Пресвятой Богородицы и Покрова с Пролома от Покровских ворот<sup>23</sup>.

Помимо посадских мастеров, в псковском Печерском монастыре были свои серебрятники, которые обслуживали нужды монастырского начальства и производили различные работы для церковных ризниц. Отчитываясь в 1639 году в наличии казенного имущества, архимандрит Порфирий не смог предъявить «четыре гривенки» (т. е. около 800 гр.) ругти и сказал, «что та де ругти изшла в серебряное дело», выполнившееся в монастыре<sup>24</sup>.

В 1674 году наряду с иконописцем Никитой Ермолиным, часовщиком, «стекольником», кузнецом, плотниками, хомутниками и бочарями в монастыре постоянно работал и получал «за жилое по полтине на полгоду» серебрятник Козма<sup>25</sup>. В 1678 году его сменил Теренка Козмин, по-видимому, сын серебрятника Козмы, который жил во дворе на монастырском посаде и также значился монастырским серебряником<sup>26</sup>.

Ревизские сказки первой четверти XVIII столетия сохранили значительно более полные данные о псковских серебряниках, чем документы XVI и XVII веков. По переписи 1722 года мастеров-серебрятников было в Пскове 14 человек. Обучение мастерству начиналось с детского возраста. «Архиерейского дома бобыль» Феодосий Парфенов, например, пришел в Псков восьми лет от роду после смерти отца

<sup>16</sup> ЦГАДА, ф. 137, кн. 32, лл. 2 и 2 об.

<sup>17</sup> Там же, л. 32.

<sup>18</sup> Возможность просмотреть синодики была предоставлена мне заведующим Рукописным отделом ПМК Л. А. Твороговым, которому приношу за это благодарность.

<sup>19</sup> ПМК, № 94/49, лл. 110; 110 об.; 113 об.

<sup>20</sup> Подвеска к венцу.

<sup>21</sup> ПМК, № П/102, л. 72 об.

<sup>22</sup> Там же, № 98/49, лл. 75 об. — 77; 81 об.; 89.

<sup>23</sup> Там же, № 91/49, л. 51 об.

<sup>24</sup> Архив ЮОИИ, ф. 115, кн. 1178. Отписная книга псковского Печерского монастыря 1639 г., л. 104 об.

<sup>25</sup> ГАПО, ф. 499, оп. 1, д. 450, л. 108.

<sup>26</sup> Там же, д. 117, л. 13 об.



Деталь серебряного блюда 1549 года







Деталь надписи серебряного блюда 1549 года

«и пристав живу у псковитина, посацкого человека, Якима серебряника на Завеличье... для научения серебряного мастерства»<sup>27</sup>. Десяти лет был отдан учиться серебряному делу Семен Михайлов, отец и дед которого «старинные были Гремячего монастыря слуги и жили во Пскове своим двором и в прошлых давних годах умерли»<sup>28</sup>. Обе записи касаются мальчиков-сирот, вынужденных обучаться мастерству у посторонних, в то время как сыновья серебряников с малолетства принимали участие в работе своих отцов, а позднее наследовали их оборудование и лавки.

Псковским серебряным изделиям XVI века присущи сильные, выразительные образы, лаконичные по художественному языку, и большое разнообразие вариантов орнамента, нередко близкого по характеру деревянной резьбе Новгородско-Псковского края и в который почти всегда включены розетки, часто обрамленные бусинами, или же как цветы заканчивающие стебли. Мотив розеток и звезд в многочисленных вариантах на протяжении многих столетий неизменно встречается в прикладном искусстве Пскова. Возможно, происхождение его связано с древним народным орнаментом «солнце». Некоторые варианты розеток, несомненно, являются поздними отголосками византийского искусства, так же как и прекрасный орнамент на большом напестрольном кресте 1521 года<sup>29</sup>, обложенном серебряной басмой: ритмично выходящий стебель, лобсти которого образуют круги и закончены крупными стилизованными цветками. Истоки этого красивого и торжественного орнамента восходят к эпохе Киевской Руси, когда он был занесен к нам из Византии, а позднее через предметы прикладного искусства и рукописные книги получил распространение в различных художественных центрах, в переработанном в соответствии с местными особенностями виде.

<sup>27</sup> ЦГАДА, ф. 35, д. 2833, л. 837 об.

<sup>28</sup> Там же, л. 502 об.

<sup>29</sup> ЦКМ, № 141. На боковой стороне креста надпись с особенностями псковского говора в правописании: «Лето 7029 совершен крестъ снъ повелениемъ рабъ боиыхъ влбгумна [по благословению глумна] Рафаила и при казанцехъ Кондраты великомъ».



Серебряное блюдо псковской работы. XVI век. ПКМ

Так же как и в Новгороде, в орнаменте деревянной резьбы и серебряных изделий Псковского края большое место занимает плетенка из ремневидных полос с желобком посредине каждой полоски. Мотив плетения находим и в нижней части небольшого деревянного образка XV—XVI веков «Троица»<sup>30</sup> и у подножия креста (вместо Голгофы) на серебряных литых крестах-тельниках XVII века, найденных на территории Пскова<sup>31</sup>, и на окладах икон. Медный, позолоченный, басменный ок-

<sup>30</sup> ПКМ, № 304/481.

<sup>31</sup> ПКМ, № 237. По краю крестов — небольшие листики или кружки.

лад иконы Дмитрия Солунского XVI века<sup>32</sup> покрыт сложным плетением, повторяющим орнамент медной басмы сени царских врат из Снетогорского монастыря.

Та же плетенка встречается на золотых и серебряных изделиях монастырей русского Севера, тесно связанных с Новгородско-Псковским краем, его культурой и искусством. На сделанном в 1614 году по повелению игумена Кирилло-Белозерского монастыря окладе на икону св. Кирилла письма Дионисия Глушицкого в орнамент введена характерная для мастеров Новгорода и Пскова плетенка, от которой расходятся в различных направлениях растительные стебли<sup>33</sup>.

Узоры псковской серебряной басмы частично сходны с новгородскими, но среди них имеются и иные, очень своеобразные, сложные и красивые. Встречается орнамент вазонов с цветами или же схваченных колечком и законченных листьями стеблей, изгибы которых образуют сердцевидные узоры и круги; ритмично выходящий стебель, отростки которого закончены девятилепестковыми розетками и фантастическими цветами<sup>34</sup>. Так же как и новгородцы, псковские серебряники используют иногда вместо матрицы для басмы сканный орнамент, по которому делают оттиски полос или венцов для окладов икон<sup>35</sup>. Позолоченная басма большой иконы «Распятие» 1545 года в Псковском музее имеет сложные легкие узоры стилизованного растительного орнамента с тонкими стебельками и причудливо изогнутыми длинными листьями, змейками разбегающимися по фону, сплошь заполненному мелкими кружками. Узоры эти по своему характеру близки орнаменту большого сканного очетья с иконы Богоматери XVI века<sup>36</sup>, украшенного многочисленными гнездами с жемчугом, альмадинами и хрусталем и грушевидными серебряными подвесками по внутреннему краю.

Скань работы псковских серебряников сходна с новгородской в основном лишь в том, что узоры ее развертываются на фоне, сплошь усеянном мелкими сканными



«Распятие». Икона 1545 года. Псковская школа. ПКМ

<sup>32</sup> ГРМ, № ДР/М 3251.

<sup>33</sup> ГОП, № 17657. Оклад сделан из золота и серебра, богато украшен камнями, резьбой, чеканкой и чернью. О заказе оклада см. Н. И к о л ь с к и й. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство, т. I, вып. 1. СПб., 1897, стр. CVII. Приложение № 9.

<sup>34</sup> ПКМ, № 302. Напрестольный крест XVI века.

<sup>35</sup> ПКМ, № 649.

<sup>36</sup> ПКМ, № 537.

кружками. Псковские сканные серебряные венцы<sup>37</sup> и панагии<sup>38</sup> XVI века преимущественно украшены обращенными в разные стороны спиральными завитками из гладкой проволоки на фоне мелких сканных кружков. Форма псковских панагий XVI века очень своеобразна, большей частью они двенадцатигранные, с вогнутыми гранями и с ажурными выступами по краю из свитой в две нити сканной веревочки. Живописные изображения, как и на новгородских памятниках, помещены под выпуклыми кусками горного хрусталя, а в качестве подвесок и вставок использованы византийские камни (*смр. 158 и 159*)<sup>39</sup>.

С конца XVI века сканный орнамент часто расщеплялся эмалью, большей частью темно-синей и темно-зеленой, иногда также бирюзовой или голубой<sup>40</sup>. В XVI веке встречается и вьемчатая эмаль тех же тонов с добавлением черной (*смр. 160*).

Индивидуальные особенности и высокие достижения псковского серебряного дела наиболее отчетливо выражены в резьбе по серебру. Здесь псковичи достигли высоких вершин мастерства. По разнообразию приемов, выразительности орнаментации и силуэтных изображений псковская резьба по серебру сильно отличается от работ других художественных центров. Даже в Новгороде, искусство которого имеет много сходных с псковским черт, нет аналогичных памятников. Едва ли не лучше, что создали псковские серебряники, это массивные, круглые, глубокие церковные блюда и диски XVI и XVII веков, гладкую поверхность которых они блестяще использовали, с большим художественным тактом располагая на ней сложные, порою многофигурные композиции.

Чередование серебряных и покрытых бледной позолотой деталей и переходы от тонкой чисто линейной резьбы к глубокому оброну служат псковскому серебрянику подобно краскам в руках иконописца. Эти приемы получили очень удачное применение в резьбе на большом серебряном блюде 1549 года<sup>41</sup>, на обороте которого вырезана надпись: «Лет 7057—го сделано бысть сие блюдо в храм на престол стому архистратигу Михаилу повелением раб бжих прикащиков Ивана Зайцева да Михаила Турсеньева». Чистыми, плавными, законченными линиями изображено на дне блюда выразительное силуэтное очертание «Знамение Божьей Матери». Переходя к изображению лиц, мастер меняет прием, он применяет глубокую резьбу (оброн) и как бы лепит, тонко выделяя легким рельефом слегка повернутые влево головы. Распластанные крылья херувима служат опорой для фигуры Богоматери, а его голова превращена в орнаментальную розетку. Вся композиция расположена в восьмиугольной звезде, вписанной в круг в виде полосы стилизованного растительного орнамента, выполненной глубокой, четкой резьбой на фоне частой косой штриховки. Основной мотив этого орнамента — различные варианты розеток: девятилепестковые, расположенные на двух концах стебля-завитка, напоминающего ручки новгородских кратиров XII века, четырех-, шести- и восьмилепестковые, на прямом стебле или отделенные от него. В противоположность строгому условному образу на дне блюда борт его богато орнаментирован (*смр. 161*). Широкая полоса надписи, прерванной в четырех местах крупными розетками и звездами, состоит из нарядных, сложного рисунка букв, украшенных стилизованными листьями и розетками.

То же противопоставление пышного, нарядно орнаментированного борта и тонкого, линейно-графического изображения на дне имеется и на других блюдах работы псковских серебряников. На одном из них вырезаны связанные композиционно воедино сюжеты «Распятие» и «Положение во гроб», включающие тридцать челове-

<sup>37</sup> ПКМ, № 529 и 409.

<sup>38</sup> ПКМ, № 265, 272 и 273.

<sup>39</sup> ПКМ, № 267 и 271.

<sup>40</sup> Например: ПКМ, № 293/283; 330/137; 321/144; 271/275; 143/272 и другие венцы, панагии, напрестольные кресты с эмалью по сканному, порою очень сложному и красивому орнаменту.

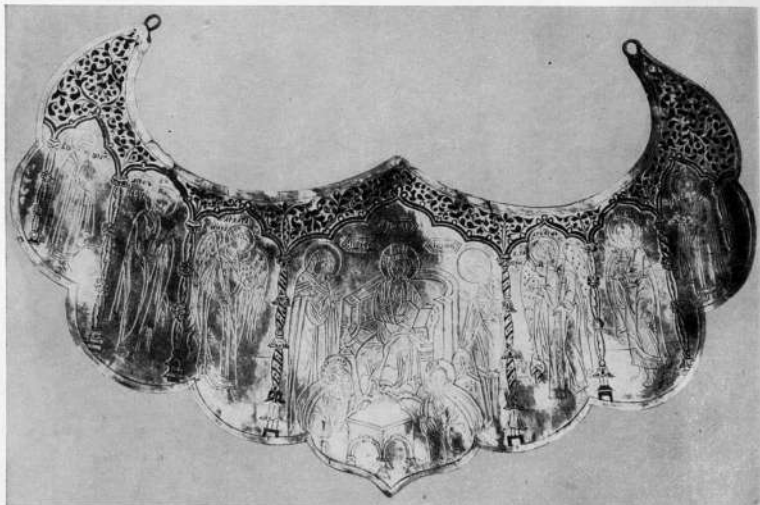
<sup>41</sup> ПКМ, № 382.



Деталь серебряного диска псковской работы. XVI в. ПКМ

ских фигур, очень выразительных, полных напряженного движения <sup>42</sup>. Два юноши энергично замахиваются дубинками на распятых разбойников; жены мироносицы поддерживают Богоматерь, пошатнувшуюся от скорби; спина склонившегося Иосифа изгибается крутой дугой; Иоанн прижимает к лицу руку лежащего в гробу Христа, к голове которого приникла Богоматерь; одна из мироносиц жестом отчаяния схватилась за голову, в то время как другая поднимает руки к небу. Композиция «Распятие» (стр. 164) в ряде деталей сходна с уже упоминавшейся большой иконой 1545 года в собрании Псковского музея (см. стр. 165). По борту блюда идет широкая полоса надписи между двумя орнаментальными полосками, выполненная глубокой четкой резьбой на фоне густой косой штриховки. Местами буквы украшены листочками, птичьими головами и человеческими личицами. Надпись прерывают четыре круга, заполненные сложным густым орнаментом с цветком в центре, близко сходные

<sup>42</sup> ПКМ, № 427.



Серебряная цата псковской работы. XVI век. ПКМ

с кругами, украшающими резное деревянное моленное царское место 1572 года из новгородского Софийского собора<sup>43</sup>.

Псковские мастера особенно умело вписывали в круг массовые сцены, передавая скупыми средствами движение и эмоции изображенных фигур. В большой композиции «Евхаристия», вырезанной на массивном серебряном диске XVI века<sup>44</sup>, среди изображенной толпы выделяется фигура склонившегося апостола Петра, подходящего во главе двенадцати апостолов слева к престолу, за которым дважды повторена фигура Христа, стоящего под киворием. Мастер достигает впечатление пространственности в чисто линейном рисунке, вынося ноги апостолов Петра и Фомы на кайму орнаментального круга, обрамляющего композицию (стр. 167).

Исключительно выразителен силуэт изображения «Неопалимая купина»<sup>45</sup>, настолько свободно и смело выполненный резцом на блюде, что напоминает набросок пером. Все дано в движении: херувимы в самых различных положениях, в профиль и фасом кружатся обрамляя звезду, на лучах которой в свободных поворотах расположены символы евангелистов; Богоматери, подняв просящие руки, слегка повернула влево юное лицо; помещенный на нижнем луче звезды херувим, шесть

<sup>43</sup> «Русское декоративное искусство», т. I. М., 1962, стр. 74, рис. 40. Подобная же орнаментика на диске из Псковского собора с композицией «Распятие». ГРМ, № 3010.

<sup>44</sup> ПКМ, № 25/184.

<sup>45</sup> ПКМ, № 400.



Серебряный диск псковской работы. XVII век. ПКМ

крыльев которого откинута вправо как бы от встречного ветра, запрокинул вверх лицо, обрамленное подобием лепестков.

На большой чаше также XVI века с резным деисусным чином, в который включены Всеволод и Довмонт и припадшие Савва и Ефросин<sup>46</sup>, фон покрыт блестящей черной эмалью, а фигурной формы столбики, соединенные между собой арочками<sup>47</sup>, — синей и зеленой эмалью (ср. 168).

Лаконичная, обобщенная трактовка фигур сохраняется и в резьбе XVII века. Однако с нарастанием реалистических черт в искусстве мастера приходят к созданию новых образов, активных, жизненных, далеких от прежних условных изображений. Образы простых, земных людей вводятся в канонические сюжеты. Так, на псковских церковных чашах и дисках в сюжеты «Страстей» введены реальные,

<sup>46</sup> ПКМ, № 2285.

<sup>47</sup> В архитектурных памятниках Пскова, например в наличниках окон дома Мешникова XVII века, встречаются столбики и колошкы, аналогичные изображенным на различных серебряных изделиях.



Серебряный оклад Евангелия псковской работы, 1689 год. ПКМ



живые люди, одетые вместо хатонов и гиматиев в русские одежды. В «Святити со креста» на дискосе<sup>48</sup> вместо «предстоящих» в длинных драпировках, скрывающих фигуру, изображены юноши в коротких стянутых поясом одеждах с нашивками на груди, в мягких сапогах и шапках с опушкой. Один из них спускается по лестнице, двое поддерживают тело Христа. Наблюдающий за ними воин одет в иноземное платье, широкополую шляпу и сапоги с отворотами (*стр.* 169). Много полных динамик небольших фигурок активно действующих людей, одетых в русское платье, имеется в разных изображениях сюжетов «Страстей» на псковских потирах XVII века<sup>49</sup>.

Орнамент, как и на более ранних памятниках псковской работы, не сливается воедино с сюжетными изображениями, он обрамляет, выделяет их, служит им фоном и выполняется иными приемами и с иным настроением.

На окладе евангелия 1689 года<sup>50</sup> густой стилизованный растительный орнамент на фоне частой штриховки заполняет все пространство вокруг линейно-графических изображений, сохраняющих здесь традиционную строгость и лаконизм. Орнамент кажется пестрым ковром благодаря многочисленным черточкам и точкам, нанесенным резцом на листья и лепестки (*стр.* 170).

Сложные темы и многофигурные композиции продолжают интересовать псковичей и в XVII столетии, чему служат примером и дискосы на церквы Богоуления господина на Запсковье, сделанный в 1687 году «при старосте Андрееве Котельнике»<sup>51</sup>, и приведенное выше «Святити со креста».

Псковские памятные резьбы по серебру XVI и XVII веков — это ценнейший вклад в сокровищницу древнерусского искусства. И не случайно то, что именно эта отрасль псковского серебряного дела оказала наибольшее влияние на творчество мастеров-серебряников русского Севера<sup>52</sup>.

#### Приложение

### СЛОВАРЬ ПСКОВСКИХ МАСТЕРОВ-СЕРЕБРЯНИКОВ XVI, XVII И НАЧАЛА XVIII ВЕКА<sup>53</sup>

*Алексеев Алексей* — серебряник, посадский человек, род. в 1701 г. В 1723 г. живет в Петровской сотне, во дворе матери, посадской вдовы.

*Андрей* — серебряник, сын псковского священника Андрея. Записан в синодике конца XVII в. Нововознесенской церкви.

<sup>48</sup> ПКМ, № 422.

<sup>49</sup> Например, ПКМ, № 181, 160, 23.

<sup>50</sup> ПКМ, № 579.

<sup>51</sup> ПКМ, № 52/187. Изображение на дне: «Службы святых богоносных отец» — агнец на дискосе, на престоле под сенью, ангелы с ризницами, отцы церкви.

<sup>52</sup> Влияние это ясно сказывается, например, в форме и орнаментации серебряного блюда, сделанного в Сольвычегодске и вложенного в 1605 году Никитой Григорьевичем Строгановым в соборный храм Благовещения (ГОП). От псковских блюдец оно отличается лишь большей изысканностью орнамента, некоторой сухостью в начертании букв надписи по борту и сплошной позолотой дна вместо чередования серебряных и позолоченных деталей.

<sup>53</sup> Словарь псковских серебряников составлен на основании следующих материалов: «Сборник Моск. архива Министерства юстиции», т. V, М., 1913, стр. 47; Н. Н. Кольский. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство. СПб., 1897, стр. 105 и 266; ЦГАДА, ф. 137, кн. 12, 1668 г., «Пскова города сметный список... денежных доходов с посада»; кн. 32, 1684—1685 гг. «г. Пскова переписная книга пришедшим людям»; ЦГАДА, ф. 350, л. 2830. Книга переписная (смотряная) посадских людей и разночинцев г. Пскова 1722 г.; ЦГАДА, ф. 350, л. 2833, «Ренские сказки разночинцев г. Пскова (после 1723 г.)»; ЦГАДА, ф. 350, л. 2846, он. 3, «Алфавит по г. Пскову убылиных после первой ревизии (нач. XVIII в.)»; ЦГАДА, л. 5153, он. 3, «Отрывок ревизских сказок по Пскову», 1723 г. Псковской областной гос. архив, ф. 499, он. 1, д. 117, 1678 г., «Выписка из переписных книг Псковского Печерского монастыря»; д. 450, Книга прихода-расходная Псковского Печерского монастыря 1674 г.

- Вожже Константин Иванов** (Костка) — серебряник, посадский человек. В 1668 г. платит оброк и пошлину «с дворового места» 40 с половиной денег.
- Гайтанчиков Петр Петров** — серебряник, посадский человек, род. в 1688 г. В 1722 и 1723 гг. живет в Никольской сотне «в надворничестве у посадского человека Федора Спирина. Отец его стругует булыжническим промыслом».
- Герасимов Панкратий** (Понкрашко) — серебряник, помещицкий бобыль. В 1684—1685 гг. записан в переписной книге «прималым людям», которые «во Псков приехали после уложения 154 году». «Промышляет торговым промыслом».
- Герасимов Семен** (Сенка) — серебряник, посадский человек Котловской сотни Петропавловского прихода, бывший помещицкий бобыль. В 1680 г. взял к себе двухлетнего сироту, шведа Якова Юрьева, отец и мать которого пришли во Псков «из-за швейского рубяжа... от хлебной скудости» и умерли «под Рыбницким мостом». В 1684—1685 гг. Семен Герасимов «промышляет торговым промыслом». Ум. в 1715 г.
- Глазунов Яким Васильев** — серебряник, посадский человек, род. в 1683 г. В 1722—1723 гг. живет во дворе, в Завельцкой сотне. У него два работника 17 и 15 лет.
- Дементий** (Демка) — серебряник, посадский человек, выходец из Старой Руссы. В 1668 г. платил оброк «с лавки, что была Артемки иконника», 3 алтына 3 деньги.
- Дементьев Лука** (Лучка) — серебряник, посадский человек. В 1668 г. платит оброк 17 алтын 4 деньги за два дочюных места, «что были посадского человека Иваша Оксенова рукавичника». В 1694 г. его имя, как умершего, записано в синодик церкви Рождества Богородицы и Покрова с Пролома от Покровский ворот.
- Драншичиков Тимофей Андреев** — серебряник, посадский человек, род. в 1695 г. В 1722—1723 гг. живет в Патенной сотне, во дворе с матерью, посадкой вдовой.
- Дуганин Федор** — серебряник, посадский человек, род. в 1682 г. В 1723 г. живет во дворе в Никольской сотне. У него сын Карп 9 лет, два наемных работника и ученик крепостной софийский бобыль Трифон Федоров.
- Емельянов Павел** — серебряник, вотчинный государственный крестьянин д. Вишнекова Остроговского у. Немецкой губы, род. в 1693 г. После смерти деда и отца, в 1718 г. «от скудости и от хлебного недороду» ушел в Псков. В 1723 г. живет в Пскове «своим домо», лашин не имеет, платит «с бобыльского оклада» оброк.
- Иван** — серебряник, посадский человек. В 1668 г. с бывшего его места, «что в Середнем городе», платит оброк 40 денег.
- Иванов Евстратий** — серебряник, посадский человек. В 1668 г. он платит оброк 6 алтын 2 деньги за лавку в Серебряном ряду, ранее принадлежавшую его отцу Ивану Тимофееву.
- Исеев Иван** — серебряного мастерства ученик, сын посадского человека из Старой Руссы. В 1712 г. отец его пришел в Псков после «морового повонтия» и принес его малолетним. После смерти отца он жил в 1722 г. у псковского серебряника Якима «для научения серебряного мастерства». В том же году ушел из Пскова и «кормился мирским подаянием» в Старорусском уезде. В 1725 г. вновь живет в Пскове.
- Кирилов Степан** — серебряник, посадский человек, бестяглый, бобыль, род. в 1684 г. В 1722 г. живет в «подсоседстве» во дворе своей сестры вдовы, в 1723 г. у брата в Житницкой сотне, после 1723 г. опять у сестры, вместе со слепым сыном.
- Козма** — монастырский серебряник псковского Печерского монастыря. В 1674—1675 гг. получила «закиное за полгода» с 1 сентября по 1 марта — полтину и с марта по август — полтину.
- Козмин Терентий** (Терешка) — серебряник псковского Печерского монастыря. В 1678 г. живет в своем дворе на посаде.
- Конон** — серебряник. В 1675 году записан в синодик Троицкого собора как умерший «схимонах Коринтий».
- Красильник Василий** — серебряник, записан в синодик Любятина монастыря конца XVII в.
- Макаров Ермил** — серебряник, посадский человек, род. в 1684 г. В 1722 и 1723 гг. живет в «надворничестве» в Раковской сотне, во дворе посадского человека Никифора Ямского.
- Максим** (Максимка) — серебряник, ошакшовец. В 1668 г. с бывшего его дворового места оброк и пошлина 11 алтын.
- Меркула** — серебряник, посадский человек. В 1668 г. платит оброк 31 алтын 4 деньги и пошлину —  $4\frac{1}{2}$  деньги за два дочюных места, ранее принадлежавших серебрянику Ивану Тимофееву.
- Михайлов Андрей** (Андрюша) — серебряник. В 1585—1587 гг. живет во дворе на Космодемьянской уд.; его лавка в Серебряном ряду, «вдучи от Большово ряду от Оксинны святые к старому Пушечному двору по правой стороне».
- Михайлов Семен** — с 1723 г. ученик серебряного мастерства, сын слуги Гремячего монастыря, род. в 1713 году. После смерти отца в 1716 г. был взят дядей, псковским ямщиком, «место сына».
- Никифоров Григорий** — серебряник, посадский человек, род. в 1670 г. В 1722 и 1723 гг. живет во дворе в Никольской сотне с приемным сыном Иваном 11 лет.
- Павлов Яким** — серебряник, Снетоговского монастыря беспашенный бобыль, род. в Пскове в 1688 г. Его дед Ипат и отец — Павел, вотчинные крестьяне Снетоговского м-ря, дер. Засу-

- хива. Отец «от скудости» ушел в Псков, где работал в «казенных монастырских кузницах». Яким папин не имеет, бобыльский оброк платит в монастырь. Неграмотный.
- Парфеньев Федосий* — серебряного дела ученик, архиерейского дома бобыль, крестьянин Изборского посада, род. в 1703 г. В 1711 г. пришел в Псков. В 1723 г. — ученик посадского человека Якима серебряника на Зелениче. Неграмотный.
- Петр-серебряник*, посадский человек, из Старой Руссы, род. в 1684 г. В 1722 и 1723 гг. живет в Мокролузской сотне, в Надворничестве у священника Новопознесенского дельничего монастыря, Григория Игнатъева.
- Пирожников Ларион Кириллов* — серебряник, посадский человек, род. в 1692 году. В 1722 и 1723 гг. живет в Итнинской сотне, во дворе солдатской жены Марфы Гавриловой. Ученик: бобыль дер. Соболиц Пусторожковского уезду Успенского монастыря Козма Иванов 14 лет. У него сыновья Никита 3 и Иван 6 л.
- Саса (Сава)* — серебряник, посадский человек. В 1668 г. с его двора платит оброк 4 алтына 3 деньги. Записан с женой Пелагеей, как умершие, в синодик: конца XVII в. Троицкого собора; в 1699 г. Сасова-Мирожацкого м-ря; конца XVII в. Николо-Любятина м-ря.
- Савасьян Григорий* — ученик серебряного мастера, псковского архиерейского дома вотчинный бобыль, род. в 1705 г. в семье крестьянина дер. Овечкиной Псковского у. Оклудской губы. После смерти отца живет в Пскове, в доме дяди, бывшего казначея Любятонского монастыря монаха Пахомия. Затем был в «приписном к архиерейскому дому в Петелейском монастыре в пономарях». В 1721 г. ушел из монастыря, стал учеником серебряника Лариона Кириллова Пирожникова, у него он живет и в 1723 г.
- Сарнунов Венедикт (Ведешит)* — серебряник, посадский человек. В 1668 г. платит оброк с двора 2 алтына 3 деньги и за лавку, ранее принадлежавшую серебрянику Якову, — 8 алтын 2 деньги.
- Сарнунов Михаил Венедиктов* — серебряник, посадский человек. В синодике псковской Новознесенской церкви конца XVII в. записаны его «строение и подаяние» и указано, сколько он уплатил за различные перестройки церкви. Для той же церкви им были выполнены безвозмездно работы: «Еще построено к Богородице Владимирской новая гривенка и за дело капрос к Николаю чудотворцу три венца и за дело ничего не взято.
- Семенов Афанасий* — серебряник, посадский человек, род. в 1697 г. В 1722 и 1723 гг. живет в Раковской сотне «в надворничестве» у пискунчества фискала Степана Ракова. Имеет пасынка Ивана Сергеева 6 лет.
- Семенов Навя* — серебряник, посадский человек, уроженец Старой Руссы. В 1722 и 1723 гг. живет в Мокролузской сотне «в подсоседниках» у вдовы Татьяны Тимофеевой.
- Серебряников Яким Михайлов* — серебряник, уроженец Великих Лук. После смерти отца, «в малых летах» ушел с матерью в Псков, «скормился серебряным своим ремеслом, а так же ... имеет палачового торгу на 20 рублей». В 1722 г. подал просьбу о записи его в Псковский посад.
- Сидор* — серебряник, посадский человек, род. в 1682 г. В 1722 и 1723 гг. живет в Мокролузской сотне «в надворничестве» у подьячего Михаила Дворниа. Имеет подданица Андрея 6 лет.
- Симонов Калина* — серебряник, посадский человек, род. в 1689 г. В 1722 г. живет во дворе подьячего Михаила Фомина «в надворничестве». Имеет сыновей Дмитрия 4 л. и Василия — полгодя.
- Степанов Иван (Ивашка)* — серебряник, посадский человек. В 1668 г. платил оброк и пошлону за два лавочных места — 15 алтын и полденги.
- Стефан* — серебряник. В первой половине XVI в. прибыл из Пскова в Кирилло-Белозерский монастырь, где прожил около трех летель.
- Тимофеев Иван (Ивашка)* — серебряник. В 1668 г. бывшие его два лавочных места принадлежат посадскому человеку Меркуле серебрянику, а лавка в Серебряном ряду — его сыну Евстратию Иванову.
- Тимофеев Сергей* — серебряник, посадский человек, род. в 1701 г. В 1722—1723 гг. живет в Мокролузской сотне, во дворе с матерью, посадской вдовой.
- Федоров Архим (Архипка)* — серебряник, посадский человек. В 1668 г. платит за дворовое место оброк 16 алтын 4 деньги и пошлону пять денег.
- Яким* — серебряник, посадский человек. В 1711—1723 гг. у него живет в учениках архиерейского дома бобыль Федосий Парфеньев. В 1722 г. у него живет «для научения серебряного мастерства» Иван Исаев, «пришлый из Старой Руссы».
- Яков (Яшка)* — серебряник, посадский человек. В 1668 г. принадлежавшая ранее ему лавка принадлежит серебрянику Венедикту Сарнунову. В конце XVII в. «род Якова серебряника» записан в синодик Николо-Любятина монастыря.

## ПОСТРОЙКИ ПСКОВСКОЙ АРТЕЛИ ЗОДЧИХ В МОСКВЕ

(ПО ЛЕТОПИСНОЙ СТАТЬЕ 1476 ГОДА)

Г. И. ВЗДОРНОВ

**В** 70—80-х годах XV века в Москве и Троице-Сергиевой лавре работала артель псковских зодчих. Она была вызвана в Москву по случаю падения строившегося в Кремле Успенского собора<sup>1</sup>. Но псковичи не стали восстанавливать рухнувший собор, взявшись за строительство нескольких менее крупных зданий. По словам летописи, они «делаша святую Троицу в Сергееве монастыре, и Ивана Златоустаго на Москве, и Сретение на Поле, и Ризьположение на митрополиче дворе, и Благовещение на великого князя дворе»<sup>2</sup>. Список церквей, построенных псковичами за годы их пребывания в Москве, очень важен как своей полнотой, так и порядком, в каком перечисляются эти храмы. Они перечислены здесь в хронологической последовательности. Дата окончания одной церкви, как правило, совпадает с годом закладки второй, а дата окончания второй церкви с годом закладки третьей и т. д.

Троицкая церковь Сергиева монастыря, идущая в списке первой, была заложена весной 1476 года<sup>3</sup>. Об окончании строительства данных нет, но поскольку та же артель в 1478 году начала строить церковь Иоанна Златоуста в Москве, то отсюда следует, что монастырский храм был закончен на второе лето после его закладки.

Источники называют строящуюся церковь Троицкой, но сохранившаяся в монастыре церковь, отождествляемая с постройкой второй половины XV века, называется церковью св. Духа. Когда появилось это название? В «Сказании» Авраамия Палицына об осаде Троицкого монастыря поляками в 1608—1610 годах церковь упомянута под именем «Духа пресвятаго сошествия»<sup>4</sup>, откуда видно, что по-

<sup>1</sup> ПСРЛ, т. VIII. Продолжение летописи по Воскресенскому списку. СПб., 1859, стр. 479. В Симеоновской летописи о вызове псковичей рассказано следующим образом: князь великий «посылает в Ризскую землю мастеров дела каменосечеи, а иных поведе привести к себе из своих отчины из Пскова, понеже бо и тип от Немець пришли, навския тамо тому делу, каменосечной хитрости» (ПСРЛ, т. XVIII, стр. 249; см. также: т. XXII. Хронограф редакции 1512 г. СПб., 1911, Приложение II, стр. 493).

<sup>2</sup> ПСРЛ, т. VI. Софийские летописи. СПб., 1853, стр. 198 (Софийская 2-я летопись); т. XX, первая половина. Львовская летопись, ч. 1. СПб., 1910, стр. 301.

<sup>3</sup> ПСРЛ, т. VI, стр. 206; т. XX, первая половина, стр. 320 (название помещено под 1477 годом); т. XXIV. Типографская летопись. Пг., 1921, стр. 195 (под 1476 г.).

<sup>4</sup> Сказание Авраамия Палицына. Подг. текста и комм. О. А. Державиной и Е. В. Колосовой. М.—Л., 1955, стр. 171.

ное название она получила еще в XVI веке. Вероятно, она переименована во второй половине XVI века, так как известно, что в это же время был переименован еще один лаврский собор, Успенский, который сначала предполагалось назвать Троицким<sup>5</sup>.

На протяжении XVII—XIX веков Духовская церковь была сильно искажена пристройками и расширением древних оконных проемов. Особенно она пострадала во второй половине XVII века при устройстве четырехскатной кровли<sup>6</sup>, когда были разобраны диагональные кокошники, сбиты завершения арок звона, а стены надолжены новым кирпичом до высоты средних закомар. Реставрационные работы 1938—1941 и 1960 годов<sup>7</sup> в значительной мере вернули памятнику его первоначальный вид (стр. 175).

Духовская церковь сооружена по обычному для московских церквей XV века плану с тремя абсидами и четырьмя столпами (стр. 177). На этом основании возмывается компактное, стройное здание. Стены главного объема храма строго одинаковы по ширине (они равны 13 м). Фасады разделены сложными лопатками каждый на три прясла. Средние прясла значительно шире боковых. На южном и западном фасадах расположены входы в храм, обрамленные перспективными порталами из чередующихся прямоугольных выступов и полуколоннок. И порталы, и закомары церкви имеют подчеркнuto острые килевидные завершения. Подобным образом



Духовская церковь Троице-Сергиевой лавры.  
1476—1477 годы. Вид с юго-запада

<sup>5</sup> Е. Голубинский. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра. М., 1909, стр. 205.

<sup>6</sup> На иконе с видом Троице-Сергиева монастыря, относящейся к 1643—1650 годам (один экземпляр хранится в Загорском историко-художественном музее, другой находится в собрании икон Рогожского старообрядческого кладбища), церковь изображена с открытой звонницей и лозакомарным покрытием (Е. Голубинский. Указ. соч., стр. 404—406, табл. 1, а и б), а на гравюре И. Зубова, показывающей монастырь в 1725 году (Д. А. Ровинский. Русские народные картинки. Атлас, т. II. СПб., 1881, табл. № 606), кровля нарисована уже четырехскатной. Сaeодвательно, верх Духовской церкви переделан между 1650 и 1725 годами.

<sup>7</sup> Реставрацию памятника в 1938—1941 годах вел архитектор И. В. Трофимов. Он собрал пристройку 1867 года у южной стены церкви и позднейшую западную паперть, восстановил порталы и древний цоколь. Им же разобрана палатка над могилой Максима Грека около северной стены. В 1960 году реставрационными работами руководил В. И. Балдин. Он расчистил декоративный пояс из керамических плиток на южном, западном и северном фасадах и восстановил звонницу на верху церкви (обнаруженную П. Д. Барановским в 1937 году). В ближайшем будущем необходимо расчистить вразрочные пояса на абсидах и барабане, восстановить древние формы окон барабана и переместить главу, относящуюся к 1808 году.

завершены и листовидные фигуры орнамента цоколя, вырезанные из белого камня. Абсиды, при сравнительно небольшом выносе и значительной высоте, достигающей уровня пят закомар, имеют заметные сужения вверху, поэтому храм и его алтарная часть воспринимаются как единое архитектурное целое. Компактность здания и его высота связаны с необычным устройством верха. Барабан Духовской церкви опирается не на своды, а на шесть круглых массивных столбов, образующих открытую звонницу. Круглые столбы звонницы — это единственное, что свидетельствует о псковском происхождении зодчих Духовской церкви. Подобные столбы составляют непренную принадлежность псковских звонниц. Но общий тип звонницы, устроенной на вершине церкви, а не на монолитной стенке, как это делалось во Пскове, указывает, что образцом для Духовской церкви послужил не псковский памятник.

План, трехчастное деление фасадов, высокие абсиды, килевидные завершения порталов и закомар, диагональные кокошники, одна глава — эти характерные для Духовской церкви признаки восходят к аналогичным признакам белокаменных соборов конца XIV — начала XV веков, строившихся в Москве и ее окрестностях. Для зодчих Ивана III Успенский собор в Коломне (1379—1382), церковь Рождества Богородицы в Московском Кремле (1394), Успенский собор в Звенигороде на Городке (ок. 1400), Успенский собор Симонова монастыря (1379—1405), собор Рождества Богородицы в Саввино-Сторожевском монастыре (первая четверть XV века), Троицкий собор Сергиевой лавры (1423—1424), Спасский собор Андроникова монастыря (между 1410 и 1426) не были архитектурными памятниками далекого исторического прошлого. К началу строительства Духовской церкви были еще живы многие люди, на глазах у которых сооружались Троицкий собор Сергиева монастыря и Спасский собор Андроникова монастыря. Архитектурные приемы московских зодчих рубежа XIV—XV веков были распространены очень широко, они составляли местную архитектурную традицию. К этой традиции и примкнули псковичи.

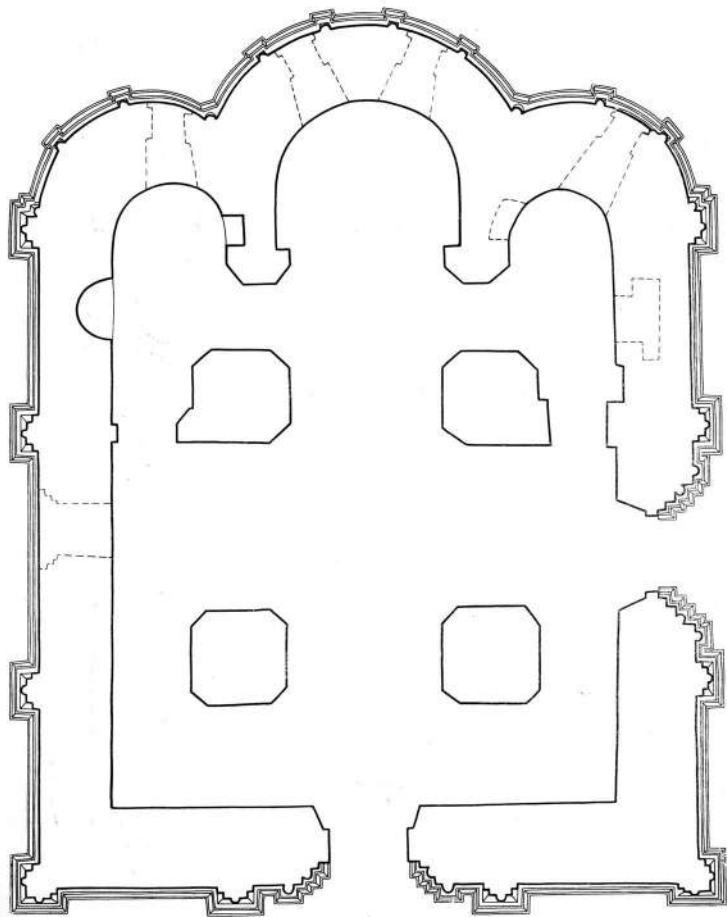
Чисто московской была воспринята ими техника кирпичной кладки. Известно, что во Пскове строили не из кирпича<sup>8</sup>, а использовали богатые выходы известняковых пород, имевшиеся не только в окрестностях, но и в самом городе. Духовская же церковь выстроена из кирпича, т. е. из материала, внедренного в строительную практику Северо-Восточной Руси трудами исключительно московских зодчих. С 1450 по 1475 год, т. е. до закладки Духовской церкви, в Москве было сооружено не менее четырех крупных кирпичных зданий<sup>9</sup>, и псковичи имели возможность ознакомиться с этим новым для них материалом, тем более что строительство кирпичных палат митрополита Геронтия (1473—1475) и производство кирпича для Успенского собора, налаженное Аристотелем Флораванти в 1475 году<sup>10</sup>, происходило на их глазах. Правда, они воспользовались не брусковым кирпичом, делавшимся в Москве, и не кирпичом Аристотеля, который был «нашего русского кирпича уже да продолговатее», а избрали форму тонкой клинфообразной плитки размером 30 × 20 × 6 см, в какой-то мере приближавшейся к излюбленной во Пскове каменной плите.

Московские источники архитектуры Духовской церкви хорошо прослеживаются также в ее орнаментальном поясе (стр. 178). Этот пояс расположен чуть ниже уровня пят закомар и охватывает все фасады храма. На южном, западном и северном фасадах он состоит из трех полос. Верхняя и нижняя полосы выложены из керамических плиток сложного рисунка, а средняя — из «балайсин», перехваченных типично московскими дыбками и узкими накладными валками. Такой же орнаментальный

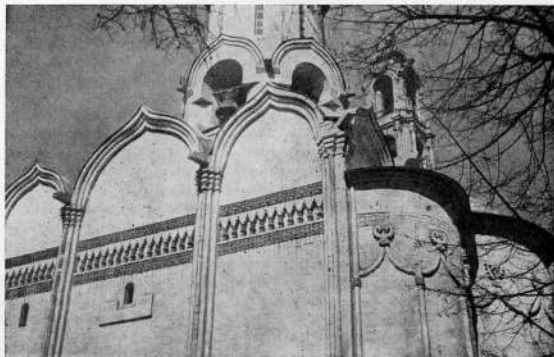
<sup>8</sup> Первая полукирпичная, полукаменная церковь во Пскове (Дмитрия за Довмонтовой стеной) поставлена в 1524 году (ПСРЛ, т. IV, стр. 296).

<sup>9</sup> М. А. Ильин, П. Н. Максимов, В. В. Косточкин. Каменное зодчество эпохи расцвета Москвы. — «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 292.

<sup>10</sup> ПСРЛ, т. VI, стр. 200.



Духовская церковь Троице-Сергиевой лавры. 1476—1477 годы. План



Духовская церковь Троице-Сергиевой лавры. 1476—1477 годы. Орнаментальный пояс на южном фасаде

пояс расположен на барабане в основании главы. На абсидах помещена только одна полоса изразцов, как бы продолжающая нижнюю ленту пояса главных фасадов здания.

Все керамические плитки пояса по рисунку распадаются на две группы. Одни из них имеют трилистник с небольшими волотами по сторонам и с основанием, которое, разделившись надвое и поднимаясь кверху, образует фигуру, напоминающую лист липы. Другие украшены вязанной гирляндой и растительными побегами. Рисунок изразцов второй группы повторяет рисунок резного пояса Троицкого собора Сергиева монастыря и близок орнаменту большого пояса Петропавловской церкви (старого Никольского собора) в Можайске<sup>11</sup>. Троицкий собор стоял рядом с церковью св. Духа, и иконописцы могли ориентироваться на него как на образец, делая соответствующие обмеры и выбирая нужные им декоративные мотивы<sup>12</sup>. По технике изготовления керамические плитки пояса Духовской церкви неодинаковы: одни — поливные, другие — нет. Поливные изразцы, покрытые блестящей и прочной глазурью темно-зеленого, коричневого и красновато-коричневого цвета, сосредоточены на верхней полосе пояса, а именно: на западном прясле южного фасада, на западном фасаде и на западном прясле северного фасада. Отсюда видно, что поливные изразцы, располагаясь симметрично по западному фасаду или близ него, оформляли главный вход в церковь. Следовательно, поливные изразцы рассматривались как самые красивые<sup>13</sup>. Что же касается неполивных плиток, то они не были оставлены красными, как это предполагалось до сих пор<sup>14</sup>. Расцветка пояса показала,

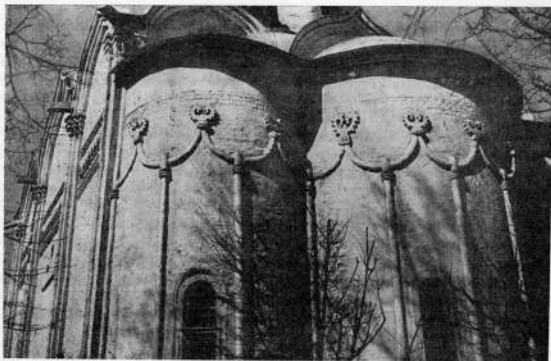
<sup>11</sup> Б. А. О г н е в. Некоторые проблемы раннемосковского зодчества. — «Архитектурное наследие», вып. 12. М., 1960, стр. 55, рис. 13.

<sup>12</sup> Большой круглый киот в средней закомаре западного фасада церкви св. Духа навеян киотом Троицкого собора (В. И. Б а л д и н. Архитектура Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. — «Архитектурное наследие», вып. 6. М., 1956, стр. 31). Киот Троицкого собора имеет килевидную форму.

<sup>13</sup> По рисунку они все относятся к первой группе.

<sup>14</sup> Н. В и н о г р а д о в. Новые материалы по архитектуре древней Москвы. Благовещенский собор в Кремле. — «Сообщения Института истории искусства», вып. 1. М. — Л., 1951, стр. 70—71.





Духовская церковь Троице-Сергиевой лавры. 1476—1477 годы. Абсиды

что неполненькие плитки покрыты тонким слоем беловато-желтоватой обмазки (цвета слоновой кости). В древности она равномерно покрывала как фон, так и выпуклые части изразцов. Остатки этой обмазки (ангоба) обнаружили и на «белясиных» пояса. Эта обмазка первоначальная, ибо она покрывает не только лицевую сторону «белясины», но и сторону, обращенную к стене здания. Значит, плитки пояса устанавливались на место после того, как их покрыли ангобом. Последний имел защитные свойства, так как предупреждал разрушение керамических плиток атмосферными осадками, предохраняя их от избыточного насыщения влагой. Но, окрашивая изразцы в белый цвет, строители имели и другую цель: они имитировали в глине белокаменную резьбу соборов начала XV века<sup>15</sup>. Более дешевым и доступным способом (все изразцы, за исключением «белясника», отлиты в двух деревянных формах) мастера сумели достичь полного сходства керамического пояса с белокаменным. Орнаментальные пояса на фасадах церквей были известны псковским зодчим и до приезда их в Москву по своим архитектурным памятникам, например, по церкви Василия Великого на Горке 1413 года. Но орнамент на абсидах и на барабанах этой церкви очень простой: он состоит из квадратных и треугольных впадин и выложен из той же неровной каменной плиты, из которой построен сам храм. Иным характером отличается пояс Духовской церкви: он имеет сложный рисунок и не менее сложен по технике исполнения. И орнамент, и техника тоже свидетельствуют о том, что, работая над украшениями храма, псковские зодчие следовали художественным традициям Москвы, а не Пскова.

Абсиды Духовской церкви оформлены полуколонками и гирляндой (см.р. 179). Подобные полуколонки на абсидах имеют Успенский собор на Городке в Звенигороде и Спасский собор Андроникова монастыря. Они известны и во Пскове (церковь Василия на Горке). Но в архитектуре Духовской церкви эти полуколонки приобрели особый смысл, важное декоративное значение. Дело в том, что главный вход на территорию

<sup>15</sup> Предположительные высказывания об этом см.: А. В. Ф и л и п о в. Древнерусские изразцы, 1. М., 1938, стр. 19.

Троице-Сергиева монастыря находится на восточной стороне и посетитель в первую очередь видит восточные фасады лаврских соборов. Мастера учли это обстоятельство и оформили абсиды церкви св. Духа соответствующим образом. Расположенная над полуколоннами гирлянда и оригинальные белокаменные завершения ее поднимающихся кверху концов не имеют аналогий ни в раннемосковском, ни в искновском зодчестве <sup>16</sup>.

С тех пор как на чердаках Духовской церкви была обнаружена ее звонница, исследователей не переставал занимать вопрос о лестнице, по которой в древности должны были подниматься на своды храма. Лестница, бесспорно, существовала, так как звонить в колокола, подвешенные на верху высокого храма, да еще в пролетах круглой звонницы с помощью спущенных вниз веревок было невозможно. К тому же открытую звонницу Духовской церкви в крепости Троицкого монастыря использовали как дозорную вышку. Авраамий Палицын в «Сказании» об осаде монастыря в 1608—1610 годах польско-литовскими интервентами рассказывает, что в одной из вылазок осажденные едва не были атакованы противником, спрятавшимся в засаде, и уклонились от опасности только потому, что «страшие... увидеше с церкви заводных людей во врагах стоящих, начала бити в осадной колокол» <sup>17</sup>. В другой главе «Сказания» («О неведомем пении в церкви Успения пресвятыя Богородицы») Авраамий Палицын подробно повествует о сторожевом посту, находящемся на Духовской церкви, и о сторожах, которые то спускались вниз, то вновь поднимались на верх храма <sup>18</sup>. Но где находилась лестница: в толще стены церкви или снаружи?

Этот вопрос имеет свои хронологические границы. Я предполагаю, что в конце XVI века к южному пряслу западного фасада Духовской церкви была пристроена пятистолпная звонница для больших колоколов, вложенных в монастырь Борисом Годуновым. Эта звонница примыкала к церкви св. Духа вплотную <sup>19</sup> и представляла собою узкую и длинную постройку, вытянутую по направлению к Троицкому собору. Поскольку высота звонницы достигала сводов Духовской церкви, постольку с конца XVI века к колоколам храма могли попадать и по лестницам, расположенным внутри новопостроенной звонницы. Следовательно, вопрос о первоначальной лестнице Духовской церкви охватывает промежуток времени от завершения строительства церкви по конец XVI века.

Взвешивая все данные, имеющиеся по вопросу о лестнице, мы можем утверждать, что внутристенной или свободно стоявшей внутри самого храма деревянной лестницы в древности не было. Предположение об устройстве лестницы у одной из стен здания с внутренней стороны (например, в жертвеннике) отпадает по той причине, что кладка сводов храма имеет цельный характер, в ней нет ни позднейших чинков, ни заделанных люков, через которые можно было бы проникнуть на чердак и на крышу постройки. Следов каменной внутристенной лестницы также не обнаружено: предпринятое нами обследование верхних частей стен после удаления позднейших кирпичных надкладок показало, что никаких выходов из стен на своды не существует <sup>20</sup>. Никакими способами нельзя скрыть признаки, указывающие обыч-

<sup>16</sup> Они были воспроизведены потом в лауре еще дважды: на абсиде церкви Зосима и Савватия при Больничных палатах (1635—1637) и на абсидах Введенской церкви (1547) Пятицкого Подольского монастыря.

<sup>17</sup> Сказание Авраамия Палицына, стр. 157.

<sup>18</sup> Там же, стр. 171—172.

<sup>19</sup> При постройке были сильно повреждены изразцы в южном прясле западного фасада церкви. Это выяснилось при расчистке пояса. Многие керамические плитки оказались разбитыми, а балюсины исчезли совсем. После разборки звонницы в 1738 году утраченные изразцы и балюсины заменили грубыми алебастровыми отливками.

<sup>20</sup> Выражаю благодарность архитектору В. И. Балдину, предоставившему мне возможность осмотреть своды церкви после их расчистки при восстановлении звонницы и позаконмарной кровли в 1960 году.

но на существование лестниц внутри стен: это и утолщения стен, где расположена лестница, и окна, освещающие лестничные площадки, и входные двери. Обычно в архитектуре храмов-колоколен четко отражены все подробности, сопровождающие устройство внутренних лестниц. Таковы церковь-колокольня Архангеля Гавриила в Кириллово-Белозерском монастыре (1531—1534)<sup>21</sup> и Благовещенская церковь в Ферапонтовом монастыре (1534)<sup>22</sup>. Остается предположить, что на своды Духовской церкви поднимались по наружной деревянной лестнице. Вероятно, она была устроена около северного фасада храма, который не имеет ни портала, ни окон и представляет собою монолитную стену, лишь расчлененную лопатками на обычные три прясла. Северная стена неоправданно отличалась бы от остальных стен, если бы мы отказались от мысли, что она с самого начала постройки храма была предназначена служить опорой для наружной лестницы. Эта лестница могла быть устроена двояким образом. Если ее основание лежало непосредственно на земле, то она шла вверх вдоль северного фасада несколькими расположенными один над другим маршами. Но правильнее считать, что лестница была перекинута на своды храма с одной из соседних деревянных построек, например с корпуса братских келий, которые до перепланировки монастыря в 1557 году стояли рядом с Духовской церковью и выходили фасадами на главную площадь<sup>23</sup>.

В древней Руси сочетание каменного (кирпичного) здания с деревянными пристройками, переходами, балконами, помостами, крыльцами было привычной, всем хорошо знакомой картиной. Это сочетание характерно и для Троице-Сергиева монастыря. На известной иконе, изображающей монастырь в середине XVII века, отлично видно, что каменные братские корпуса имеют высокие деревянные крыльца, площадки которых расположены на уровне вторых этажей, а белокаменная трапезная 1469 года вся окружена деревянными постройками: тут и кладезь, и ледники, и крыльцо, и шатер. К югу от Троицкого собора стояла деревянная хоры царевича, а «промеж их, — по словам монастырской описи 1642 года, — сени каменные»<sup>24</sup>. Вообще в жилом строительстве дерево в сочетании с камнем применялось повсюду и, в частности, в Пскове<sup>25</sup>. Из области церковного зодчества можно привести не менее красноречивые примеры. Археологическими исследованиями доказано, что хоры белокаменного Спасского собора 1452 года в Переславле-Залесском соединялись деревянными переходами с находившимися поблизости деревянными княжескими хорами<sup>26</sup>. Цер-

<sup>21</sup> Н. Никольский. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века (1397—1625), т. I, вып. 1. Об основании и строениях монастыря. СПб., 1897, стр. 28, 166, табл. XVI—XVIII. Любопытно, что с этой церковью поступили так же, как и с церковью св. Духа, а именно: в начале XVII века к западному фасаду храма пристроили обширную звонницу, стоящую и по сей день (там же, стр. 177—178). Не связано ли это с подражанием троицкой «колокольне», пристроенной к Духовской церкви в конце XVI века? На церкви Архангела Гавриила висели большие часы (там же, стр. 175, 176, прим. на стр. 176—177). В Троице-Сергиевом монастыре часы висели на звоннице.

<sup>22</sup> Н. П. Шокришкин и К. К. Романов. Древние здания в Ферапонтовом монастыре Новгородской губернии. — ИАН, вып. 28 (Вопросы реставрации, вып. 2). СПб., 1907, стр. 131—136, табл. XVI—XVIII.

<sup>23</sup> В 1557 году келий были отнесены в сторону крепостных стен от старого места, где они стояли, на 40 сажень («Братский летописец Святотроицкия Сергиевы даявры. — «Летописи занятий Археологической комиссии, 1864 год». СПб., 1865, стр. 22). Поскольку в последующие время подобной перепланировки больше не происходило, выражение летописца о кельях «где нынче стоит» применимо к любому хронологическому отрезку после 1557 года. Если мы отложим от нынешних Экномовского или Предтеченского корпусов (построенных в 1640 году) в сторону соборной площади 40 сажень (великих косых), то первоначальное место келий окажется как раз против северного фасада Духовской церкви.

<sup>24</sup> Е. Голубинский. Указ. соч., стр. 230.

<sup>25</sup> Н. Н. Ворониин. Зодчество Пскова. — «История русского искусства», т. II, М., 1954, стр. 339; Ю. П. Снегальский. Псковские каменные жилые здания XVII в. — МИА СССР, № 149. М. — Л., 1963.

<sup>26</sup> Н. Н. Ворониин. Памятники владими́ро-суздальского зодчества XI—XIII веков. М. — Л., 1945, стр. 19, рис. 4.

ков Покрова на Нерли 1165 года в древнее время была окружена галереями, настали которых были сделаны из дерева<sup>27</sup>. Деревянными были галереи-паперти при Воскресенском соборе в Волоколамске (80—90-е годы XV века)<sup>28</sup>. В дереве было сделано высокое крыльцо Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря (1558—1566)<sup>29</sup>. Особенно яркие образцы каменных зданий с деревянными частями привлекали внимание современников и нашли отражение в летописях. О церкви архангела Михаила в Остерском Городке известно, что та «церковь... без... камена, а верх ея (т. е. барабан и глава.— Г. В.) древом нарублен»<sup>30</sup>. В начале XVII века деревянные главы были устроены на тверском Спасо-Преображенском соборе<sup>31</sup>. Даже усыпальница московских великих князей, Архангельский собор в Кремле, между 1471 и 1475 годами имела два деревянных придела: Воскресения Христа и св. Акилы<sup>32</sup>. Число таких ссылок можно увеличить во много раз. Ясно, что существование наружной деревянной дестинции при Духовской церкви более чем вероятно.

После постройки Духовской церкви псковичи на много лет основались в Москве. В 1478 году они приступили к возведению церкви Иоанна Златоуста на посаде, «вне града», строительство которой было завершено около 1479 года<sup>33</sup>. Между 1482 и 1485 годами они построили церковь Сретения на Поле<sup>34</sup>. Эти два храма не сохранились.

В середине 80-х годов XV века псковичи соорудили церковь Положения Риз Богоматери на дворе митрополита Геронтия и Благоочещения на дворе великого князя в Кремле. Обе строительные площадки были расположены рядом, и, вероятно, ведущие мастера артели решили разделить на две партии с тем, чтобы одна взялась строить церковь для митрополита, а другая — для Ивана III. Относительно Ризположенской церкви известно, что она основана в 1450 году. Она была домовою и находилась в палате митрополита Ионы<sup>35</sup>. В 1473 году палата и находившаяся в ней церковь пострадали от пожара. Митрополит построил новую палату, но церковь в палате восстанавливать не стал, а решил выстроить для нее отдельное здание.

<sup>27</sup> Н. Н. Вороницын. Покров на Нерли (новые данные раскопок 1954—1955 гг.). — «Советская археология», 1958, 4, стр. 58; ето же. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. I. XII столетие. М., 1961, стр. 290—293.

<sup>28</sup> И. М. Аникин. Воскресенский собор в Волоколамске. — «Сборник статей в честь графини П. С. Уваровой». М., 1916, стр. 309.

<sup>29</sup> П. Максимова. С. Вирский. Новые материалы по древним зданиям Соловецкого монастыря. — «Архитектурное наследство», вып. 10. М., 1958, стр. 121, рис. 16.

<sup>30</sup> ПСРЛ, т. VII, стр. 56 (под 1152 г.); ПСРЛ, т. II, стр. 66.

<sup>31</sup> В. Н. Строев. Дозорная книга города Твери 1616 года. Тверь, 1890, стр. 13.

<sup>32</sup> ПСРЛ, т. XXV, стр. 304; Н. А. Скворцов. Археология и топография Москвы. М., 1913, стр. 286.

<sup>33</sup> О закладке монастырской церкви Иоанна Златоуста см.: ПСРЛ, т. XXV, стр. 323; т. IV, ч. 1. Новгородская четвертая летопись, вып. 2. Л., 1925, стр. 515—516; ПСРЛ, т. VI, стр. 233 (кратко); ПСРЛ, т. VIII, стр. 200—204; ПСРЛ, т. XII, стр. 192; ПСРЛ, т. XX (1), стр. 335; ПСРЛ, т. XXII, приложение II, стр. 496; ПСРЛ, т. XXVI, стр. 257. Это известие помещено под 1479 годом, но поскольку новый год начинался с 1 сентября, то закладка храма в июле месяце приходится еще на старый (1478) год. Об окончании строительства прямых сведений нет, но в летописном рассказе о споре митрополита Геронтия и великого князя по поводу освящения Успенского собора (этот спор был в конце 1479 или в начале 1480 года) церковь Иоанна Златоуста упоминается уже построенной, но еще не освященной (ПСРЛ, т. VI, стр. 233; ПСРЛ, т. XX (1), стр. 348). Церковь несколько раз горела и до основания перестроена в XVII—XVIII веках (архим. Григорий. Историческое описание Московского Златоустовского монастыря. М., 1871, стр. 2, 3, 6, 9; ИАК, вып. 44 (Вопросы реставрации, вып. 9). СПб., 1912, стр. 82—83).

<sup>34</sup> О ее закладке см.: ПСРЛ, т. VI, стр. 233; т. XX (1), стр. 348. В 1485 году церковь уже расширялась фресками (ПСРЛ, т. VI, стр. 237; ПСРЛ, т. XX (1), стр. 352). Церковь много раз горела и заново отстроена в 1679 году (И. Ф. Токмаков. Историческое описание московского Сретенского монастыря. М., 1880; «Древности». Труды Комиссии по сохранению древних памятников Московского археологического общества, т. VI. М., 1915, стр. 28).

<sup>35</sup> Н. А. Скворцов. Археология и топография Москвы, стр. 368, 369.

Летописи сообщают, что митрополит заложил «церковь камени Пречистые ризы положение» в 1484 году<sup>36</sup>. Важно отметить, что, начиная эту постройку, зодчие не имели перед собою на месте никаких образцов, ибо прежняя церковь не была самостоятельным зданием. Следовательно, мастера должны были выбрать за основу какой-то псковский или московский храм. В качестве такового, по мнению М. А. Ильина, псковичи взяли Спасский собор Андроникова монастыря<sup>37</sup>. Действительно, Ризположенская церковь (ср. 183, 184) кое в чем напоминает Спасский собор. У нее приземистые абсиды, она имеет [постамент под барабаном, ее средние прясла вдвое шире боковых. От соотношения ширины прясел обычно зависит соотношение высот закомар церкви: чем шире средние прясла, тем выше средние закомары, соответствующие ветвям креста. Осуществив это, зодчие Ризположенской церкви не решились, однако, последовать самому дерзкому приему строителей монастырского собора, повывисившие средние прясла главным образом за счет искусственного снижения высот угловых делений. Контрастное расчленение объема постройки проведено зодчими Ризположенской церкви значительно слабее, чем их московскими предшественниками.

Думается, что на основе этой частичной зависимости архитектур Ризположенской церкви от форм Спасского собора последний еще нельзя считать прообразом кремлевского храма, тем более что источниками для многих других частей митрополичьей церкви послужили совсем иные архитектурные памятники. Орнаментальный пояс (ср. 185), состоящий из одной полосы терракотовых плиток и расположенных над ними балюси, навеян поясом Духовской церкви Троице-Сергиева монастыря<sup>38</sup>; восьмигранный постамент под барабаном — аналогичными постаменами Троицкого собора во Пскове (1365—1367)<sup>39</sup> или церкви в Мелетове (1462—1463)<sup>40</sup>; орнаментальные мотивы «елочки» и поребрика, которыми украшен барабан, — тоже псковскими



Ризположенская церковь Московского Кремля. 1484—1485 годы. Вид с юго-востока

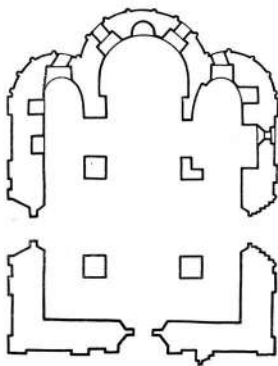
<sup>36</sup> ПСРЛ, т. VI, стр. 278; ПСРЛ, т. XXIII, стр. 194; ПСРЛ, т. XIII, стр. 215; ПСРЛ, т. XII, стр. 216; ПСРЛ, т. XVIII, стр. 270; ПСРЛ, т. XXII, приложение 2, стр. 503; ПСРЛ, т. XXVI, стр. 276.

<sup>37</sup> М. А. Ильин, П. Н. Максимов, В. В. Косточкин. Указ. соч., стр. 324; М. А. Ильин и Н. Е. Мнев. Архитектура и живопись Московского Кремля. — В кн.: «Художественные памятники Московского Кремля». М., 1956, стр. 52. См. также настоящий сборник, стр. 189—196.

<sup>38</sup> К сожалению, неизвестно, были ли покрыты пояса Ризположенской церкви белой обмазкой или оставлены «красными».

<sup>39</sup> Н. Н. Ворониц. У истоков русского национального зодчества. — Ежегодник Института истории искусств, 1952. М., 1952, стр. 282—314.

<sup>40</sup> Там же, стр. 315.



Ризположенская церковь  
Московского Кремля.  
1484—1485 годы. План

Более медленно сооружалась другая кремлевская церковь, — великокняжеский домовый собор Благовещения. Старая Благовещенская церковь, относившаяся к началу XV века, в 1482—1483 годах была разобрана до основания, и 6 мая 1484 года Иван III заложил новый собор. Он освящен 9 августа 1489 года<sup>41</sup>, через пять лет после закладки.

Что послужило причиной столь медленного осуществления великокняжеского заказа? Не исключено, что зодчие принимали участие в строительстве других зданий Кремля. Летописные записи, в которых говорится о разрушении древнего Благовещенского собора, содержат еще и сведения о постройке «палаты». В 1483 году «разруши князь велики Благовещенье на своем дворе, подписаюу толко, по казну и по подклет, и заложил казну около того подклета и полату кирпичу с казнами». В 1484 году «мая в 6, князь великии Иван Васильевич всеа Русии заложил церковь камену Благовещение святяя Богородица на своем дворе, разобрав первое основание, еже бе создал дед его князь великий Василий Дмитриевич, а за церковью полату заложил»<sup>42</sup>. Н. Н. Воронин полагает, что упоминаемая «палата» была хранилищем великокняжеской казны и помещалась под галерей

(или новгородскими) памятниками. Новинкою здесь является система сводов храма. Световой барабан поставлен на кольцо, опирающееся непосредственно на продолжения сходящихся в центре коробовых сводов ветвей креста. Подпружные арки и ступенчато-повышенные своды отсутствуют. М. Красовский полагал, что верхние части церкви — не первоначальные, а сложены в 1737 году архитектором И. Ф. Мичуриным<sup>41</sup>. Однако реставрационные работы, развернувшиеся в Московском Кремле в послевоенные годы, показали изначальность сводов Ризположенской церкви<sup>42</sup>.

Наличие псковских и московских элементов в архитектуре Ризположенской церкви понятно и объяснимо. Ясно также, что московские черты преобладают над псковскими. В целом Ризположенская церковь неотделима от архитектуры Москвы. Связь этого храма и ему подобных с белокаменными соборами начала XV века очевидна. Архитектуру церковей св. Духа и Положения Риз Богоматери можно обозначить как собирательную от московских соборов начала XV столетия.

Ризположенская церковь выстроена в двухлетний срок и освящена 31 августа 1485 года<sup>42</sup>.

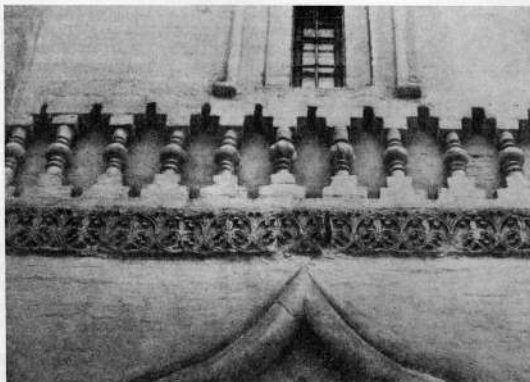
<sup>41</sup> М. Красовский. Очерк истории московского периода древнерусского церковного зодчества. М., 1911, стр. 66.

<sup>42</sup> Л. А. Петров. Реставрационные работы в Московском Кремле. — «Архитектура и строительство Москвы», 1955, № 10, стр. 23—24.

<sup>43</sup> ПСРЛ, т. VI, стр. 236; ПСРЛ, т. VIII, стр. 217; ПСРЛ, т. XII, стр. 218; ПСРЛ, т. XVIII, стр. 274; ПСРЛ, т. XX (1), стр. 351 (под 1485 годом); ПСРЛ, т. XXII, приложение 2, стр. 505; ПСРЛ, т. XXV, стр. 331; ПСРЛ, т. XXVI, стр. 277.

<sup>44</sup> ПСРЛ, т. XXIII, стр. 186 (приложение I к Ермолинской летописи); ПСРЛ, т. VI, стр. 218; ПСРЛ, т. XII, стр. 221; ПСРЛ, т. XVIII, стр. 272; ПСРЛ, т. XX (1), стр. 354; ПСРЛ, т. XXVI, стр. 279.

<sup>45</sup> ПСРЛ, т. IV, ч. 1, стр. 525.



Ризположенская церковь Московского Кремля. 1484—1485 годы.  
Орнаментальный пояс на южном фасаде

собора<sup>46</sup>. Но словом «палата» русские летописцы обычно обозначали обширные, поместительные постройки. К тому же в летописях ясно разграничены работы по закладке палаты (или двух палат, одна из которых заложена в 1483, а другая — в 1484 годах) и по закладке храма (в 1484 году). Наверное, закладка собора предшествовало строительству каких-то крупных зданий, возможно стоявших рядом с церковью и связанных с нею посредством переходов. Историки Московского Кремля под летописной «палатой» понимали здание Казенного двора<sup>47</sup>. Казенный двор стоял между Архангельским и Благовещенским соборами (ближе к последнему). В 1911 году при нивелировке Соборной площади Кремля были открыты каменные фундаменты и доколы этой постройки с остатками входа, обрамленного полуколоннами<sup>48</sup>. На протяжении XV—XVII веков Казенный двор служил главным казнохранилищем великих князей и царей. Павел Алеппский упоминает о нем очень бегло, но пишет, что крыша здания находилась за окнами ризницы Благовещенского собора<sup>49</sup>. На Петровом (1596—1598) и Годуновском (1604—1605) чертежах Москвы Казенный двор показан в виде компактного низкого здания с двускатной крышей<sup>50</sup>. На рисунках «Книги об избрании на превысочайший престол великого государя царя и великого князя Михаила Федоровича» (1672—1673, подлинник хранится в Оружейной палате) Казенный двор изображен с четырехскатной шатровой кровлей, относящейся уже

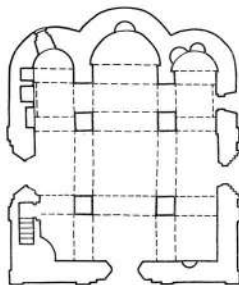
<sup>46</sup> П. Н. Ворониин. Два памятника архитектуры XIV века в Московском Кремле.— Сб.: Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1960, стр. 30.

<sup>47</sup> Н. А. Скворцов. Указ. соч., стр. 336—337.

<sup>48</sup> Там же, стр. 337.

<sup>49</sup> Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. Перев. с арабск. Г. Муркоса, вып. III. М., 1898, стр. 108.

<sup>50</sup> С. П. Бартеев. Московский Кремль в старину и теперь, т. I. М., 1912, рис. 33 (против № 14); т. II. М., 1916, стр. 263, рис. 307.



Благовещенский собор  
Московского Кремля.  
1484—1489 годы. План.

к XVII веку<sup>51</sup>. Летописи сообщают о постройке палат Казенного двора как о составной части обширного строительства, производившегося Иваном III. Поскольку о палатах говорится в том же тексте, где освещена история перестройки Благовещенского собора, а последний сооружался псковской артелью зодчих, постольку есть основания считать Казенный двор тоже их работой. Правда, в летописях эти зодчие именуются «церковными мастерами», но их деятельность не ограничивалась, конечно, церковными постройками. Известный архитектор конца XV — начала XVI века Григорий Борисов тоже называется в источниках «мастер, церковный каменный здатель», но в 1522—1526 годах, когда он работал в Борисоглебском монастыре под Ростовом Великим, то построил там не только собор, но трапезную с Благовещенской церковью и «каменные прочие службы» монастыря<sup>52</sup>. Творческий диапазон древнерусских зодчих был очень широк. Они могли построить любое каменное здание, будь то собор, крепостная стена, трапезная, колокольня, мост, жилая палата или хозяйственное помещение.

Главная постройка псковичей, которую они повзели за 80-е годы, — Благовещенский собор Московского Кремля — в своем нынешнем виде является сложным комплексом частей XV—XIX веков. Н. Виноградов, специально занимавшийся этим памятником, выяснил его историю и дал в итоге реконструкцию собора на XV век<sup>53</sup>. Эта реконструкция, хотя она и близка к истинному виду древнего памятника, все же отличается досадными упущениями. В ней совсем не показан придел Василия Кесарийского, находившийся, по сведениям XVI столетия, «в паперти от Казенного двора»<sup>54</sup>. Н. Виноградов утверждает далее, что окружающие собор паперты сначала были открытыми как сверху, так и снизу. Он ссылается на то, что пилястры фасадов спускаются до самого цоколя здания, а не прерываются на той высоте, на которой можно было бы предполагать древние своды галерей. Однако существование престола Василия Кесарийского «в паперти» свидетельствует о глухой, закрытой галерее. Нижние арки папертей тоже не могли быть оставлены открытыми, ибо в подвалах собора хранилась великокняжеская казна, которую всячески оберегали от «лихих» людей.

Благовещенский собор сооружен по обычному в Москве плану (смр. 186). В его западной части устроены хоры для княжеской семьи. Витовтая лестница, ведущая на хоры, помещена в северо-западном углу храма, образуя полукруглый выступ. Своды ступенчато-повышенные. Постамент под барабаном окружен восемью килевидными кокошниками, образующими ту же фигуру, что и восьмигранный постамент под барабаном Ризположенской церкви. Фасады собора и его абсиды украшает аркатурно-колончатый пояс — деталь, свойственная только владимирским и московским памятникам. Зодчие Благовещенского собора позаимствовали мотив аркатурно-

<sup>51</sup> С. П. Барте́нев. Указ. соч., т. II, стр. 77, рис. 121.

<sup>52</sup> Н. Н. Ворони́н. Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв. М.—Л., 1934, стр. 22.

<sup>53</sup> Н. Виногра́дов. Новые материалы по архитектуре древней Москвы. Благовещенский собор в Кремле, стр. 69—78, рис. на стр. 76.

<sup>54</sup> Отрывок из летописи о временах царя Ивана Васильевича Грозного. — РИБ, т. III. СПб., 1876, стлб. 228 (в 1564 году обновилен бысть придел Великий Василий Кесарийский во храме Благовещения святыя Богородица, что на сенех, а пржек того тот престол был в паперти от Казенного двора).



колочатого пояса из архитектуры Успенского собора Московского Кремля, незадолго перед этим отстроенного Аристотелем Фиораванти. Поверх пояса на абсидах Благовещенского собора помещена узкая полоска баясиен. Они в точности повторяют форму и размеры баясиен Духовской и Ризположенской церквей, только вытесаны из белого камня.

В архитектуре Благовещенского собора, как и в предыдущих постройках псковской артели, все, начиная от плана и общего вида здания и кончая декоративными деталями, основано либо на московских памятниках зодчества, либо на традициях, общих для Москвы и Пскова. Н. Виноградов установил, что первоначально Благовещенский собор был трехглавым<sup>55</sup> и лишь около 1564 года он получил еще две (западные) главы. Трехглавые соборы известны в Новгороде (Рождества Богородицы в Антониевом монастыре, 1117 год, Георгиевский в Юрьеве монастыре, 1119 год) и во Пскове (собор Иоанна Предтечи в Ивановском монастыре), но такие памятники свойственны и московскому зодчеству конца XIV—XV веков. Трехглавыми, например, были собор в Коломне, построенный Дмитрием Донским в 1379—1382 годах, и собор Богоявленского монастыря в Московском Кремле (1480—1481), известный по миниатюре 1672—1673 годов.

Кремлевский Богоявленский монастырь был приписан к Троице-Сергиеву монастырю и служил подворьем последнего. Строительными делами подворья ведали, конечно, тройские власти. Поэтому есть некоторые основания думать, что строительство собора тройский игумен поручил тем же псковичам, которые у него работали в 1476—1477 годах на постройке церкви св. Духа. Собор Богоявленского монастыря очень похож на подлиннее постройки артели. Укажем, в частности, на узорный пояс с полосой баясиен, на диагональные кокошники и кирпичную кладку. Дата постройки собора (заложен в 1480 году<sup>56</sup>, закончен в 1481 году) не противоречит нашему предположению. Как уже говорилось, с 1478 года псковичи строили церковь Иоанна Златоуста на посаде. В течение трех последующих лет никаких сведений о деятельности артели не имеется. В 1482 году они взяли заказ на постройку церкви Сретения на Поде. Строительство подобных церквей обычно длилось два года. Значит, сооружение Златоустовской церкви, по нашим расчетам, должно было закончиться в 1479 году. Таким образом, 1480 и 1481 годы остаются в биографии артели незаполненными. Как раз в эти годы и строился Богоявленский собор. Поэтому не исключено, что его тоже соорудили псковские мастера. Почему эта постройка не упомянута в летописном перечне работ артели, — сказать трудно<sup>57</sup>.

Мы проследили творческий путь псковской артели зодчих с 1474 по 1490 год. За шестнадцать лет эти мастера выстроили не менее пяти-шести храмов и, возможно, здание Казенного двора в Московском Кремле. Высокие художественные достоинства

<sup>55</sup> Н. Виноградов. Указ. соч., стр. 72—73.

<sup>56</sup> ПСРЛ т. XXIII, стр. 180; т. XII, стр. 200; т. XVIII, стр. 267; т. XX, стр. 337.

<sup>57</sup> К. К. Романов, много занимавшийся изучением архитектурных памятников Северной Руси и вопросам взаимодействия областных школ, приписывал псковской артели еще одно здание — собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (К. К. Романов. Псков, Новгород и Москва в их культурно-художественных взаимоотношениях. — «Известия ГАИМН», т. IV, № 1, 1925, стр. 227). Летописных данных о времени сооружения этого собора нет, но благодаря случайной находке древних итмисов удалось выяснить, что он сооружен в 1490 году (К. К. Романов. Антимисы XV—XVII вв. собора Рождества пр. Богородицы в Ферапонтово-Белозерском монастыре. — «Известия Комитета изучения древнерусской живописи», вып. I, Пг., 1921, стр. 42—43). Целый ряд архитектурных и декоративных особенностей ферапонтовского собора свидетельствует о том, что соорудившие его мастера хорошо знали московские постройки второй половины XV века. Однако С. С. Полянский, много лет изучавший северные архитектурные памятники, в недавно опубликованной работе об архитектуре Кирилло-Белозерского монастыря высказал более чем вероятное предположение, что мы имеем здесь памятник ростовской школы, которая была тесно связана с московской, но отличалась и своими особыми признаками (С. С. Полянский. К характеристике кирилловского зодчества XV—XVI вв. — «Советская археология», 1966, № 2, стр. 91—95).

всех этих построек, их техническое совершенство говорят об общности, о высоком уровне профессиональной подготовки зодчих. К. К. Романов писал, что псковичи (наряду с итальянцами) оказали наибольшее влияние «на выработку форм зодчества и техники» Москвы конца XV века<sup>58</sup>. Этот вывод кажется нам ошибочным, ибо он основан на неверных предположениях. В оценке работ псковской артели зодчих К. К. Романов исходил из летописных показаний 1474 года, относящихся к падению второго Успенского собора Московского Кремля и к вызову Иваном III псковских зодчих для выяснения причин катастрофы. Последние, как известно, заявили о непригодности известкового раствора, употреблявшегося Мышкиным и Кривцовым. Техническое несовершенство одной постройки исследователь распространил на всю московскую архитектуру второй половины XV века.

Между тем дело обстоит иначе. Именно Москве принадлежит заслуга внедрения в практику техники кирпичной кладки. Как материалу прочному и дешевому, кирпичу предстояло большое будущее. Строительство Ивана III базировалось целиком на кирпичной технике. Естественно, что псковичам, коль скоро они решили остаться в Москве на длительное время, пришлось освоить эту новую для них технику, а не выработать ее вновь. И они ее не только освоили, но подняли на очень высокий уровень. Они закрепили за кирпичом значение главного строительного материала, пригодного не только для второстепенных построек, но для сооружения важных государственных зданий. Напомним, что второй Успенский собор начали строить по старинному, из белого камня, применяя полубуттовую кладку. Но Аристотель Фиораванти уже отказался от сплошной каменной кладки: он использовал кирпич, применив камень лишь для облицовки фасадов. Великокняжеский Благовещенский собор и митрополичья Ризположенская церковь уже целиком кирпичные, как и ранее построенная церковь св. Духа. Значит, псковичи не вводили новой техники, не вырабатывали ее, а лишь способствовали ее более широкому распространению.

Необоснованны выводы К. К. Романова и о введении псковичами новых архитектурных форм. Псковская артель лишь следовала старой московской традиции. Она выбирала в качестве образцов белокаменные соборы конца XIV — начала XV веков, которые для москвичей были не только примерами, достойными подражания, но и памятниками сравнительно недавнего славного прошлого. Национальные черты московской архитектуры ясно видны в каждом из памятников, рассмотренных в настоящей статье. Нельзя, конечно, отрицать вклада псковичей в историю московского зодчества. Они приспособили традиционный тип московской церкви к новым требованиям, к новым эстетическим воззрениям, они сделали храм более стройным и четким по форме. На заложенной ими основе развивалось зодчество последующего периода, от которого сохранились такие замечательные постройки, как собор Чудова монастыря в Московском Кремле (1501). Но в целом деятельность псковской артели необходимо рассматривать как завершающую тот период истории московского зодчества, который падает на середину и вторую половину XV века. Многочисленными архитектурными сооружениями самого конца XV — начала XVI века, в которых ближайшее участие принимали итальянцы, начинается уже новый этап в истории русской архитектуры.

<sup>58</sup> К. К. Романов. Псков, Новгород и Москва в их культурно-художественных взаимоотношениях, стр. 223. См. также: К. Романов. Античность XV—XVII вв. собора Рождества пр. Богородицы в Ферапонтово-Белоозерском монастыре, стр. 40.

## ПСКОВСКИЕ ЗОДЧИЕ В МОСКВЕ В КОНЦЕ XV ВЕКА

М. А. ИЛЬИН

*Памяти Алексея Григорьевича Чинякова*

**П**оздно вечером 20 мая 1474 года, когда работы по возведению в Московском Кремле Успенского собора прекратились и «спидоша вси делающе», он рухнул. Катастрофа с главнейшим зданием государства заставила великого князя Ивана III принять быстрые меры по замене неудачливых зодчих. С этой целью он послал «в Римскую землю мастеров дела каменосецев, а иных повеле привести к себе на своя отчины из Пскова, поне же бо и ти от Немець пришли навькши тамо тому делу каменосечной хитрости»<sup>1</sup>. Вскоре прибывшим псковским зодчим было предложено установить причины обвала собора. Рассказ об их экспертизе хорошо известен и не раз приводился в нашей историко-художественной литературе. Деловитость псковичей побудила Ивана III предложить им заново построить столь неудачно начатый собор. Однако они отказались от этого предложения. Софийская 2-я летопись приводит причины этого отказа. По ней — псковичей «князь велики отпусти: иже последи делаша святую Троицу в Сергиеве монастыре и Ивана Златоустова на Москве, и Сретение на Поле, и Ризположение на митрополиче дворе, и Благовещение на великого князя дворе»<sup>2</sup>.

Это ценное известие о произведениях псковских зодчих, перечисленных в хронологическом порядке, также хорошо известно. Однако до сих пор не обращалось внимание на то, что оно помещено в Софийской 2-й летописи под 1476 годом, т. е. тогда, когда возобновившуюся постройку Успенского собора давно вел приехавший ранней весной 1475 года Аристотель Фиорованти.

По счастливой случайности из пяти названных храмов, возведенных псковскими зодчими, три сохранились до нашего времени. Та же Софийская 2-я летопись, как и некоторые другие летописи, рассказывает об их сооружении. Все это позволяет не только сосредоточить внимание на истории их постройки, но и последовательно рассмотреть архитектуру сохранившихся памятников. Обратимся к хронологии их строительства.

1. Под 1477 годом в Софийской 2-й летописи сообщается: «Того же лета заложиха церковь камени в Сергиеве монастыре Троицу Псковские мастера». Типографская же летопись относит закладку к 1476 году, добавляя, что церковь — «кирпичная»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ПСРЛ, т. XXV, стр. 302.

<sup>2</sup> ПСРЛ, т. VI, стр. 198.

<sup>3</sup> ПСРЛ, т. XXV, под 1479 годом; ПСРЛ, т. VIII, под 1479 годом, стр. 200—201 (Воскресенская летопись).

2. Под 1478 годом в Софийской 2-й летописи находим следующее известие: «Того же лета заложи церковь князь велики каму Иоана Златоуста на посаде». Московский летописный свод сообщает, что Иван III «июля месяца 11 заложи церкви каму Иоанна Златоустого... а прежде бывшую древяную разобрав, бе же та изначала церковь гостей московских строения, да уже и оскудевати начат монастырь той... а в застение тоа церкви повеле церковь другую учинити Тимофеа апостола»<sup>4</sup>. Летопись тут же сообщает о причине такого внимания Ивана III к этой постройке: великий князь был назван в честь Иоанна Златоуста, память которого отмечается «егда бытает праздник перенесения [мощей. — М. И.] Иоана Златоустаго генваря 27». Но так как Иван III родился 22 января в день, когда отмечается память апостола Тимофея, то последнему и был посвящен специальный придел. Летопись так это и объясняет, указывая «в той бо день родися».

Монастырский собор был закончен в последующие годы, но упоминания об этом в летописях нет. Однако под 1482 годом в той же Софийской летописи мы находим сообщение о том, что Иван III «Ивана Златоустого на посаде каменного с год не велел святии» из-за начавшегося конфликта с митрополитом Геронтием, ходившего с крестным ходом не посоловь (т. е. не по «ходу солнца») во время освящения храмов.

3. На 1482 год падает начало сооружения псковичами церкви Сретения на Поле<sup>5</sup>. Под 1485 годом Софийская 2-я летопись сообщает о том, что начал «подписывать церковь Сретение... на посаде Долгат иконик» (требовался минимум год для просушки и осадки стен перед началом росписи). Этот храм также был монастырским. Он простоял, по одной версии, до XVII века, когда на его месте был выстроен в 1679 году новый, также расписанный в 1707 году. По другой версии, древний храм сохранился до 30-х годов нашего времени, когда был разобран.

4. В 1484 году псковичи приступили к возведению на митрополитском дворе небольшого каменного храма в честь Ризположения Богоматери. Он был закончен быстро, будучи освящен уже в 1485 году 31 августа<sup>6</sup>.

5. Параллельно псковские зодчие осуществляли постройку своего последнего, по летописи, произведения. В 1483 году они «начана рушити церковь на площади Благовещение, верх сняша и дубьем покрывша». В связи с этой частичной разборкой и известием о предохранении оставшейся части можно думать, что первоначально предполагалось лишь перестроить верхнюю, видимо, обветшавшую часть здания, сохранив весь низ с росписью Феофана так, как были сохранены его иконы деисусного и других чинов. Однако в течении зимы судьба древней церкви конца XIV века была окончательно решена. В 1484 году ее «разруши... по подклету», на котором началось возведение нового храма. «А за церковью палату заложи», — сообщает летопись<sup>7</sup>. Очевидно, что ее зодчими были те же псковские мастера. Благовещенский собор «на великого князя на дворе на сенях» был освящен 9 августа 1489 года.

Хронологически выдержанный перечень построек псковичей в Москве со всей очевидностью свидетельствует, что известие Софийской 2-й летописи от 1476 года помещено не на своем месте. Сопоставляя все приведенные сведения, можно думать, что дело обстоит следующим образом: псковичи были вызваны для установления причин катастрофы с Успенским собором, обвалившиеся части которого по распоряжению Ивана III начали тут же разбирать<sup>8</sup>. Прибывшие в конце мая или начале июня 1474 года псковичи произвели осмотр руин в июне — июле. В течение этих месяцев им было сделано предложение начать заново постройку собора, но они отказались по неизвестным нам причинам. В связи с этим отказом 24 июля 1474 года посол Се-

<sup>4</sup> ПСРЛ, т. XXIV, стр. 195.

<sup>5</sup> ПСРЛ, т. VI, стр. 233.

<sup>6</sup> Там же, прим. «д» на стр. 330, стр. 331.

<sup>7</sup> ПСРЛ, т. XXV, стр. 330.

<sup>8</sup> Там же, стр. 302.

мен Толбузин выехал в Италию за архитектором, способным возвести столь важное государственное сооружение. Ссылка Софийской 2-й летописи на занятость псковичей на других постройках для объяснения отказа не правомочна, поскольку к практической строительной деятельности в Москве они приступили лишь в 1477 году, начав с возведения Духовской церкви в Троице-Сергиевом монастыре. Очевидно, что в 1475 и 1476 годах они были заняты лишь подготовкой всего необходимого для этой постройки.

Плодотворная деятельность псковичей по сооружению пяти храмов, большая часть которых была выполнена по заказу великого князя и митрополита, естественно, вызвала к себе внимание москвичей, в том числе и летописца. Он не только в строгом порядке перечислил все созданное ими, но, говоря о московском пожаре 1488 года, не преминул сообщить, что город погорел «по Устретение каменое на Кучкове поле и Златоуст церковь каменную» (Софийская 2-я летопись). Вместе с тем, рассуждая позднее о причине приглашения иностранного мастера для постройки главного Московского собора, при наличии так хорошо работавшей артели псковичей, он, забыв или не зная причины их отказа на сделанное им предложение, объяснил его по-своему. Он приписал им занятость на других постройках Москвы, забыв, что сооруженные ими храмы были все выполнены значительно позднее. Каковы бы ни были причины этой ошибки летописца, именно благодаря ей мы получили ценное свидетельство о работе псковских зодчих в Москве в течение не менее 15 лет, давших нам ряд памятников, большая часть которых сохранилась до наших дней.

Вызов псковских зодчих в Москву в 1474 году обычно объясняется в литературе большой строительной практикой в их родном городе. Тем самым как бы дискредитируется деятельность московских мастеров. В то же время мы знаем по летописям, что каменное строительство в Москве успешно развивалось здесь с середины XV столетия. Одно лишь имя Ермолина говорит само за себя. Следует напомнить, что ему было поручено восстановление рухнувшего собора в Юрьеве Польском, он же принимал участие в 1472 году в торгах на постройку московского Успенского собора. Следовательно, недостатка в зодчих, способных вести крупные и ответственные постройки Москвы, не было. Поэтому обращение за помощью к псковичам по причине их большей осведомленности (в связи с местной псковской строительной практикой) было продиктовано иными, чем предполагается, соображениями. Московский летописный свод об этом прямо и говорит: псковичи были приглашены по той причине, что «понеже же бо и ти от Немець пришли навькиши тамо тому делу каменосечной хитрости». Иными словами, расстроенный катастрофой Иван III захотел возобновить заново постройку собора, как говорится, не замороженными средствами, а силами зодчих европейского уровня, тем более что по линии дипломатических общений в Москве, надо полагать, хорошо знали о сильно возросшей и развивавшейся западноевропейской технике строительства. Поэтому были приглашены не рядовые псковские мастера, а те, которые прошли хорошую европейскую архитектурно-строительную практику «каменосечной хитрости». Они, видимо, недавно вернулись на родину и были известны даже в Москве, как напыкшие «тамо [т. е. в Европе] тому делу».

По счастливой случайности их первая постройка — Духовская церковь — сохранилась и в настоящее время восстановлена в своем первоначальном виде. Естественно, что в свете летописного известия о деятельности ее авторов за рубежом возникает вопрос: не отразились ли заграничные навыки зодчих в этом произведении? В литературе было обращено внимание, что отдельные элементы ее убранства имеют отношение к зарубежному искусству. Так, А. Н. Свириг говорит о воздействии западного позднего готического искусства на декоративные детали украшения абсид<sup>9</sup>. И. В. Трофимов ссылается на А. И. Некрасова, указавшего на церковь Пантанассы

<sup>9</sup> А. Свириг. Сергиевский историко-художественный музей. — «Подмосковные музеи», вып. 5. М.—Л., 1925, стр. 14.

в Мистре первой половины XV века, наделенной близкими по форме архитектурно-декоративными мотивами<sup>10</sup>. Если суждение А. Н. Свирина носит обобщенный характер, то А. И. Некрасов указывает на конкретный памятник, который мог послужить прототипом. Действительно абсиды церкви Пантанассы в Мистре украшены орнаментом, несколько напоминающим декоративный мотив на абсидах Духовской церкви. Он представляет собой значительные по масштабу дуги, соединенные друг с другом наподобие висящих гирлянд. В местах соединений из этих дуг как бы вырастают пальметты с развитым центральным коциевидным «пестком». Сами дуги по внешнему контуру сложены выступами, усиливающими декоративную сторону этой части убранства. Пояс из дуг превращен в своего рода фриз, помещенный между двумя колончатыми ярусами, охватывающими абсиду понизу и поверху. Ширина дуг-гирлянд соответствует ширине интерколуумиев нижнего колончатого яруса, благодаря чему они зрительно связываются с последним, в то время как связь с верхним ярусом отсутствует.

Появление подобной орнаментации на стенах церкви Пантанассы в Мистре следует в известной степени считать закономерным. Хорошо известно, что подобная белокаменная резьба с сильным палетом готических форм и приемов появляется в XIV веке в убранстве храмов соседней Сербии и Македонии. Наиболее близким примером можно считать храм в Любостяны 1389—1405 годов, где применен примерно тот же орнамент. Разница заключается лишь в том, что в сербских памятниках орнамент меньше по масштабу и всецело подчинен архитектонике здания. В Мистре же орнамент, также носящий на себе отпечаток готических черт, увеличивается в размере, играя в отдельных частях здания самостоятельную роль. Связь его с архитектурной храма выражена слабее, чем в памятниках Сербии.

Сопоставляя убранство абсид Духовской церкви с убранством храма Пантанассы в Мистре, мы принуждены сказать, что сходство здесь чисто внешнее, поскольку декоративные детали нашего памятника построены совершенно иначе. В Мистре мы имеем фриз из дуг, соединенных пальметтами. Сами дуги словно подвешены к точно фиксированным на стене пальметтам. Дуги же на Духовской церкви укреплены по своим центрам на тягах, имеющих подобие капителей. Эти тяги именно несут дуги, а не подвешены к ним, в чем легко убедиться по основанию тяг — базам. Последние раскреповывают не только профиль цоколя, но и всю его нижнюю часть. Вместо пальметт в местах соединения дуг мы видим своего рода крабы, действительно отмеченные готическими чертами. Об этом же свидетельствует белокаменный врезной орнамент в виде сердцевидных углублений с трехлепестковыми цветками в центре, помещенный на цоколе храма. Единственной деталью «южного» происхождения следует считать клинфу, из которой выполнена постройка (30×20×6).

Естественно, что эти готизирующие черты навеяны со стороны. Такое заимствование можно объяснить общением псковских и новгородских зодчих с архитекторами Прибалтики или их знакомством с произведениями прибалтийских архитекторов, придерживавшихся готических традиций. Текст летописи о том, что вызванные в Москву мастера «от Немца пришли навыки тамо тому делу каменосечной хитрости», подтверждал правомочность такой точки зрения.

Связывая зарубежную деятельность псковичей, работавших в Москве, с Прибалтикой, следует иметь в виду, что они, применяя тот или иной заимствованный со стороны прием или форму, не столько механически воспроизводили, сколько перерабатывали их в связи с поставленной перед ними задачей. Сооружая Духовскую церковь, они твердо помнили, твердо знали, что возводят русский храм, «ниже под колоколь», сооружают его по московскому заказу. Следовательно, так или иначе им необходимо было думать о местных, московских, художественных вкусах. Вместе с тем

<sup>10</sup> И. Т р о ф и м о в. Памятники архитектуры Троице-Сергиевой лавры. М., 1961, стр. 235, 192 прим. 329.

они не забывали как о своей зарубежной выучке, так и о своем родном псковском зодчестве. Они были заинтересованы, вплоть до политической стороны вопроса, высоко проести знания своего псковского искусства. Своими сооружениями они доказали не только способность возводить крепкие здания, но и создавать высокохудожественные произведения. Их работы в Москве нельзя рассматривать лишь как простую сумму московских, псковских и готинизирующих прибалтийских приемов и форм. Наоборот, произведения псковичей свидетельствуют об органическом сплаве всех составляющих их элементов, в результате чего на московской почве появились новые оригинальные памятники, свидетельствующие о мастерстве и такте их создателей. Лишь аналитик способен выделить группы приемов и форм, относя последние к тем или иным художественным традициям или направлениям.

Заказ на постройку Духовской церкви предусматривал сооружение храма, «иже под колокола», как колокольни и дозорной вышки одновременно. Сказание Авраамия Палицына, описывающего роль этого храма во время осады монастыря в начале XVII века, подтверждает эту точку зрения<sup>11</sup>. Возводя свой храм рядом с Троицким собором, построенным за 50 лет до того, псковичи не могли не думать об их взаимосвязи. К сожалению, мы не имеем достаточных данных, чтобы говорить о построении ансамбля монастыря в эти годы. Однако, сравнивая оба каменных здания, нетрудно заметить, что тяжелому, несколько рассеянному объему Троицкого собора, псковичи противопоставили стройное, даже, можно сказать, элегантно сооружение. Не даром Павел Алеппский назвал храм «изящным»<sup>12</sup>. Вместе с тем при противопоставлении двух памятников необходимо было их связать друг с другом. С этой целью завершающая часть Духовской церкви, исключая барабан на колоннах, повторила аналогичное завершение Троицкого собора с его диагональными кокошниками<sup>13</sup>. Помимо этого, псковичи применили в своем произведении настенный декоративный пояс, также восходящий к аналогичной детали Троицкого собора. Иными словами, псковских мастеров можно, пожалуй, считать *родоначальниками градостроительного приема*, когда связь между отдельными архитектурными памятниками достигалась посредством применения близких к ведущему сооружению форм. Судя по планам XVIII—XIX веков, между восточными столбами Духовской церкви имелась каменная преграда, что также говорит о внимании псковичей к архитектурным особенностям Троицкого собора.

Желая воспроизвести в своем храме настенный декоративный пояс, они столкнулись с существенным противоречием в прототипе. Пояс Троицкого собора, переходя на абсиды, оказывался расположенным значительно выше, чем на самом здании, и абсиды выглядели как бы самостоятельными по отношению к основному храму. Псковичи решили преодолеть этот недостаток. С этой целью настенный пояс основной части своего произведения они подняли на одинаковую высоту с поясом, венчающим абсиды. Таким образом, стеной пояс Духовской церкви омылся ее на одном общем уровне. Благодаря этому приему он заметно приблизился к основанию закомар, тем самым подготовив дальнейший шаг, когда карниз-антаблемент отрезал их от основной части и препращал последние в кокошники. Вместе с тем пояс Духовской церкви, проходя на одном уровне, придал ей большую собранность и цельность.

Сам пояс, выполненный из поливных изразцов и плиток терракоты, не умаляя художественного значения этой декоративной детали, удешевил постройку<sup>14</sup>. Рисунок плиток в виде пятизвездников, несущий отпечаток готических черт, близок

<sup>11</sup> Сказание Авраамия Палицына. М. — Л., 1955, стр. 171.

<sup>12</sup> Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. М., 1898, вып. IV, стр. 32.

<sup>13</sup> И. Трофимов. Указ. соч., стр. 69.

<sup>14</sup> Ю. Снегальский. Псков. Л. — М., 1963, стр. 42.

к резному орнаменту на цоколе. Следовательно, в этом приеме мы видим стремление к единству и цельности, но осуществленному уже декоративными средствами.

К исковским архитектурным формам следует отнести короткие и мощные столбы, между которыми размещались колокола, закрепленные по-исковски на подвижных балках (звонили раскачивая балку, а не язык колокола)<sup>15</sup>. Из исковского Троицкого собора на стены Духовской церкви были перенесены пучковые пиллястры и декоративное по форме круглое обрамление, в центре которого размещалась, видимо, фреска. Особенности же построения профилей капителей пиллястр, колонок портала и цоколя еще ждут своего исследования.

Как указывалось выше, «крабы», завершающие и соединяющие повернутые низ арок, по характеру своего хорошо скомпонованного рисунка напоминают головки морских коньков и носят на себе отпечаток готических форм. Это сказывается в повышенной силуэтности несколько «колки» и острых деталей. Однако, говоря о воздействии готики, нельзя забывать о том, что русское деревянное зодчество в декоративных подкосах столбов в храмовых трапезных сохранило своего рода прототипы, необычайно близкие к декоративным деталям Духовской церкви. Правда, эти примеры относятся уже к XVII — XVIII векам, но можно не сомневаться, что в силу стойкости традиций в деревянной архитектуре Севера России они существовали и в более раннее время. Исковичи вполне могли заимствовать этот мотив из деревянного зодчества, перекомпоновав его основные детали согласно новым задачам («крабы» на стенах абсид Духовской церкви — чисто декоративная, к тому же несомая, деталь, в то время как декоративные подкосы зрительно все же несут балку перекрытия). Общая же стройность их произведения, изящность форм и динамичность облика, столь отличная от пластичности исковской архитектуры, должны быть отнесены на счет внимания к формам московского зодчества.

Казалось, что оригинальные особенности Духовской церкви вряд ли получат какое-либо продолжение в последующей архитектуре, развившейся к тому же в несколько ином направлении. Однако почти 75 лет спустя мы находим намятник еще более оригинальный по своему облику, в котором нашли себе место формы, впервые примененные в московском зодчестве исковскими мастерами. Так, «цилиндры» барабана центральной главы храма в Дьякове легко сопоставляются со столбами завершающего яруса Духовской церкви. Этот же мотив подучил дальнейшую разработку в колокольных XVII века, где он был применен в претворенном виде. Все это говорит о том, что, несмотря на свою оригинальность, архитектура Духовской церкви перешагнула границу монастырских стен Троице-Сергиева монастыря. Ее особенности позволяют полнее осветить приемы русского зодчества XVI—XVII веков.

К сожалению, последующие произведения исковичей — храмы Сретения на Поле и Иоанна Златоуста — не дошли до нас (последний из-за придела, по-видимому, был интересен по форме, тем более что он сооружался по заказу Ивана III)<sup>16</sup>.

В 1483 году исковичи приступают к постройке Рязоложенской церкви. Мне уже приходилось отмечать ее близость к собору Авдроникова монастыря, в котором, видимо, были отражены архитектурные особенности первого московского Успенского собора, разобранный в начале 70-х годов с целью постройки нового здания. Обращение к раннемосковским произведениям как к образцам, от которых надо было ис-

<sup>15</sup> В. Балдин. Троице-Сергиева лавра. М., 1958, стр. 17.

<sup>16</sup> Златоустовский монастырь часто страдал от пожаров, в особенности в XVII веке. В 1662—1663 годах древний собор XV века был заменен новым, просуществовавшим до 30-х годов настоящего столетия. Судя по размерам, хранившимся в Музее архитектуры в Москве (Донской монастырь), в состав его стен могли быть включены лишь отдельные древние фрагменты. О монастыре см.: архимандрит Григорий. Московский Златоустовский монастырь. — Сб. «Московские достопамятности», т. III, М., 1880. Чертежи предполагаемой церкви Сретения, выполненные Н. А. Пустуховым, хранятся в Ленинградском архиве Института археологии. Вопрос об участии исковичей в строительстве этого храма требует специального исследования.



Ходить, не было новостью для псковичей. Достаточно напомнить соответствующее волюно или невольное обращение к более ранним источникам при постройке Духовской церкви. Однако в данном случае это обращение было, по-видимому, подсказано митрополитом, тем более что храм строился по его заказу и на его дворе. Как известно, аналогично поступили и при постройке Успенского собора, в чем отразился консерватизм взглядов церковных кругов и, возможно, та идеологическая борьба, которая развертывалась в Москве в эти годы<sup>17</sup>.

Близость к собору Андроникова монастыря сказалась в композиции плана, в размещении окон в боковых пряслах стен, в равномерности этих прясел, что подчеркнуло ведущую роль центральных делений. К московским чертам, пожалуй, стоит отнести подклет с галльбем, хотя подобные же части храма мы встречаем и в Пскове. Любопытны изменения общего характера по сравнению с Духовской церковью. Настенный пояс, близкий по рисунку к поясу Духовской церкви (в нем больше готических элементов), опущен ниже, примерно так, как в раннемосковских постройках. Но зодчие стремились так или иначе сохранить здесь то, чего они достигли в своем первом произведении, т. е. известную объединенность с абсидами. Повышенное расположение настенного пояса заставило их понизить и абсиды. Украшение абсид тягами также сохранено, но арочки в виде килевидных кокошников и сноповидные капители приобрели московское обличье. Декоративный «кюль» в средней южной закомаре по своим формам близок к колончатому поясу Успенского собора, что также говорит о внимании зодчих к архитектуре этого столь близко расположенного здания.

Несмотря на усиление московских архитектурных элементов, в Ризположенском храме все же появилась одна специфическая псковская деталь — восьмигранный постамент, тамбур под барабаном главы. Подобный же постамент, но обработанный по границам килевидными кокошниками, венчает и Благовещенский собор. Прототипом этой формы следует считать аналогичное завершение храма в Мелетове под Псковом или церкви Козьмы и Дамиана «с примостья» в самом городе. Имея в виду, что эти храмы были построены в 1462—1463 годах, можно предположить, что их авторами, возможно, была та же артель зодчих.

Хотя Ризположенский храм по общему своему строю ближе к московским образцам, все же принцип единства и целостности его композиционного построения достаточно отчетлив. Поэтому нет ничего удивительного, что отдельные его приемы привлекли внимание автора церкви Вознесения в Коломенском, будучи им по-своему интерпретированы. Так, известное объединение внутри откосов угловых окон одной аркой заимствовано из кремлевского памятника. Соотношение равновеликих боковых членений с центральными в крещатом объеме Вознесенского храма опять-таки ведет нас к произведению псковичей и далее к собору Андроникова монастыря. Следовательно, роль Ризположенского храма достаточно очевидна для дальнейшего развития русского каменного зодчества XVI века. Плифа в этом здании была заменена уже кирпичом с соотношением сторон 5,5—6 × 12,5—13 × 26—28 см.

Наконец, в последнем произведении — в Благовещенском соборе, сооружавшемся почти одновременно с Ризположенской церковью, мы обнаруживаем ту же принципиальную, если так можно сказать, стойкость архитектурных принципов его авторов. Поскольку собор выходит своим восточным фасадом на Соборную площадь, как и Успенский собор, то псковичи заменили тяги на абсидах в своем произведении колончатым поясом, повторяющим пояс главнейшего здания столицы. Аналогичные элементы убранства мы находим и на барабанах глав. Следовательно, и здесь, в Москве, десять лет спустя после постройки Духовской церкви зодчие добиваются посредством декоративных деталей определенной связи с Успенским собором. Более того,

<sup>17</sup> М. И. Лыков. О постройке московского Успенского собора Аристотелем Фиорванти. — Сб. «Из истории русского и западноевропейского искусства», М., 1960, стр. 55 и сл.

первоначальное трехглавие их храма <sup>18</sup> стоит в прямой связи с собором Богоявленского монастыря, построенного неподалеку несколькими годами раньше. Благовещенский собор, вознесенный на подклет, в своем первоначальном виде был стройным зданием, отличаюсь, подобно Духовской церкви, определенным изяществом как общего построения, так и деталей.

Естественно, что наряду с московскими чертами (восходящими в данном случае к зодчеству Владимира и Суздаль) мы встречаем здесь и псковские. К ним относятся выше названный постамент под главой, обработанный по гравам кокошниками, и декоративные пояса абсид и глав. В этих декоративных деталях псковичи неуклонно применяли псковские, выложенные из кирпича, «бегунец» и «поребрик».

Сооружение Благовещенского собора на подклете придела Василия Кесарийского, построенного в 1416 году, а не на основании собора конца XIV века <sup>19</sup>, думается, также стоит в зависимости от «чувства ансамбля» псковичей. Стройный и сбалансированный объем тогдашнего Благовещенского собора (без позднейших пристроек и многоглавия) подчеркивал по контрасту торжественную монументальность Успенского собора, являвшегося главным зданием Кремля и всей Москвы.

Сделанные наблюдения позволяют высоко оценить работу псковских мастеров в Москве в 70—80-х годах XV века. Созданные ими произведения говорят об их архитектурных исканиях, в которых обнаруживается новое понимание построения ансамбля. Несмотря на отличие псковских архитектурных и декоративных деталей от московских, зодчие смело их используют, одновременно меняя их архитектурно-художественный строй с целью более органической связи с московской архитектурой. Ряд их архитектурных приемов был с успехом применен впоследствии — в зданиях XVI—XVII столетий. Труд псковских мастеров не пропал даром, оставив заметный след в деле создания уже единой по своей устремленности русской архитектуры.

---

<sup>18</sup> Н. Виноградов. Новые материалы по архитектуре древней Москвы. — «Сообщения Института истории искусства». М.—Л., 1951, стр. 69—78.

<sup>19</sup> Г. И. Вздорнов подклет Благовещенского собора относит не к древнему собору, построенному в конце XIV века, а к его приделу, возведенному в 1416 году. См. Г. Вздорнов. Благовещенский собор или придел Василия Кесарийского. — «Советская археология», 1936, I, стр. 317—322.

# ВАРИАНТ ПСКОВСКОГО ХРАМА XVI ВЕКА

ЦЕРКОВЬ ИЛИ ПРОРОКА  
В БЫВШЕМ ПОГОСТЕ ТОРОШИНО

Ю. П. СПЕГАЛЬСКИЙ

**П**ребладающая часть памятников древнепсковской церковной архитектуры принадлежит XVI веку. Казалось бы, сравнительное обилие памятников XVI века дает возможность изучить с достаточной полнотой характерные для этого века типы и варианты псковских каменных церковных зданий. Но в действительности дело обстоит далеко не так. Многие десятки этих зданий не дошли до нас. В число погибших произведений псковских каменщиков этого времени входят все часовни, почти все кладбищенские усыпальницы и храмичи мелких небогатых монастырей и даже немало крупных монастырских и приходских храмов. Можно не сомневаться, что среди них были постройки, отличавшиеся такими особенностями, которые нам теперь не известны. Прежде всего это следует предполагать по отношению к небольшим зданиям: часовням, усыпальницам, бесстолпным церковкам. Они составляли многочисленную группу культовых сооружений, по всей вероятности весьма разнообразных, и от них почти ничего не осталось. Но, по-видимому, и при строительстве крупных храмов порой применялись не совсем обычные конструкции и архитектурные приемы. Свидетельствовать об этом может церковь погоста Торوشино (см.р. 198).

Этот памятник уничтожен во время Великой Отечественной войны. От него остались только фундаменты. До его разрушения храм не привлек к себе внимания исследователей архитектуры в той мере, какой заслуживал, и остался не зафиксированным ни обмерами, ни фотографиями<sup>1</sup>. В литературе не существует описания этого здания, хотя бы краткого. Единственное упоминание о Торوشинской церкви как о памятнике архитектуры, принадлежит Н. И. Брунову, отметившему необычность наружной обработки ее боковых фасадов, но совершенно умолчавшему о наиболее существенном в этом здании — его уникальной конструкции<sup>2</sup>. Автор этих строк ос-

<sup>1</sup> Повеки чертежей, рисунков, фотоснимков или описаний этого памятника в архивах Ленинграда не дали никаких результатов.

<sup>2</sup> Говоря о северном фасаде Спаской церкви в Казанском кремле, Н. И. Брунов заметил: «Любопытна, однако, разбивка фасада на пять частей, которая имеет аналогию в церкви посада Торوشина XVI в., в 12 в. от Пскова; боковые фасады (сев. и южн.) этого здания имеют по четыре деления, из которых западное на каждой стороне, самое низкое, завершено полуциркулярной аркой (здесь, по-видимому, при наборе книги, допущены ошибки: следует читать не «посада Торوشина», а «погоста Торوشина»). Н. И. Брунов и о в. О некоторых памятниках донетровского зодчества Казани. — «Материалы по охране, ремонту и реставрации памятников ТССР», вып. 2. Казань, 1928, стр. 33.



Церковь погоста Торосино.  
Восточный фасад

были ужаты настолько, что диаконник и жертвенник пришлось врезать в наружные стены, придан в этом месте стенам четверика вдвое меньшую толщину. Для того, чтобы возместить площадь, потерянную из-за тесноты боковых нефов, зодчие увеличили вместимость западной части храма, растянув ее по направлению продольной оси здания. Вследствие этого на боковых фасадах (северном и южном) западные членения получались очень широкими. Это заставило каменщиков разделить каждое из западных членений надвое, т. е. ввести те четвертые деления боковых фасадов, о которых писал Н. И. Брунов. Из-за тесноты боковых нефов крайние доли обработки восточного и западного фасадов получились необычно сжатыми. Может быть, и это тоже побуждало зодчих заменить широкие западные доли боковых фасадов узкими, с тем чтобы привести в соответствие размеры всех соседствовавших между собой угловых членений здания. Незначительная ширина боковых нефов сделала невозможным устройство внутри храма «палаток»<sup>3</sup>.

За исключением этих особых черт, вызванных применением здесь конструктивной подкупольных опор, все в этом памятнике обычно для исковской церкви XVI века со ступенчатыми сводами на столбах и с восьмискатной крышей. Чтобы не оставить это утверждение без доказательств, нам придется несколько уклониться в сторону.

Исследователи архитектуры Пекова до сих пор во всех своих работах ограничивались лишь очень обобщенными характеристиками исковского зодчества XV—XVI ве-

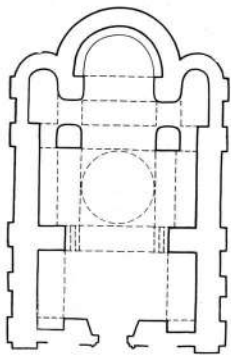
матриал Торосинскую церковь в середине 20-х годов, зарисовал тогда ее план (на глаз, без промеров) и сделал набросок перспективного вида сводов изнутри здания. Кроме того, у автора осталась фотография восточной стороны церкви, полученная им лет тридцать назад от И. Н. Ларионова<sup>3</sup>. Хотя этот материал весьма неполон и несовершенен, опубликовать его необходимо. В будущем исследователи архитектуры смогут его дополнить и уточнить, раскопать и обмерить фундаменты памятника.

Главной особенностью Торосинского храма были сращенные с боковыми (северной и южной) стенами четверика западные подкупольные столпы. Восточные столпы отделялись от стен проемами входов в диаконник и жертвенник<sup>4</sup>, западные же были придвинуты вплотную к стенам и сложены снизу доверху вперевязку с последними, так что представляли собой не самостоятельные опоры, а как бы сильно развитые пилястры. Стремясь сохранить единство внутреннего пространства храма, зодчие насколько возможно уменьшили вынос этих пилястр. Этого они достигли отчасти за счет устройства консолей, сокращавших пролет под западной подпружной аркой (стр. 199), отчасти за счет сокращения ширины боковых нефов. Последние

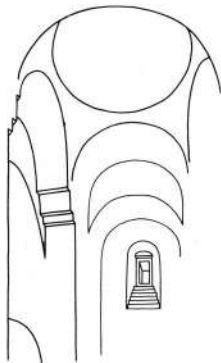
<sup>3</sup> Все материалы (негативы и отпечатки) ценнейшей коллекции фотографий Пекова и памятников исковской архитектуры, выполненных И. Н. Ларионовым с 1900-х годов, хранились в фондах Исковского музея и исчезли во время оккупации Пекова немцами в Великую Отечественную войну. По всей вероятности, они погибли. Сохранились лишь очень немногие отпечатки, подаренные И. Н. Ларионовым отдельным лицам и находившиеся у них.

<sup>4</sup> Нижне уровня пола все же, возможно, они были слиты.

<sup>5</sup> Небольшой помещений сверху западной части храма, в его углах.



Церковь погоста Торосино.  
План сохранившейся части  
постройки XVI века.  
Глазомерная зарисовка



Церковь погоста Торосино.  
Вид на своды. Набросок  
с натуры

ков. Они не располагали материалом, который позволял бы отличать псковские храмы XV века от храмов XVI века. Поэтому мы вынуждены коснуться здесь этих различий в их главных чертах.

Изучение памятников псковской церковной архитектуры XV века — храмов, сохранивших наземные части, и оснований храмов, раскрытых в последние годы раскопками<sup>6</sup>, показывает, что от начала XV века и до последнего его десятилетия псковская архитектура знала два типа церкви с главой на столпах. Первый тип: храм с тремя закругленными абсидами, покрытый по трем полукруглым законам с каждого фасада, со ступенчатыми сводами, возможно с постаментом под барабаном (церковь Василия на Горке, 1413 год). Второй тип: храм с полукруглой средней и прямоугольными боковыми абсидами, покрытый на шестнадцать скатов крыши, уложенной прямо на своды, и с восьмигранным постаментом под барабаном, образованным выступающими выше основных сводов повышенными подпружными арками (церковь в селе Мелетове, 1462 год; церковь Козьмы и Дамiana с Примостья, 1462—1463 годы; две церкви XV века, основания которых раскопаны в Довмонтовом городе<sup>7</sup>).

До сих пор было принято считать, что уже в середине XV века в Пскове строились также храмы с главой, поставленной прямо на края цилиндрических сводов, перекрывающих ветви подкупольного креста (или, как говорят, «храмы с подпружными арками слитыми со сводами»), причем у этих храмов все три абсиды были закругленные, а крыши — восьмискатные. Основанием для такого мнения служило то, что в Псковской земле до нашего времени сохранились две такие церкви, относившиеся

<sup>6</sup> Раскопками Псковской экспедиции Гос. Эрмитажа.

<sup>7</sup> О первоначальном виде церкви Козьмы и Дамiana с Примостья: Ю. П. Снегальский. Происхождение пониженных подпружных арок церкви Козьмы и Дамiana с Примостья. — Памятники культуры, вып. 2. М., 1960, стр. 31—41.

исследователями к XV веку. Одна из них — церковь Георгия со Взвоза — датируется 1494 годом, вторую — церковь Михаила архангела в Кобыльем Городище — принято датировать 1462 годом. Но эта датировка церкви Кобыльского Городища явно ошибочна, хотя в основу ее и положены сообщения летописей. Упоминания в летописях о псковских храмах и их постройках не могут еще сами по себе без подтверждения их исследованием архитектуры служить основанием для датирования сохранившихся памятников. Псковские церкви перестраивались в древности гораздо чаще, чем обычно думают. Особенно широкий размах приняла перестройка псковских храмов в XVI веке<sup>8</sup>. Летописи лишь в редких случаях отмечали эти перестройки.

Церковь Михаила архангела в Кобыльем Городище относят к 1462 году, опираясь на сообщения псковских летописей о постройке города Кобылы с церковью в нем<sup>9</sup>. Но даже в этих летописных сообщениях содержатся сведения, говорящие о том, что в 1462 году было построено совсем не то здание, которое дошло до нас. За работу по постройке городка и церкви мастерам уплатили всего, вместе с «придачей», 90 рублей. Даже при учете той помощи, которую могли оказать мастерам жители окрестных сельских поселений («волошане»), выполнявшие, как всегда в таких случаях, подсобные работы, размер оплаты, выданной мастерам, дает основание утверждать, что первая церковь городка Кобылы если была каменной, то крайне небольшой. Но это мало вероятно, и, скорее всего, она была деревянной. За работу по возведению такого здания, как недостроенная до нашего времени церковь в Кобыльем Городище, в середине XV века мастерам должны были уплатить около 100 рублей<sup>10</sup>. Между тем мастера, строившие городок Кобылу и храм Михаила в нем, получили всего 90 рублей, а брались сначала, выполнить эту работу за 60 рублей, в то время как постройка укрепленной то же представляла собой весьма трудоемкую работу. Исследование остатков первоначальных стен Кобыльского Городища показало, что конструкции их была весьма солидной. Это были две параллельные рубленые стены, пространство между которыми было заполнено каменной наброской<sup>11</sup>. За устройство такого крупного деревянного сооружения мастерам должны были заплатить немалую сумму. Для примера укажем стоимость работ по постройке деревянного моста через неширокую реку Пскову: в 1456 году мастерам уплатили 80 рублей<sup>12</sup>. Летопись сообщает далее о том, что в 1480 году первоначальная церковь Кобыльского Городища была сожжена немцами, захватившими и разрушившими городок<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Мы подразумеваем здесь под перестройкой полную смену старого здания и возведение нового от подошвы фундамента.

<sup>9</sup> Псковская 2-я летопись, Строевский список. — Псковские летописи, вып. 2, М., 1955, стр. 52, стр. 150. Псковская 1-я летопись, Тихановский список. — Псковские летописи, вып. 1, М. — Л., 1941, стр. 62.

<sup>10</sup> Это видно из сравнения ряда данных, приведенных псковскими летописями, об оплате мастеров строителей. Эти данные собраны и сведены в таблицу Б. А. Рыбановым (Б. А. Рыбанов, Ремесло древней Руси. М., 1948, стр. 708). Наименьшее вознаграждение за возведение каменной церкви — 20 рублей — относится к храму Никитского с Поля монастыря — постройке 1470 года. Эта церковь сохранилась до Великой Отечественной войны, детально и точно обмерена К. К. Романовым. Ее размеры были очень малы, конструкция крайне простая, глава на сводах без столбов. Трудоемкость работ каменщиков по постройке церкви, сохранившейся в Кобыльем Городище, была по крайней мере в пять раз больше, чем Никитской с Поля. Церковь Пантелеймона на Красном Дворе, за постройку которой в 1468 году уплатили мастерам 30 рублей, как и Никитская, была очень небольшой, бесстолбовой. За возведение каменной проезжей Рыбинской башни в 1469 году мастерам уплатили 30 рублей. Учитывая сравнительную несложность конструкций и форм, а также элементарность архитектурной обработки башни, следует признать, что трудоемкость возведения храма, существующего в Кобыльем Городище, не менее чем в три-четыре раза больше, т. е. опять получаем стоимость оплаты мастеров по возведению такой церкви, как в Кобыльем Городище, около 100 рублей.

<sup>11</sup> П. А. Раппопорт. Очерки по истории военного зодчества северо-восточной и северо-западной Руси X—XV вв. — «МИА СССР», № 105. М. — Л., 1961, стр. 138—139.

<sup>12</sup> Псковские летописи, вып. 1, М. — Л., 1941, стр. 54.

<sup>13</sup> Псковские летописи, вып. 1, стр. 77.

Таким образом, на основании летописных данных существующую церковь Михаила архангела в Кобыльем Городище нельзя датировать 1492 годом. В то же время и ее архитектурные формы не дают оснований относить ее к XV, а не к XVI веку.

Наиболее ранней псковской постройкой с упрощенными сводами и восьмискатной крышей приходится признать церковь Георгия со Взвоза, датированную 1494 годом. По-видимому, до этого времени восьмискатные покрытия не применялись в псковской церковной архитектуре. Нужно учесть также, что именно в эти последние семь-восемь лет XV века в псковской архитектуре появились приемы и формы, ставшие характерными для всего XVI века и начиная с этого времени исчезают многие архитектурные приемы XV века. В 1496 году была построена церковь Боговоявления в Запсковья — первый псковский храм, в котором ступенчатые своды соединились с восьмискатной крышей. С этих пор псковичи ступенчатые своды стали скрывать в чердачном пространстве за высоко поднятыми щипцами восьмискатных покрытий, отказались от постаментов под барабанами глав, не повторяя их даже при возобновлении старой постройки, имевшей до того постамент, отказались от шестнадцатискатных покрытий, характерных для XV века<sup>14</sup>.

Здесь необходимо отметить, что эта картина изменений, происшедших в псковской церковной архитектуре на переходе от XV к XVI веку, отчетливо прослеживаемая по сохранившимся памятникам и их остаткам, была, к сожалению, искажена и запутана неудачным исследованием, проведенным архитектором И. А. Абрамовым. Обследовав церковь Козьмы и Дамиана с Примостья (1462—1463 годы) и найдя на ее стенах следы первоначального шестнадцатискатного покрытия, И. А. Абрамов выполнил графическую реконструкцию первоначального вида верха этого храма, не изучив его своды, подпружные арки и барабан, не учитывая последствий взрыва, повредившего здание в 1507 году<sup>15</sup>. Он упустил из виду, что существующие теперь подкупольные подпружные арки и барабан — результат переделки, имевшей место после взрыва, причем тогда храм получил уже восьмискатное покрытие, а при шестнадцатискатной крыше (до 1507 года) под его барабаном был восьмигранный постамент, покрытый тоже на шестнадцать скатов<sup>16</sup>. Лишив шестнадцатискатную крышу XV века завершающего ее постамента и поставив прямо на нее типичный для XVI века барабан с коническим открытием у его основания, И. А. Абрамов создал сочетание форм, никогда не имевшее места в действительности (по крайней мере на храмах с главой на столпах).

Принадлежащая И. А. Абрамову композиция была повторена в 1962 году, уже в натуре, на памятнике XVI века — церкви Петра и Павла в Буя (1540 год). На верх четверика этого очень характерного для XVI века храма реставратор насадил (а частично врезал в первоначальную кладку) шестнадцатискатное покрытие. К счастью, следы первоначального покрытия этого здания сохранились и после этой переделки. Они говорят о том, что это было восьмискатное покрытие со всеми его особенностями, характерными для крупных псковских храмов XVI века. Одна из этих особенностей — своеобразная, свойственная лишь псковской архитектуре XVI века разделька северного и южного щипцов. Середина центрального деления фасада, сдвинутого к востоку, в церквях большого размера не совпадает с вершиной щипца, находящейся примерно посередине щипцовой стены, и вследствие этого лопасти, завершающие западное членение фасада, поднимаются выше восточных<sup>17</sup>. Такое расположение лопастей, бессмысленное и невозможное при шестнадцатискатной крыше, но естествен-

<sup>14</sup> Ю. П. Спегальский. Указ. соч., стр. 31—41.

<sup>15</sup> Чертеж приведен: Н. Н. Ворониц. Истоков русского национального зодчества. — «Ежегодник Института истории искусств», 1952, М., 1952, стр. 314. Н. Н. Ворониц. Зодчество Пскова. — «История русского искусства», т. II, М., 1954, стр. 321.

<sup>16</sup> Ю. П. Спегальский. Указ. соч., стр. 31—41.

<sup>17</sup> Ю. П. Спегальский. Реконструкция церкви Николая на Усохе в Пскове. — «Памятники культуры», вып. 3, М., 1961, стр. 88.

ное и даже необходимое при восьмикатной, — весьма надежный и выразительный след первоначального восьмикатного покрытия. Остался он и на церкви Петра и Павла и наглядно свидетельствует о том, что этот храм был покрыт восьмикатной крышей.

Церковь Ильи в Торошине не имела никаких черт, которые позволили бы ее отнести к одному из типов псковских храмов XV века. В то же время она обладала особенностями, типичными для псковской церковной архитектуры XVI века. Достаточно хотя бы указать на одну из них — соединение восьмикатного покрытия со ступенчатыми сводами, скрытыми на чердаке. Предполагать, что на этой церкви было шестнадцатискатное покрытие (и следовательно, постамент под барабаном), невозможно, так как при таком покрытии были бы прямоугольные боковые абсиды. Детали — окна, декоративная обработка — характерны для XVI века. Все это дает основание отнести постройку церкви к XVI веку<sup>18</sup>.

Летописных или иных сведений, которые позволили бы уточнить датировку Торошинского храма, нет. Наиболее раннее из упоминаний о госте Торошине и церкви Ильи находится в псковской летописи под 1453 годом и сделано в связи с сообщением о проходах архиепископа Новгорода и Пскова Евфимия<sup>19</sup>. Очевидно, что на месте дошедшего до нас Торошинского храма в XV веке существовал какой-то другой.

Торошинский храм иллюстрирует одну из характерных черт творчества псковских каменщиков — их большое внимание к инженерной стороне, к совершенствованию конструкции здания. Введение срощенных со стенами подкуполных столбов говорит о поисках таких конструкций, препятствующих неодинаковой осадке опор главы и ограждающих стен. Древнерусские строители уже с XII века (если не с более раннего времени) применяли разные приемы, позволявшие в какой-то степени избежать неравномерной осадки столбов и стен, но возможности связывать между собой эти части здания<sup>20</sup>. Вариантом решения этой задачи, принадлежащим XVI веку, является конструкция Торошинской церкви. Западная пара подкуполных опор здесь была настолько крепко связана со стенами, что их независимая от стен осадка совершенно исключалась. Проходы, ведущие из храма в диаконник и жертвенник, несколько ослабляли связь восточных опор со стенами четверика, но это вполне восполнялось тем, что к этим опорам с востока примыкали стены средней абсиды. Кладка стен абсиды выше (и, возможно, ниже) алтарных проходов была прочно связана с кладкой подкуполных опор<sup>21</sup>.

Конструкция, примененная в Торошинской церкви, весьма удачна с точки зрения инженерной, но она не столь выгодна в архитектурном отношении. Глухие выступы подкуполных опор, отрезающие боковые нефы центральной части храма от западной, стесненность боковых нефов не способствовали художественной выразительности интерьера. Растянутость западного членения приводила к чересчур сильной асимметрии и беспокойности в обработке боковых фасадов четверика<sup>22</sup>. Эти обстоятельства, вероятно, воспрепятствовали широкому распространению именно такого варианта решения храма. Отмеченная нами техническая изобретательность псковских зодчих сочеталась в их творчестве с большой эстетической требователь-

<sup>18</sup> Что, разумеется, не относится к пристройке, примыкавшей к храму с западной и южной сторон. Эта пристройка относилась, видимо, к самому концу XVII или скорее, к XVIII веку.

<sup>19</sup> ИСРЛ, т. IV, стр. 215, под 1453 годом, вариант.

<sup>20</sup> О некоторых из этих приемов: Ю. П. Снегальский. Происхождение пониженных подпружных арок..., стр. 40—41.

<sup>21</sup> Вследствие этого обычно в псковских храмах со столпами западная пара столбов дает более значительную осадку, чем восточная.

<sup>22</sup> Это станет особенно ясно, если учесть ту своеобразную разбивку боковых фасадов, о которой говорилось выше, — несопадение конька с центром среднего деления и вытекающее отсюда расположение лепестков.



ностью. Некоторые факты, например обстоятельства реконструкции храма Козьмы и Дамиана с Примостья после катастрофы 1507 года, убеждают в том, что, когда в силу каких-либо обстоятельств технические соображения приходили в противоречие с эстетическими требованиями, псковские зодчие отдавали решительное предпочтение последним<sup>23</sup>. Но едва ли Торошинский храм был единственным случаем использования псковскими каменщиками слитых со стенами подкупольных столпов. Скорее, следует предположить, что были и другие варианты, более приемлемые в эстетическом отношении, о которых мы пока знаем очень мало.

---

<sup>23</sup> Перед каменщиками, восстанавливавшими этот храм после варь в 1507 году, стояла дилемма: либо применить технически совершенную систему установки главы (на повышенных подпружных арках), но пойти при этом на искажение пропорций храма, либо допустить нерациональные с инженерной точки зрения пониженные арки, но зато сохранить пропорции здания. Осуществлен был второй вариант. Характерно, что о восстановлении устаревших для того времени архитектурных форм — шестнадцатискатной крыши и постамента под барабаном, по-видимому, не могло быть и мысли. В этом тоже, надо думать, играли роль не только технические соображения, но и эстетические, и последние имели решающее значение (см. Ю. П. Снегальский. Происхождение пониженных подпружных арок..., стр. 31—41).

## О ЗВЕРИНОМ ОРНАМЕНТЕ ПСКОВСКИХ КОЛОКОЛОВ И КЕРАМИД

И. И. ПЛЕШАНОВА

**И**сследователи древнерусского искусства и ремесла неоднократно обращали внимание на своеобразные орнаменты, покрывающие псковские колокола, отмечали их специфичность и характерность для Пскова в XVI веке<sup>1</sup>. Однако вопрос о их происхождении до сих пор остается неясным. Еще в начале этого века существовали два колокола Мирожского собора — наиболее ранние из известных памятников псковского литья. Эти крупные колокола (100 и 200 пудов), отлитые в 1520 году мастерами Михаилом, Ануфрием и Максимом Андреевыми<sup>2</sup>, помимо пространных надписей, были украшены орнаментом<sup>3</sup>. Эти колокола не сохранились, так же как не сохранился до наших дней и колокол времени Мисюря, находившийся на колокольне Варлаамовской церкви<sup>4</sup>, работы Михаила и Максима Андреевых, а также колокола 30-х годов XVI века. Колокола этого времени отличались изяществом орнаментации, обычными мотивами которой были «виноградная лоза, деревья и молящиеся звери и волнообразный жгут с фантастическими зверями»<sup>5</sup>.

Очевидно, для выполнения больших, с рельефными надписями и орнаментами, мирожских колоколов необходим был значительный опыт. Ко времени более раннему, чем отливка этих колоколов, относится рассказ летописи под 1510 годом о снятии с Троицкой колокольни колокола-вечника, именуемого «корсунским», и увозе его и еще одного колокола в Москву<sup>6</sup>, а под 1518 годом имеется сообщение о том, что на

<sup>1</sup> П. П. Покрышкин. Церковь псковского типа XV—XVI стол. по восточному побережью Чудского озера и на р. Нарове. — ИАР, 22. СПб., 1907, стр. 20; А. И. Семенов. Новгородские и псковские литейщики XVI—XVII вв. — «Сборник Новгородского общества любителей древности», IX. Новгород, 1928, стр. 51; В. А. Богусевич. Литейный мастер Михаил Андреев. — «Новгородский исторический сборник», II. Л., 1937, стр. 86—87; Э. С. Смирнова. Два памятника псковского художественного литья XVI в. — «Советская археология», 1962, № 2, стр. 243—247.

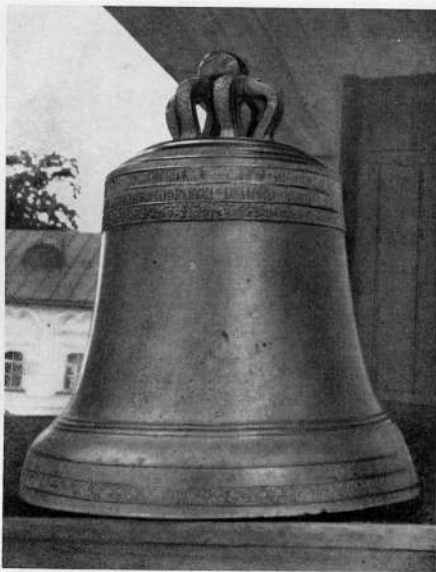
<sup>2</sup> И. И. Василев. Археологический указатель г. Пскова и его окрестностей. СПб., 1892, стр. 67; Н. Ф. Окулич-Казарин. Спутник по древнему Пскову. Псков, 1913, стр. 258; В. А. Богусевич. Литейный мастер Михаил Андреев, стр. 87.

<sup>3</sup> Архив ЛОИА АН СССР, ф. 2, д. 154, стр. 138.

<sup>4</sup> И. И. Василев. Указ. соч., стр. 63; Н. Ф. Окулич-Казарин. Указ. соч., стр. 205; В. А. Богусевич. Указ. соч., стр. 85.

<sup>5</sup> В. А. Богусевич. Указ. соч., стр. 86.

<sup>6</sup> Псковские летописи, вып. 2. М., 1955, стр. 226, 255, 256, 258.



Колокол 1544 года в г. Белозерске. Мастер Михаил Андреев

Старом Торговиче были поставлены четыре церкви «да колокол святеи Троицы Красной»<sup>7</sup>. Постройка колокольной Троицкого собора отмечена летописи еще в 1394 году<sup>8</sup>. В связи с ее перестройками в XV веке летописи неоднократно сообщают о повеске колоколов<sup>9</sup>.

Все сохранившиеся до настоящего времени колокола XVI и начала XVII века очень близки по форме и приемам декоративного убранства. Они отличаются стройными пропорциями, плавной линией профиля, имеют высокий венец (*стр. 205*), каждая из проушин которого огранена и покрыта орнаментом в виде перелетающих колец и «вьюнка». Важнейшее значение в убранстве тулова колокола имеют строки рельефных надписей, выполненных каллиграфическим полууставом с буквами стройных пропорций и равной ширины. Первая строка обычно располагается на наклонной поверхности плеча колокола, начало ее отмечено голгофским крестом или же медальоном с изображением «Голгофы», «Троицы», «Нерукотворного Спаса». К плечу примыкает «фриз», состоящий из окаймленных валиками одной-двух строк надписи и

<sup>7</sup> Там же, стр. 226.

<sup>8</sup> Там же, стр. 107.

<sup>9</sup> Там же, стр. 39, 53.



Верхний пояс надписи и орнамента колокола 1544 года мастера Михаила Андреева

пояса рельефного орнамента. Отдельным мотивом этого орнамента является трехчастная композиция с осью в виде стилизованного растения и парой противостоящих животных по сторонам. Каждая такая композиция отделена растениями от аналогичных соседних мотивов. По краю колокола проходит еще одна строка надписи, сочетающаяся с полосой растительного орнамента в виде вьющегося стебля, в округлые завитки которого вписаны фигурки животных. В местах ответвления побегов волнистый стебель перехвачен узлами. Побеги растений раздвоены продольной бороздкой. В строки надписей введено множество изображений зверей и птиц, часто включенных в медальоны и служащих для выделения слов и цифр.

Декоративное убранство исковских колоколов не меняется на протяжении всего XVI века. Лишь на небольших колоколах встречаются вариации, объясняемые малыми размерами колокола.

Большой колокол (высота 140 см), отлитый в 1544 году для церкви Козьмы и Демьяна на Запсковье Михаилом Андреевым сыном<sup>10</sup>, имеет высокое навершие с орнаментированными петлями, тулово, четко членящееся тягами, красивую полууставную надпись (стр. 206). На верхней ленте орнамента, между массивными растениями, которые состоят из полурозеток, шишек и симметрично расположенных листьев, противопоставят друг другу вставший на задние лапы лев с загнутым вверх хвостом и олень с высокими ветвистыми рожками, грифон и рогатое и крылатое четырехногое чудовище с длинным змеиным хвостом. В нижнем орнаментальном поясе этого колокола волнистый стебель-жгут вместе с поочередно отгибающимися побегами образует завитки. В них чередуются изображения множества животных: двуглавого орла, козла с широко раскинутыми рогами, зверя, хвост которого загнут вверх, передняя



Колокол 1544 года в Псково-Печерском монастыре. Мастер Тимофей Андреев

лапа поднята, а пасть широко раскрыта, птицы с петушиным хвостом и хищной головой на длинной шее, рогатого крылатого чудовища и т. д.

Сохранилось несколько колоколов работы литейщика Тимофея Андреева сына. На верхнем рельефном поясе колокола 1540 года <sup>11</sup> (стр. 208, 209) изображены отделенные друг от друга стилизованными, раздваивающимися внизу растениями олени на высоких ножках, косматый лев, дракон. В нижней полосе в завитки включены разнообразные реальные и фантастические животные: львы, олени, барсы, змеи с жемчужными головами и т. д. На колоколе 1544 года того же мастера <sup>12</sup> верхний пояс орнамента с животными, прыгающими между растений, сочетается с лентой растительного орнамента по краю колокола. На небольших колоколах Тимофей Андреев использует только один поясик звериного орнамента в верхней части тулова колокола

<sup>11</sup> Находится на звоннице Печерского монастыря.

<sup>12</sup> Находится там же.



Венец псковского колокола 1540 года. Мастер Михаил Андреев

(еще один колокол 1544 года<sup>13</sup>) или два узких пояска растительного завиткового орнамента (колокол 1536 года Тимофея Андреева и Прокопия Григорьевца<sup>14</sup>).

Огромный колокол 1577 года, выполненный для Печерского монастыря сыновьями Михаила Андреева, Матвеем и Кузьмой<sup>15</sup>, по верху тулова был украшен широкой полосой, где растения превратились в реликольные пальметки, возле которых были изображены прыгающие стройные олени, львы, грифоны. Нижняя декоративная лента этого колокола состояла из завитков со включенными в них фигурками зверей и двуглавых орлов.

Отлитые в 1557 году мастерами Кузьмой Васильевым сыном и Логином Семеновым сыном два колокола для церкви Преображения на о. Колпино<sup>16</sup> описаны двумя лентами рельефов. На верхнем между растениями, раскинувшими в стороны цветы, противостоят друг другу животные, на нижнем — побеги с листьями и цветами поочередно отгибаются от волнистого стебля-ягута. В 1558 году теми же мастерами отлит большой (высота 170 см) колокол для Печерского монастыря<sup>17</sup>, покрытый звериными орнаментами по верху тулова и нижнему краю. На паре колоколов

<sup>13</sup> Находится там же.

<sup>14</sup> Находится в фондах Кирилловского историко-художественного музея.

<sup>15</sup> Колокол не сохранился. Находится на звоннице в Богоявленки на Запсковье. Архив Института археологии АН СССР (Л/О) Р-1, № 578.

<sup>16</sup> Находится на колокольне церкви Преображения на о. Колпино.

<sup>17</sup> Находится на звоннице Печерского монастыря.



Орнаменты колокола Михаила Андреева 1544 года (верхние два);  
орнаменты колокола 1540 года Тимофея Андреева (нижние два)

1570 года, выполненных Логином Семеновым для церкви Воскресения в Ервее<sup>18</sup>, мастер отказывается от орнаментальных лент, но использует в строке надписи медальоны с фигурками животных.

Звериные орнаменты сохраняются и на колоколах конца XVI века. В узком орнаментальном пояске небольшого колокола 1589 года, отлитого Василием Ивановым сыном для погоста Дворцы<sup>19</sup>, между растений, составленных из полурозеток, изображены дракон, леопард с загнутым вверх хвостом, хищные звери. На колоколе 1599 года, выполненном Василием Ивановым, Афанасием Пашкратьевым и Иоакимом Ивановым для Хутынского монастыря<sup>20</sup>, оба орнаментальных пояса весьма примитивны, звериные фигурки однообразны. Несколько лучше исполнены рельефы небольшого колокола, отлитого в 1603 году Афанасием Пашкратьевым для церкви в погосте Руски<sup>21</sup>.

Колокол 1614 года работы литейщиков Саввы и Кузьмы<sup>22</sup> сохраняет обычные для XVI века форму и членица, а также медальоны с изображениями звериных фигурок в строках рельефной надписи. Обе ленты орнамента на этом колоколе образуют растительные мотивы.

Уже говорилось о надписях на колоколах XVI — начала XVII века, в которые включали фигурки зверей без обрамления или в медальонах. Чаще всего находим здесь изображения барсов, львов, двуглавых орлов, иногда драконов и змей, встречается также фигурка антропоморфного льва в короне. Реже, как, например, на колоколе 1557 года, отлитом для Печерского монастыря Кузьмой Васильевым и Логином Семеновым, в медальоне изображается кентавр. Упоминает о кентаврах на колоколах в Гдове и П. П. Покрышкин<sup>23</sup>. Помимо зверей и птиц, в первой строке надписи иногда есть изображения солнца и луны. Человеческие фигурки редки.

На колоколах Михаила Андреева в качестве разделителя между словами можно увидеть и маленькую (ок. 2 см) фигурку Георгия. В доспехе, с непокрытой головой, расставив ноги и изогнув торс, Георгий вонзает копы в дракона. Изображение пешего борющегося с драконом Георгия не свойственно русской и византийской иконографии<sup>24</sup>. По свидетельству В. А. Богусевича, на колоколах Михаила Андреева имелись также медальоны с поясным изображением Богоматери с младенцем, вместо нимба голову Богоматери окружали лучи. Наличие этих рельефов дало основание В. А. Богусевичу увидеть в псковском мастере Михаиле Андрееве звука Аристотеля Фиораванти, а творчество его связать с искусством итальянского Возрождения<sup>25</sup>. Но данный тип изображения Георгия был распространен в XV — начале XVI века в Германии<sup>26</sup>, а для итальянского искусства он не характерен<sup>27</sup>. Кроме того, рельеф пешего Георгия-дракоборца на колоколе 1544 года сочетается с отмечающим начало надписи круглым медальоном, в котором представлена «Троица» с крестчатыми нимбами у всех трех ангелов, т. е. тип изображения «Троицы», наряду с другими имевший место в русском искусстве XVI столетия<sup>28</sup>.

<sup>18</sup> Несколько лет назад колокола находились в деревне Озера Гдовского района, в настоящее время — в ПКМ.

<sup>19</sup> Находится на колокольне церкви в деревне Дворцы Бежанинского р-на Псковской области.

<sup>20</sup> Стоит возле Софийской звонницы в Новгородском кремле.

<sup>21</sup> ПКМ.

<sup>22</sup> Висит на колокольне церкви в Любтове.

<sup>23</sup> П. П. Покрышкин. Указ. соч., стр. 20.

<sup>24</sup> В. Н. Лазарев. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. — «Византийский вестник», т. VI. М., 1953, стр. 186—222.

<sup>25</sup> В. А. Богусевич. Указ. соч., стр. 86.

<sup>26</sup> W. F. Volbach. Der heilige Georg. Bildliche Darstellung in Süddeutschland. Strassburg, 1917, стр. 80, табл. VI, VII, VIII.

<sup>27</sup> Otto von Taubert. Die Darstellung des heiligen Georg in der italienischen Kunst. Halle, 1910, стр. 109—110.

<sup>28</sup> Н. Малицкий. К истории ветхозаветной Троицы. — «Seminarium Kondakovianum», т. II. Прага, 1928, стр. 39—40; В. Антониола. О первоначальном месте «Троицы» Андрея Рублева. — «Материалы и исследования ГТГ», т. I. М., 1956, стр. 28—29.





Рельефы пары колоколов 1557 года мастеров Кузьмы Васильева и Логина Семенова (верхние два); орнаменты колокола 1599 года мастеров Василия Иванова, Афанасия Панкратьева и Иоакима Иванова (нижние два)

Изображения Георгия и Богоматери, возможно, заимствованы из чужеземных произведений мелкой пластики, каким-то образом оказавшихся в руках псковского мастера. При этом они, очевидно, просто были использованы мастером при формовке, о чем свидетельствует разномаштабность фигурки Георгия и других рельефов колокола.

Орнаментика памятников псковского литья в общем довольно однородна и не является исключением в декоративном искусстве Пскова. Звериные орнаменты на псковских колоколах, в основе построения которых лежат определенные повторяющиеся схемы, отличаются друг от друга в основном лишь большим или меньшим мастерством исполнения. Реалистически трактованные изображения зверей имеются и на ряде других одновременных произведений псковских мастеров.

Бронзовые хоросы XV—XVI веков, по происхождению своему связанные с Псковской и Новгородской землями<sup>29</sup>, формой повторяющие домонгольские хоросы, имеют вписанные в круг фигурки вооруженных булавой кентавров, а также барсов с поднятой передней лапой и закинутым вверх хвостом. На происходящих из Светогорского монастыря вратах XVI века<sup>30</sup> в медальоны помещены барельефные изображения: грифон, сфинкс в напоминающем корону головном уборе, лев, под его заднюю лапу продет поднятый вверх хвост, птица с человеческой головой на длинной шее. Бородатый кентавр с булавой, две человеческие фигурки, древо с сидящими на нем птицами, звери и птицы в кругах расположены в два яруса на рельефной керамической плите Георгиевской со Вазова церкви 1494 года<sup>31</sup>.

Изображения зверей, вкомпонованных в круг, имеются и на некоторых предметах, найденных во время археологических работ в Пскове: бронзовом с эмалью наконечнике и обломке зеленой глазурированной керамической плитки, которые были отнесены Г. П. Гроздяковым не позднее чем в XV веке<sup>32</sup>. На лицевой стороне обломка печного, с коробчатой рупой изразца XVI века, покрытого зеленой поливой, в круге из жгута изображен хищный зверь<sup>33</sup>. Фигурки зверей украшали также плитки перистой-печаток<sup>34</sup>.

Покрываются звериным орнаментом и многие псковские керамики — крупные поливные плиты (стр. 215)<sup>35</sup>, выполненные по одной форме. Ряд керамик находится в поиске на барабане Никольского собора 1543 года в г. Острове<sup>36</sup>. Другие, снабженные надписями (1558—1580 годы), служат надгробиями в пещерном некрополе Псково-Печерского монастыря. На керамиде фон вокруг кюнца-храма покрыт реалистично трактованным и с большим мастерством прорисованным орнаментом. Слева на уровне основания кюнца стоит с поднятой лапой зверь. Из его пасти выходит дубовая ветвь, образующая завитки. Другая ветвь с разбросанными листьями и желудями поднимается справа. В завитки вписаны маленькие фигурки птиц и животных: голуби, грифон, вставший на задние лапы медведь, зверь с поднятой передней лапой, петух, хищная птица, кабан, лань, борющийся со змеем зверь. На двух главках башен сидят хищные птицы, одна из них клюет извивающуюся змею. В верхнем углу справа — двуглавый орел, слева — трехглавое крылатое чудовище, очевидно Цербер.

<sup>29</sup> Н. Р. Левинсон. Изделия из цветного и черного металла. — «Русское декоративное искусство», I. М., 1962, стр. 298, рис. 206—207.

<sup>30</sup> Н. В. Покрышкин. Заметки о памятниках псковской церковной старины. М., 1914, табл. III; В. Д. Градильский. Описание Музея псковского церковно-археологического комитета. Псков, 1914, рис. 5; в настоящее время одна створка врат находится в экспедиции ГИМ.

<sup>31</sup> И. И. Плещанова. Псковские архитектурные керамические поделки. — «Советская археология», 1963, № 2, стр. 241—242, рис. 2.

<sup>32</sup> Г. П. Гроздяков. Раскопки древнего Пскова. — АСГЭ, 4. Л., 1962, стр. 48(13), рис. 54 (17).

<sup>33</sup> Гос. Эрмитаж. Отдел истории первобытной культуры, № ПД-33.

<sup>34</sup> «Каталог Музея псковского археологического общества». Псков, [6. г.], стр. 86—88.

<sup>35</sup> А. В. Филипов. Древнерусские изразцы, I. М., 1938, стр. 18.

<sup>36</sup> И. И. Плещанова. Указ. соч., стр. 215—217.



Изображения на псковских колоколах XVI — начала XVII века

Среди изображений зверей на произведениях псковского искусства XV — XVI веков преобладают львы, барсы, олени, образы которых имели глубокое символическое значение и многие столетия жили в искусстве Востока и Византии. Львы и барсы принадлежат к числу наиболее распространенных звериных мотивов владими́ро-суздальской пластики<sup>37</sup>.

На керамике и деревянных вратах из Снетогорского монастыря представлен орлиноголовый грифон, по-видимому, это же фантастическое существо изображено и на колоколе Михаила Андреева. Образ грифона, древневосточный по происхождению,

<sup>37</sup> Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. М., 1964, стр. 108—111. **213**

был воспринят искусством Византии<sup>38</sup> и народов Западной и Восточной Европы<sup>39</sup>.

Изображенный на колоколе Михаила Андреева сфинкс в высоком головном уборе с поднятыми крыльями и закинутым на спину хвостом принадлежит к числу восточных образов, распространенных в искусстве Персии (XI—XIII века), Малой Азии (XIII век), Азербайджана и Армении (XII—XIV века) и на поздней херсонесской керамике<sup>40</sup>. В армянской книжной орнаментации можно найти также аналогии антропоморфному барсу на колоколах — там он изображается бескрылым и в короне<sup>41</sup>.

Пришедший в Византию с Востока образ двуглавого орла распространился в романском искусстве, а с конца XIII века — в Болгарии<sup>42</sup>. В русское искусство это изображение пришло, по-видимому, с византийских тканей<sup>43</sup>. Став в XV веке гербом московских государей, оно прочно закрепилось в народном декоративном творчестве<sup>44</sup>.

На керамической плите сверху справа изображена завивающаяся спиралью змея, слева — змея, терзаемая птицей. На колоколах есть изображения драконов и змей с женской головой в высоком головном уборе. Образ змеи, которому придавалось различное символическое значение, известен многим народам со времен глубокой древности. Он был распространен и в позднесредневековом искусстве Ближнего Востока, Кавказа, Крыма, у балканских славян<sup>45</sup>, где имела место также тема борьбы птицы со змеей. На одном из верхних клейм деревянных резных врат XIII века церкви Николая в Охриде представлен орел, вокруг которого обвилась змея, в нижней части той же створки — завивающаяся кольцами змея<sup>46</sup>. В рельефное обрамление проемов сербских храмов конца XIV века Велуче и Лазарицы, начала XV века — Каленича входят изображения птиц и змей<sup>47</sup>.

На деревянных резных вратах XIV века Рильского монастыря в плетении орнамента встречаются изображения драконов, на вратах XIV века монастыря Треснавец в клеймах — змей и драконов<sup>48</sup>. Подобные изображения часто служат инициалами в русских рукописях конца XIV — начала XVI века<sup>49</sup>.

Чаще всего изображения зверей в искомом декоративном искусстве заключены в круг. Этот мотив был излюбленным в убранстве восточных тканей и серебра<sup>50</sup>,

<sup>38</sup> А. Л. Якобсон. Раннесредневековый Херсонес. — «МИА СССР», № 63. М. — Л., 1959, стр. 345—348.

<sup>39</sup> Г. К. Вагнер. Указ. соч., стр. 116—120.

<sup>40</sup> А. Л. Якобсон. Средневековый Херсонес (XII—XIV вв.). — «МИА СССР», 17, М. — Л., 1950, стр. 213—214; А. Ш. Миацакян и И. Армянское орнаментальное искусство. Ереван, 1955, рис. 725, 727, 728, 789.

<sup>41</sup> А. Ш. Миацакян и И. Указ. соч., рис. 593, 726, 731.

<sup>42</sup> А. Васильев. Каменные рельефы. София, 1959, стр. 44.

<sup>43</sup> А. V. S o l o u j e v. Les emblèmes héraldiques de Byzance et les Slaves. — «Seminarium Konakovicianum». VII. Praha, 1935, стр. 145—147.

<sup>44</sup> Л. Диндес. Мотив московского герба в народном искусстве. — Сообщения Гос. Русского музея, II. Л., 1947, стр. 30.

<sup>45</sup> А. Васильев. Каменные рельефы, стр. 47—49; А. Л. Якобсон. Средневековый Херсонес, стр. 200—204; А. Ш. Миацакян и И. Указ. соч., рис. 1021—1040.

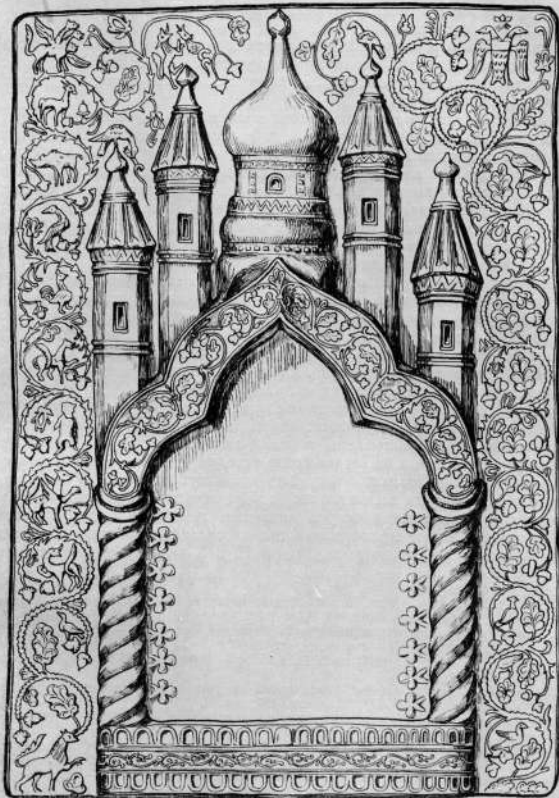
<sup>46</sup> Н. П. Кондаков. Македония. СПб., 1909, стр. 239, табл. III.

<sup>47</sup> Бурбе Бошковић. Манастир Велуче. — «Старинар. Нова серија», III—IV, Београд, 1955, рис. 56, 60, 74; Джурдже-Георгиј Бошковић. Средневековье искусство в Сербии и Македонии. Београд, стр. 106.

<sup>48</sup> А. Васильев. За някои образци на старобългарската резба. — «Изкуство», 1962, кн. 4—5, стр. 80—81.

<sup>49</sup> М. П. Постникова-Лосева и Т. Н. Протасьева. Лицевое евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV века. — «Древнерусское искусство XV — начала XVI веков». М., 1963, стр. 143—147, 153—154.

<sup>50</sup> Otto von Falke. Kunstgeschichte der Seidenweberei. Berlin, 1921, рис. 63—69; И. А. Орбели, К. В. Тревер. Сасанидский металл. М. — Л., 1935, стр. XVII, рис. 29, 39, 48, 54.



Керамическая плита 1543 года

а также являлся элементом декорировки византийских тканей<sup>51</sup>, существовал в вышивке<sup>52</sup>, применялся в поливной рельефной и расписной керамике<sup>53</sup> и других видах прикладного искусства.

Изображения птиц и зверя в русском искусстве еще в домонгольский период на предметах ювелирного искусства, на фресках Софийского собора в Киеве, в литье, в каменной пластике, на медных с золотой наводкой воротах и керамических облицовочных плитках.

Элементом орнамента на верхних поясах колоколов является пара зверей, стоящих как бы в геральдической композиции по сторонам растения. Это декоративный мотив искусства Ближнего Востока<sup>54</sup>, широко распространившийся в средневековом искусстве и живущий до настоящего времени в народном творчестве ряда европейских стран. В стлочном построении, подобном орнаменту колоколов, симметричные группы зверей и птиц покрывали шелковые восточные и византийские ткани, их производили на фронтисписах оттоновских рукописей X—XI веков<sup>55</sup>. Довольно близки им орнаменты на тягах порталов Дмитриевского собора во Владимире (конец XII века), где пары львов и птиц чередуются с растениями.

На серебряной оправе тульи шлема Ярослава Всеволодовича (начало XIII века) фигурки и растения помещены в сердцевидные медальоны, скрепленные перехватами. Они образуют ленту, в которой грифоны или птицы симметрично расположены по сторонам дерева<sup>56</sup>. На шитом ошейе волосника — женского головного убора XVI века, найденного в Москве в белокаменном саркофаге, растения чередуются с единорогами, направляющимися к середине ошейя<sup>57</sup>. Этот тип орнамента живет вплоть до конца XIX века в шитье северо-западных губерний России<sup>58</sup>.

Покрывающий керамику и украшающий края колоколов растительный орнамент со включенными в завитки фигурками зверей также имеет древние корни. Подобные орнаменты были распространены в различных видах декоративного искусства Византии, встречаются они и на сасанидском металле<sup>59</sup>. В V—VI веках завитки виноградной лозы с включенными в них фигурками птиц, зверей и плодами покрывают мозаичные полы Сирии и Палестины<sup>60</sup>; в VI веке лоза с сидящими на ней птицами, с фигурами животных и зверей заплетает пластины трона Максимиана<sup>61</sup>; к V—VII векам относятся мраморные коптские рельефы с птицами и хищниками в завитках<sup>62</sup> и ткани с аналогичными узорами<sup>63</sup>. В X веке эти орнаменты появляются

<sup>51</sup> Otto von Falke. Указ. соч., рис. 165—198.

<sup>52</sup> А. С. Верховская. Западноевропейская вышивка XII—XIX вв. в Эрмитаже. Л., 1961, стр. 7.

<sup>53</sup> А. Л. Якобсон. Раннесредневековый Херсонес, стр. 338—358; С. Н. Morgan. The Byzantine pottery. Corinth, XI. Cambridge, 1942.

<sup>54</sup> А. У. Роуе. A survey of persian art. III. London — New York, 1939, рис. 894; IV, стр. 177, 222.

<sup>55</sup> А. Н. Грабар. Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и «Слово о полку Игореве». — ТОДРЛ, т. XVIII, 1962, стр. 257, рис. 6.

<sup>56</sup> В. А. Рыбаков. Прикладное искусство и скульптура. — История культуры древней Руси, II, М.—Л., 1951, стр. 434.

<sup>57</sup> В. В. Гириберг. Методы реставрации женского головного убора XVI в. из собрания Музея истории и реконструкции г. Москвы. — «Сообщения ВЦИНДКР», 7. М., 1963, стр. 42, рис. 2.

<sup>58</sup> Л. А. Динцес. Древние черты в русском народном искусстве. — История культуры древней Руси, II, стр. 485—486; «Собрание русской старины В. П. Сидямова-Эрнстовой и Н. П. Шабельской», 1. М., 1960, т. X, 2; т. XI, 1 и др.

<sup>59</sup> И. А. Орбели и К. В. Тревер. Сасанидский металл, табл. 65.

<sup>60</sup> А. Л. Якобсон. Раннесредневековый Херсонес, стр. 244; А. Н. Грабар. Les mosaïques de pavement. Cahiers archéologiques, XII. Paris, 1962, рис. 4—8.

<sup>61</sup> A. Colasanti. L'art Byzantin en Italie. I—II, [6. м., 6. г.], табл. 42.

<sup>62</sup> O. M. Dalton. Byzantine art and archaeology. Oxford, 1911, рис. 24, 25, 27; O. Wulff. Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, 1. Berlin, 1909, рис. 208, 211—214.

<sup>63</sup> М. Матье и К. Ляпунова. Художественные ткани коптского Египта. М.—Л., 1914, табл. XI, II (2, 3, 5, 7—9) и др.

ся на тягах итальянских храмов. Меняясь стилистически, они используются и позднее<sup>64</sup>, а также имеют место в каменной резьбе сербских храмов в Студенице (конец XII века), в Дечанах (XIV век)<sup>65</sup> и в резьбе по дереву — на вратах Сплитского собора XIII века<sup>66</sup>. В домонгольском искусстве древней Руси этот тип орнамента не был распространен.

Наиболее ранние из числа известных новгородских колоколов отлиты позднее первых псковских, но, как и псковские, они декорированы звериными орнаментами. Эти обстоятельства дали основание А. И. Семенову сделать вывод о том, что искусство литья колоколов, а вместе с ним орнаменты, было передано новгородцами псковичами<sup>67</sup>. Новгородские колокола подобны псковским по форме, системе членений и украшения надписями и поисками орнаментов. Однако их орнаменты, стилистически близкие псковским, имеют свои композиционные схемы (ср. *р. 218*)<sup>68</sup>, а не повторяют псковские. Кроме того, реалистически трактованные изображения животных и птиц встречаются в декоративном искусстве Новгорода еще в XV веке, т. е. ранее, чем их могли передать Новгороду псковские литейщики<sup>69</sup>.

Растительные орнаменты на псковских и новгородских колоколах являются вариантами распространенного мотива вьющегося стебля, в округлых изгибах которого расположены цветы. Наиболее близкие аналогии им можно найти в русских рукописных книгах (например, орнамент обрамления квадратной формы на листах с изображением евангелиста Иоанна в Остромировом и Мстиславском евангелиях, растительные мотивы Евангелия Феодосия 1507 года и др.)<sup>70</sup>.

Растительные и звериные орнаменты сочетаются с такими часто употреблявшимися в византийском, южнославянском и русском искусстве мотивами, как жгутик и вьюнок, а также с геометрическим орнаментом в виде заштрихованных в разных направлениях треугольников, имевшим место как в византийском, так и в древнерусском искусстве XI—XIII веков<sup>71</sup>.

Тератологический стиль, достигший наибольшего расцвета в XIV веке в рукописной книге Пскова и Новгорода, в Пскове жил еще в начале XV века<sup>72</sup>. Однако тератология с плоскостными плетениями, переходящими в утрированные, опутанные ремнями изображения чудовищ, птиц, людей, не могла явиться источником орнаментов колоколов и керамид. Звериные орнаменты XV—XVI веков отличаются от тератологических стремлением к передаче реальных форм. Вкомпонованные в круг или растительный орнамент небольшие фигурки животных динамичны и очень естественны даже в тех случаях, когда это животные фантастические. Они точно, красиво вырисованы и органично заполняют медальон или завиток благодаря поднятым ланам, крыльям или изогнутому хвосту.

<sup>64</sup> A. Colasanti. Указ. соч., табл. 36, 83; A. Venturi. Storia dell'arte Italiana, III. Milano, 1904, рис. 133, 147, 579, 685.

<sup>65</sup> А. Дероко. Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији. Београд, 1953, стр. 76, 97; П. П. Покршић и И. Православна црковна архитектура XII—XVIII столетия в нынешнем Сербском королевстве. СПб., 1906, табл. 1—3, 6; Д. Г. Бошковић. Средневековно искусство в Сербии и Македонии, стр. 12—13, рис. 35, 51.

<sup>66</sup> L. Karaman, J. Tadijanović. *Andrija Buvina. Vratnice splitske katedrale. Dreveni kor u splitskoj katedrali*. Zagreb, 1960.

<sup>67</sup> А. И. Семенов. Указ. соч., стр. 4—5.

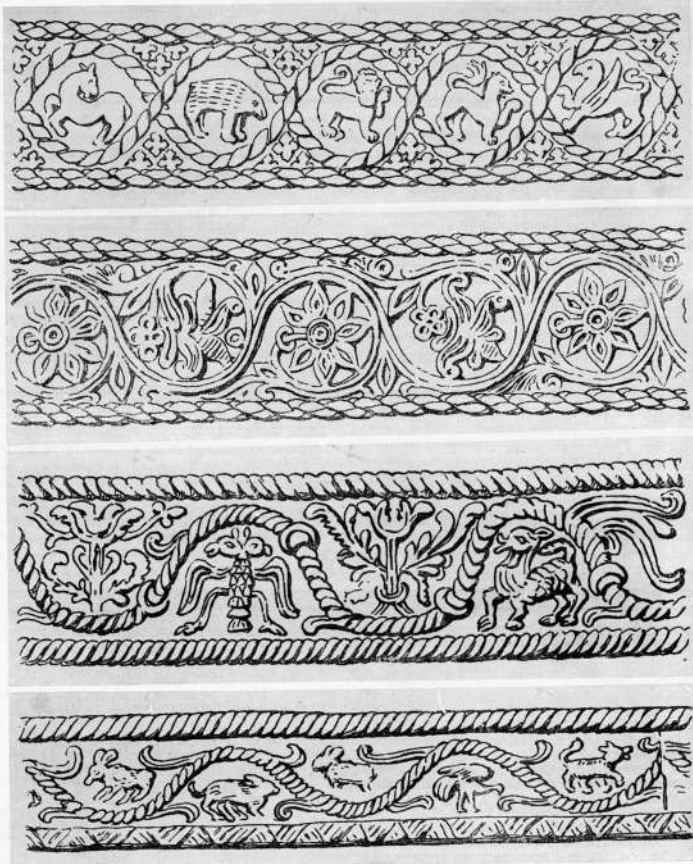
<sup>68</sup> Рисунки на стр. 218 являются прорисовками орнаментов новгородских колоколов, ныне находящихся в фондах Кирилловского историко-художественного музея.

<sup>69</sup> Эти изображения покрывают посохи новгородских митрополитов. Макарий. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, ч. II. М., 1860, стр. 260; С. М. Тимерин. Резьба по кости. — «Русское декоративное искусство», I, стр. 425, рис. 295.

<sup>70</sup> А. Н. Свиринов. Искусство книги древней Руси. М., 1964, стр. 172, 178, 246.

<sup>71</sup> Эотрихов. *Вѣдѣнннх ахчѣлѣфов ѡкологъ* — «Seminarium Kondakovianum». Prague, 1926, стр. 128 (рис. 2); Г. Ф. Корзухин. Русские кладки. М.—Л., 1954, табл. XVI, LVIII.

<sup>72</sup> А. Н. Свиринов. Указ. соч., стр. 78, 198.



Орнаменты новгородского колокола с вкладной надписью 1543 года (верхние два); рельефы колокола 1566 года новгородского мастера Ивана с песинком Митею (нижние два)



Образы изображенных зверей и фантастических существ обычно имеют восточное происхождение и распространены в искусстве народов, культура которых имела тесную связь с Византией. Длительное время, в том числе и в XIV—XV веках, аналогичные образы реальных и фантастических животных бытуют в искусстве южных славян. Характер изображения многих фигурок и схемы построения псковских орнаментов свидетельствуют об их близости византийскому искусству.

Еще в 1907 году П. П. Покрышкин обратил внимание на декоративное убранство псковских колоколов и определил их звериные орнаменты как восточногреческие («византивно-персидские») <sup>73</sup>.

Тремя десятилетиями позднее В. А. Богусевич высказал мнение об итальянском происхождении декора псковских колоколов <sup>74</sup>. Приведенный им в качестве аргумента рельеф Георгия-драконоборца не доказывает этого так же, как и сопоставление растительного орнамента колоколов с резьбой портала Благовещенского собора в Кремле. Поверхность порталов Благовещенского собора заполняют пышные орнаменты, заключенные в крупные рамки-панно. Их растительные мотивы представляют собой волнистые стебли с изящно изогнутыми листьями аканта и цветами-розетками в центре спиральных завитков, симметрично поднимающихся по сторонам прямого стебля или светильника. Орнаменты колоколов стилистически отличны не только от резьбы порталов Благовещенского собора, но и вообще от орнаментов Возрождения <sup>75</sup>.

Распространение в литье и других видах художественного ремесла реалистично трактованных звериных и растительных мотивов, по-видимому, связано с характерным для русского орнамента конца XIV—XVI веков обращением к старым византийским образам и традициям домонгольского русского искусства <sup>76</sup>; а их появление в Пскове и Новгороде естественно, так как в искусстве и культуре этих городов византийские и южнославянские воздействия сказались в значительной мере <sup>77</sup>.

Могло иметь значение и то обстоятельство, что и в Пскове и в Новгороде в XV веке имелись «корсунические» колокола. Несмотря на всю неопределенность этого термина, он свидетельствует о высоких художественных достоинствах вещи и часто говорит о ее греческом происхождении <sup>78</sup>.

Устойчивость орнаментальных форм в псковском литье, вероятно, объясняется тем, что «образцами» для псковских литейщиков служили такие колокола, как вечевой колокол — корсунский «вечник».

<sup>73</sup> П. П. Покрышкин. Указ. соч., стр. 20.

<sup>74</sup> В. А. Богусевич. Указ. соч., стр. 86—87.

<sup>75</sup> H. G. Nicolai. Das Ornament der italienischen Kunst des XV Jahrhunderts, 1—8. Dresden, (6. r.); M. V. B. Die Renaissance im Kunstgewerbe. Sammlung ausgeführter Gegenstände des XVI und XVII Jahrhunderts. Stuttgart, 1844.

<sup>76</sup> «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 608—609; В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961, стр. 73—77; М. М. Постникова-Лосева и Н. П. Ротасьева. Указ. соч., стр. 141—142.

<sup>77</sup> В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 242—246; Д. С. Лихачев. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России.— «IV международный съезд славистов». М., 1958, стр. 100—102; Н. Брунов. К вопросу о некоторых связях русской архитектуры с зодчеством южных славян.— «Архитектурное наследство». М., 1952, стр. 27—34; Р. А. Кацнельсон. К вопросу о взаимоотношениях архитектуры восточных и южных славян и Византии.— «Византийский вестник», XII, М., 1957, стр. 256; Н. М. Каринский. Язык Пскова и его области в XV в. СПб., 1909; А. А. Шахматов. Несколько заметок об языке псковских памятников XIV—XV вв.— «РМНП. Новая серия», ч. XXII, 1909, июль, стр. 129—150.

<sup>78</sup> А. Соболевский. Два слова о «корсунических» предметах.— «Труды Новгородского церковно-археологического общества», I. Новгород, 1914, стр. 62—63, 65.

# РЕСТАВРАЦИЯ НАСТЕННЫХ РОСПИСЕЙ УСПЕНСКОЙ ЦЕРКВИ В СЕЛЕ МЕЛЕТОВО

Л. В. БЕТИН

**Н**а протяжении последних шести-семи лет велись реставрационные работы в храме села Мелетово. Они особенно активизировались в связи с наступившим в 1965 году пятистолетием мелетовских росписей. В ходе реставрационных работ этих лет было проведено укрепление штукатурных грунтов<sup>1</sup> и красочного слоя как ранее раскрытых композиций, так и тех, которые были открыты за последние годы. Кроме профилактических работ, была выполнена расчистка всех сохранившихся фрагментов древней живописи из под известковых многослойных набелов и масляных записей. Реставрационные работы последних лет проводились старшим художником-реставратором ВСНРПМ Д. Е. Бригиным и художником-реставратором Е. Т. Бригиной<sup>2</sup>.

Необходимо отметить, что исключительная сложность реставрационных работ, обусловленная технологией живописи, примененной мелетовскими мастерами, усугублялась не вполне удовлетворительно проведенной архитектурной реставрацией 1961 года (автор реставрации Н. П. Смирнов).

Особенности технологии стенописи, видимо, вызваны отсутствием опыта настенных росписей у мелетовских мастеров. Стилистические и формально-художественные признаки говорят за то, что в Мелетове в основном работали мастера-иконники, а быть может, даже среди них были миниатюристы. Малоознакомые со сложной техникой стенописей, они создали роспись очень недолговечную. Есть основания полагать, что роспись оказалась сильно утраченной уже в XVII веке. Утраты были вызваны тем, что раздельное наложение грунтов не обеспечивало между ними прочной связи. Неприятности, связанные с расслоением грунтов, были тем более губительны, что верхний слой грунта имел почти стопроцентный известковый состав, что способствовало сильнейшему его растрескиванию, а все вместе — и к осыпям верхнего слоя грунта вместе с живописью.

Не лучше обстояло дело и с сохранностью красочного слоя. Почти на всей поверхности стен церкви мастера работали в технике живописи по сухому, разводя краски

<sup>1</sup> Грунт мелетовских стенописей чень трудно назвать трехслойным. Каждый из трех слоев грунта наносился раздельно, и только после просыхания нижнего слоя накладывался грунт верхнего. Кроме того, второй слой грунта еще по сырому получил ромбовидную мелкую насечку, после его просыхания был наложен третий верхний слой грунта под живопись.

<sup>2</sup> С 1966 года в работах приняла участие художник-реставратор В. И. Казинцева, а летом 1967 года — С. И. Субботина-Фрумкина и Л. В. Бетин.



Голова Аарона. Восточная часть барабана купола Успенской церкви в селе Мелетово

на пшеничном или ячменном отваре и накладывая их довольно жидко в один и реже в два или три слоя. Быстрое выветривание связующего привело к многочисленным осыпям. Особенно это относится к живописи фонов и поземов, которые, как правило, писались в один красочный слой.

Все эти обстоятельства требовали от реставраторов большого внимания и напряжения сил как при укреплении грунтов, которое усложнялось их расслоением и наличием насечки, так и при удалении известковых набелов из-за крайней непрочности грунта. Расслоению грунтов, к сожалению, в немалой степени способствовало то обстоятельство, что при архитектурной реставрации не была укреплена конструкция церкви. В результате продолжается интенсивный процесс деформации кладки; все своды и подпружные арки дали крупные трещины в замках, а некоторые и в пятах. При архитектурной реставрации была разобрана новейшая колокольня, но ее глубокие подвалы были забутованы очень небрежно. Теперь в забутовке накапливается влага, которая подсыхает стенами церкви. Это привело к появлению высолов и ямчуги обоих видов на стенописях.

Особенно трудным в условиях слабой прочности красочного слоя было удаление ямчуги стекловидной, и здесь надо отдать должное мастерству Д. Е. Бригина и Е. Т. Бригиной, сумевших в трудных условиях безукоризненно расчистить такие сложные композиции, как «Сретение» или «Положение во гроб».

Открытия древней живописи, сделанные в процессе реставрационных работ, представляют огромный интерес для историков искусства. Во-первых, расчищенные композиции и фрагменты, часть из которых находится в хорошей сохранности, если и не поколеблют мнения об архаичности мелетовских стенописей, то уж безусловно развеют все еще бытующее мнение о их посредственных художественных достоинствах.

Среди мелетовских мастеров, очень разных и непохожих друг на друга, были и темпераментные, чем-то напоминающие Феофана Грека (полуфигура мученика Виктора на южной стене жертвенника), и более сдержанные, доведшие до изыска цветное сочетание сиреневого фона и охры зеленоватого оттенка, встречающееся еще в живописи купола Федора Стратилата в Новгороде. Естественно, что в Мелетово все это—без новгородской монументальности и размаха XIV века. Но тем не менее, эти росписи, бесспорно, имеют свою ценность. Круг мелетовских мастеров не ограничивается только обладателями указанных манер. Их точное определение — дело будущих исследований, но даже сейчас уже можно, помимо автора композиции на сюжет из повести об Анте (Анне) Скоморохе, назвать и другого, удивительно человеческого мастера, написавшего свои тонко моделированные лики в композиции первого яруса южной стены. По предварительным результатам простого визуального анализа можно говорить, что в Мелетово работало не менее шести-семи мастеров.

Реставрационные открытия очень многое дали и для реконструкции схемы росписи храма. Были открыты (в 1966—1967 гг.) композиции: «Положение во гроб», «Беседа Христа с Самаритянкой», «Исцеление Слепого», «Сретение», «Благовещение Анне» (?) на внутренней поверхности алтарного люнета, фрагменты композиции «Сошествие святого духа» в алтарном люнете, а так же сохранившиеся фрагментарно композиция на западной стене северного рукава креста, сюжет которой пока не установлен. Были также открыты фрагменты живописи, которые позволяют восстановить систему декора сводов и подпружных арок. На своде южного рукава креста сохранились фрагменты медальона с изображением неизвестного святого (часть плеча и кисть руки). Медальон несут четыре херувимы. Есть основание полагать, что подобные изображения украшали все своды церкви. На западном склоне южной подпружной арки была открыта женская фигура (утрачена верхняя часть головы, начиная со лба) в медальоне. На восточном склоне той же арки сохранилась часть святительской одежды с крестом на омофоре; на север-

ной подпружной арке сохранилась голова святого, которую трудно идентифицировать, но следует отметить, что лик имеет типологические особенности, присущие изображению Христа. Однако его изображение на этом месте едва ли возможно.

В короткой заметке трудно перечислить все многочисленные открытия, сделанные за последние годы в Мелетове. Однако нельзя не упомянуть, что на северной щеке арки, проходящей под северной камерой (между западной стеной и северо-западным столпом) была открыта надпись. Верхняя часть ее сильно утрачена и не поддается прочтению; а нижняя хорошо сохранилась и читается слово «Фома». Надпись выполнена краской типа сиены на втором слое грунта небрежным уставом, размер букв в высоту 9—10 см. Она выполнена той же краской, какой выполнялась разметка границ композиций. Есть основания предполагать, что здесь записано имя мастера, так как поле композиции явно не подходит для помещения там единичного изображения, а композиция «Уверение Фомы» располагается на западной стене южного рукава креста во втором ярусе снизу. Но трудно решить имя ли это того мастера, который должен был писать здесь композицию, или это имя мастера, производившего разбивку ансамбля.

Огромный интерес представляет и тот факт, что на втором слое грунта во многих местах сохранилась разметка границ композиций, то есть следы планировки ансамбля. Кое-где, как, например, в лонете над алтарем, сохранились очень приблизительно выполненный набросок «Сшествия святого духа». Такой же набросок сохранился и в вершине конхи абсиды, где, по-видимому, размещался трехфигурный «Деисус». В нижней части конхи во всю ее ширину располагалась центрическая композиция «Тайной вечери».

Изучение сохранившихся фрагментов разгранки может дать новые сведения в области системы пропорционирования, вероятнее всего общей у древнерусских художников и зодчих.

Богатейший материал, открытый при реставрации в Мелетове, не только существенно расширяет возможности изучения монументальной живописи псковско-новгородской земли середины XV века, но и прольет свет на многие сложные и до сих пор неясные проблемы древнерусской монументальной живописи.

**В** марте месяце 1965 года скончалась Екатерина Александровна Домбровская — один из прекрасных мастеров реставрации монументальной и станковой живописи. Она начала свою работу в 1925 году. Особенно много сил и энергии отдала сохранению и раскрытию памятников Новгорода и Пскова. Трудно отыскать хотя бы один памятник монументальной живописи новгородской и псковской школ живописи, к которому не прикасались бы ее руки. Участие в работах по раскрытию из-под штукатурок, побелок и позднейших записей таких росписей, как «Деисус» XII века на Мартирьевской паперти новгородского Софийского собора (1948 год), пробные расчистки в церкви св. Георгия в Старой Ладоге 80-х годов XII века (1927—1929 годы), росписи 1189 года в диаконнике церкви Благовещения в Аркажах (1931—1938 годы), росписи, исполненные около 1313 года, собора Снетогорского монастыря во Пскове (1931 и 1947 годы). Сразу же после изгнания фашистских войск она приняла горячее участие в спасении памятников живописи, пострадавших во время Великой Отечественной войны 1941—1945 годов. Работая в труднейших условиях разрушенного Новгорода с августа 1944 года по 1948 год, она спасает фрагменты росписей (начала XII века) в куполе Софийского собора, в башне собора Юрьева монастыря (начала XII века), в руинах церкви Спаса Нередицы (1199 год), в церкви Благовещения в Аркажах, в руинах церкви Николы на Липне (1292 год), реставрирует росписи Феофана Грека в церкви Спаса на Ильине (1378 год), Рождества на Поле (конец XIV века), в церкви Георгия в Старой Ладоге, а также работает над продолжением раскрытия фресок в соборе Снетогорского монастыря во Пскове.

Кроме Новгорода и Пскова, Екатерина Александровна принимала участие в реставрации росписи XII века в Киеве в Софийском соборе (в 1948 и 1952 годы), работала во Владимире по консервации росписей Андрея Рублева и Даниила Черного в Успенском соборе (в 1932 году) и росписей Дмитревского собора (в 1945 году), в Загорске в Троицком соборе (в 1949 году); принимала участие в пробных раскрытиях росписей XII века в Смоленске в церкви Петра и Павла, Иоанна Богослова и Свирской — Михайлоархангельской церкви, Бориса и Глеба на Смядыне, в 1931 году работала над фресками XV века в г. Полоцке.

Поддержание сохранности уникальной античной росписи склепа Деметры в г. Керчи во многом обязано также Екатерине Александровне. Работу практика-реставратора она постоянно сочетала с собиранием фактов по истории памятника, по технике живописи и реставрации. Она была первым реставратором, который систематически, на протяжении многих лет занимался изучением истории техники древнерусской монументальной и станковой живописи. Написанные ею монографии «О технике древнерусской станковой живописи» (1937 год) и «О технике фресковой живописи и методах ее реставрации» (1938 год) содержат много интересных конкретных материа-



Е. А. Домбровская

лов, оригинальных наблюдений и исследований. Имеется несколько опубликованных работ Екатерины Александровны: «Из истории методов реставрации» (Советский музей, 1935, № 5), совместно с Г. О. Чириковым опубликована статья «Древнерусская живопись» (сб. «Охрана памятников революционного движения труда и искусства». М.—Л., 1930), где рассматриваются вопросы техники и главным образом реставрации станковой живописи, «Грузинские фрески» (газета «Советское искусство», 12 февраля 1939) о реставрации фресок в Атени, а также очень интересная статья «О заболеваниях и повреждениях древней фресковой живописи и методах ее реставрации» (сб. «Практика реставрационных работ, М., 1950).

Свой богатый опыт реставратора и знания техники живописи она старалась передать возможно более широкому кругу молодых реставраторов и искусствоведов.

В последние годы, будучи тяжело больной, она продолжала постоянно интересоваться всеми новыми открытиями и публикациями в области древнерусской живописи, приводила в порядок накопившийся у нее материал по истории реставрации памятников монументальной живописи, продолжала тревожиться о судьбах монументальных ансамблей, некогда ею реставрированных.

Смерть оборвала интереснейшие исследования таких малоизученных памятников, как росписи Полоцка, над которыми продолжала до последнего дня работать Е. А. Домбровская.

*По поручению коллектива Сектора древнерусского искусства*

В. ФИЛАТОВ

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

### М. Н. Соболева. Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове.

Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове. Северный фасад; план собора. Реконструкция Г. В. Алферовой . . . . .	10
Схемы росписи основной части собора . . . . .	12, 13
Интерьер, юго-западная часть собора . . . . .	14
Интерьер, северо-западная часть собора . . . . .	15
Интерьер, северо-восточная часть собора . . . . .	17
Общий вид восточного склона южного свода . . . . .	19
Роспись юго-западного углового помещения (богородичный цикл). Южный склон свода и южная стена (прорисовки В. В. Суслова) . . . . .	20
Роспись юго-западного углового помещения (богородичный цикл). Северный склон свода и северная стена (прорисовки В. В. Суслова) . . . . .	21
Роспись юго-западного углового помещения. «Рождество Богородицы» (люнет западной стены) . . . . .	22
«Спор апостола Петра с фарисеями о вере» (люнет западной стены северо-западного углового помещения) (прорисовки В. В. Суслова) . . . . .	23
«Оплакивание» (люнет северной стены северного рукава транспта) ( <i>аклейка</i> ) . . . . .	24—25
Богоматерь и Христос. Деталь фрески «Оплакивание» . . . . .	27
Никодим, припавший к ногам Христа. Деталь фрески «Оплакивание» . . . . .	28
Плачущие ангелы. Деталь фрески «Оплакивание» . . . . .	29
Скорбящие жены. Деталь фрески «Оплакивание» . . . . .	30
Ангел. Деталь фрески «Жены мироносицы» . . . . .	31
Голова жены, припавшей к ногам Христа. Деталь фрески «Явление Христа двум женам по воскресении» . . . . .	32
Дщери Иерусалима. Деталь фрески «Успение» . . . . .	33
Лик архангела. Деталь фрески «Благовещение» ( <i>аклейка</i> ) . . . . .	34—35
Пилат. Деталь фрески «Суд у Пилата» . . . . .	35
Траповка складок одежд ангела. Деталь фрески «Жены мироносицы» . . . . .	36
Траповка складок одежд Христа. Деталь фрески «Явление Христа двум женам по воскресении» . . . . .	37



Голова апостола. Деталь фрески «Уверение Фомы» . . . . .	37
Симеон Богоприимец и младенец Христос. Деталь фрески «Сретение» . . . . .	38
Св. мученик с гривной на шее и св. мученица (прорисовки В. В. Суслыца) . . . . .	47
Св. мученик с гривной на шее. Копия, выполнена В. В. Сусловым . . . . .	49

**В. В. Филатов. К истории техники стенной живописи в России**

Светогорский монастырь. Деталь композиции «Успение». Негатив Музея русской архитектуры им. А. В. Шусева . . . . .	76
Светогорский монастырь. Деталь композиции. «Страшный суд». Негатив Музея русской архитектуры им. А. В. Шусева . . . . .	77
Деталь росписи церкви Успения в Мелетове. Фот. Д. Е. Брягина . . . . .	81
Деталь росписи церкви Успения в Мелетове. Фот. Д. Е. Брягина . . . . .	83

**Н. Н. Розов. Еще раз об изображении скomorоха на фреске в Мелетове**

Скоморох Ант. Фреска церкви Успения в Мелетове (оклейка) . . . . .	86—87
Давид. Фронтиспис псковской Псалтири XIII—XIV вв. (ГПБ, собр. Ф. А. Толстого. Ф п I, № 1) . . . . .	88
Гусляр. Инициал псковской Псалтири XIII—XIV ввек. л. 67 . . . . .	89
Гусляр. Инициал из новгородской Псалтири XIV века, л. 44 об. . . . .	89
Фронтиспис новгородской Псалтири XIV века (ГПБ, собр. П. К. Фролова, Ф п I, № 3) . . . . .	90
Гусляр. Инициал из Служебника середины XIV века, л. 29 об. (ГПБ, собр. Ф. А. Толстого, Q п I № 7) . . . . .	91
Гусляр. Инициал богослужебного сборника второй половины XIV века, написанного в Рязани, л. 125 об. (ГПБ, Ф п I № 73) . . . . .	91
Гусляр. Инициал в Прологе XIV века, л. 177 об. (Собр. Московской синодальной типографии. ЦГАДА, ф. 384, № 161) . . . . .	94
Давид с «оркестром». Миниатюра Хлудовской новгородской Псалтири XIII века (Отдел рукописей ГИМ) (оклейка) . . . . .	94—95

**Т. Н. Протасьева. Псковская Палая 1477 года**

Создание Евы. Палая 1477 года, л. 37 об. . . . .	98
Вручение Евы Адаму. Палая 1477 года, л. 38 об. . . . .	99
Смерть Адама. Палая 1477 года, л. 55 об. . . . .	99
Всемирный потоп. Палая 1477 года, л. 59 об. . . . .	100
Построение Вавилонской башни. Палая 1477 года, л. 65 . . . . .	101
Разрушение Вавилонской башни. Палая 1477 года, л. 65 об. . . . .	101
Мельхиседек, царь Салима и Авраам. Палая 1477 года, л. 79 . . . . .	102
Жертвоприношение Авраама. Палая 1477 года, л. 91 . . . . .	103
Фараон посылает в темницу за Иосифом для истолкования сна. Палая 1477 года, л. 122 об. . . . .	104
Давид слагает Псалтирь. Палая 1477 года, л. 383 . . . . .	105
Давид молится об отращении кары. Палая 1477 года, л. 394 . . . . .	106
Кочница мира. Палая 1477 года, л. 578 об. . . . .	107
Вопраение Мануила. Палая 1477 года, л. 583 об. . . . .	108

**Н. Г. Порфиридов. К истории псковской станковой живописи**

«Состешние во ад». Икона из г. Острова. XVI век. ГРМ (оклейка) . . . . .	112—113
--	---------

**М. А. Реформатская. О группе произведений псковской станковой живописи второй половины XIV века**

«Денису». Псковская икона XIV века. ГЦХРМ (клеяйка) . . . . .	114—115
Богоматерь. Деталь иконы «Денису» . . . . .	116
Иоанн Предтеча. Деталь иконы «Денису» . . . . .	117
Спас. Деталь иконы «Денису» . . . . .	119
«Параскева, Варвара, Ульяна». Псковская икона XIV века. ГТГ (клеяйка). . . . .	120—121

**М. П. Павлова-Сильванская. Житийная икона Параскевы Пятницы с восемнадцатью клеймами.**

Икона Параскевы Пятницы с восемнадцатью житийными клеймами. Первая половина XV века. ГИМ (клеяйка) . . . . .	130—131
Параскева перед иегоном. Клеймо четвертое житийной иконы Параскевы Пятницы . . . . .	128
Усекновение главы Параскевы. Клеймо шестнадцатое житийной иконы Параскевы Пятницы. . . . .	129
Явление «лучезарной» женщины с двумя ангелами Параскеве в темнице. Клеймо девятое житийной иконы Параскевы Пятницы . . . . .	130

**Е. С. Овчинникова. Икона «Сомешние во аде» из собрания Гос. Исторического музея в Москве**

Икона «Сомешние во аде» из Михайло-Архангельского монастыря в Архангельске XIII—XIV века ГИМ (клеяйка) . . . . .	140—141
Деталь иконы «Сомешние во аде» Михайло-Архангельского монастыря. . . . .	142
«Сомешние во аде». Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Ок. 1156 года . . . . .	145
Икона «Сомешние во аде» из Махрицкого монастыря. XV век. ГИМ . . . . .	149
Икона «Сомешние во аде» из Тихвина XIII—XIV века. НГМ . . . . .	151

**М. М. Постникова-Лосева. Серебряное дело Пскова XVI—XVII веков.**

Серебряная панagia псковской работы. XVI век. ПКМ . . . . .	158
Серебряная панagia псковской работы. XVI век. ПКМ . . . . .	159
Серебряный с эмалью крест псковской работы. 1603 год. ПКМ . . . . .	160
Серебряное блюдо псковской работы. 1549 год. ПКМ . . . . .	161
Деталь серебряного блюда 1549 года (клеяйка) . . . . .	162—163
Деталь серебряного блюда 1549 года . . . . .	163
Серебряное блюдо псковской работы. XVI век. ПКМ . . . . .	164
«Распятие». Икона 1545 года. Псковская школа. ПКМ . . . . .	165
Деталь серебряного диска псковской работы. XVI век. ПКМ . . . . .	167
Серебряная цапа псковской работы. XVI век. ПКМ . . . . .	168
Серебряный диск псковской работы. XVII век. ПКМ . . . . .	169
Серебряный оклад Евангелия псковской работы. 1689 год. ПКМ . . . . .	170

**Г. И. Вздорнов. Постройки псковской артели зодчих в Москве**

Духовная церковь Троице-Сергиевой лавры, 1476—1477. Вид с юго-запада . . . . .	175
Духовная церковь Троице-Сергиевой лавры, 1476—1477. План . . . . .	177
Духовная церковь Троице-Сергиевой лавры, 1476—1477. Орнаментальный пояс на южном фасаде . . . . .	178
Духовная церковь Троице-Сергиевой лавры, 1476—1477. Абсиды . . . . .	179
Ризположенская церковь Московского Кремля. 1484—1485. Вид с юго-востока . . . . .	183

Ризположенская церковь Московского Кремля. 1484—1485. План . . . . .	184
Ризположенская церковь Московского Кремля. 1484—1485. Орнаментальный пояс на южном фасаде . . . . .	185
Благовещенский собор Московского Кремля. 1484—1489. План . . . . .	186

**Ю. П. Спегальский. Вариант псковского храма XVI века.**

Церковь погоста Торошино. Восточный фасад . . . . .	198
Церковь погоста Торошино. План сохранившейся части постройки XVI века. Глазомерная зарисовка . . . . .	199
Церковь погоста Торошино. Вид на своды. набросок с натуры . . . . .	199

**И. И. Плешанова. О зверином орнаменте псковских колоколов и керамики**

Колокол 1544 года в г. Белоозерске. Мастер Михаил Андреев . . . . .	205
Верхний пояс надписи и орнамента колокола 1544 года мастера Михаила Андреева . . . . .	206
Колокол 1544 года в Псково-Печерском монастыре. Мастер Тимофей Андреев . . . . .	207
Венец псковского колокола 1540 года. Мастер Михаил Андреев . . . . .	208
Орнаменты колокола Михаила Андреева 1544 года; орнаменты колокола 1540 года Тимофея Андреева . . . . .	209
Рельефы пары колоколов 1557 года мастеров Кузьмы Васильева и Логина Семенова; орнаменты колокола 1599 года мастеров Василия Иванова, Афанасия Панкратьева и Иоакима Иванова . . . . .	211
Изображения на псковских колоколах XVI — начала XVII века . . . . .	213
Керамическая плита 1543 года . . . . .	215
Орнаменты новгородского колокола с вкладной надписью 1543 года; рельефы колокола 1566 года новгородского мастера Ивана с пасынком Митею . . . . .	218

**Л. В. Бетин. Реставрация настенных росписей Успенской церкви в селе Мелетово**

Голова Аарона. Восточная часть барабана купола Успенской церкви в селе Мелетово . . . . .	221
---	-----

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

---

- АСАЭ — «Акты, собранные археографической экспедицией»  
ВСНРПМ — Всесоюзные научно-реставрационные производственные мастерские  
ВЦНИЛКР — Всесоюзная Центральная научно-исследовательская лаборатория консервации и реставрации  
ГАИМК — Гос. академия истории материальной культуры  
ГАПО — Государственный архив Псковской области  
ГБЛ — Государственная библиотека им. В. И. Ленина  
ГИМ — Государственный Исторический музей  
ГОП — Государственная Оружейная палата  
ГПБ — Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина  
ГРМ — Государственный Русский музей  
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея  
ГЦХРМ — Государственные центральные художественно-реставрационные мастерские  
ЖМНП — «Журнал Министерства народного просвещения»  
ЗРАО — «Записки Русского археологического общества»  
ИАК — «Известия имп. Археологической комиссии»  
КСИИМК — «Краткие сообщения Института истории материальной культуры»  
ЛИСИ — Ленинградский инженерно-строительный институт  
ЛОИА — Ленинградское отделение Института археологии Академии наук СССР  
ЛОИИ — Ленинградское отделение Института истории Академии наук СССР  
МИА СССР — «Материалы и исследования по археологии СССР»  
НГМ — Новгородский государственный историко-художественный музей  
ОЛДП — Общество любителей древней письменности  
ОРЯС — Отделение русского языка и словесности  
ПКМ — Псковский краеведческий музей, ныне Псковский историко-художественный музей  
ПСРЛ — Полное собрание русских летописей  
РАНИОН — Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук  
РГО — Русское географическое общество  
РИБ — «Русская историческая библиотека»  
ТОДРЛ — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук СССР»  
ЦГАДА — Центральный государственный архив древних актов

## СОДЕРЖАНИЕ

От редакции . . . . .	5
М. Н. Соболева. Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пекове . . . . .	7
В. В. Филатов. К истории техники стеной живописи в России . . . . .	51
Н. Н. Розов. Еще раз об изображении скомороха на фреске в Мелетове. К вопросу о связях монументальной живописи с миниатюрой и орнаментом . . . . .	85
Т. Н. Протасьева. Псковская Палая 1477 года . . . . .	97
Н. Г. Порфиридов. К истории псковской станковой живописи. Икона «Сшествие во ад» из г. Острова . . . . .	109
М. А. Реформатская. О группе произведений псковской станковой живописи второй половины XIV века . . . . .	114
М. П. Павлова-Сильванская. Житийная икона Параскевы Пятницы с восемнадцатью клеймами . . . . .	127
Приложение. Е. С. Овчинникова. К статье М. П. Павловой-Сильванской «Житийная икона Параскевы Пятницы с восемнадцатью клеймами» . . . . .	137
Е. С. Овчинникова. Икона «Сшествие во ад» из собрания Гос. Исторического музея в Москве . . . . .	139
М. М. Постникова-Лосева. Серебряное дело Пскова XVI—XVII веков . . . . .	157
Приложение. Словарь псковских мастеров-серебрянников XVI, XVII и начала XVIII века . . . . .	171
Г. И. Вздорнов. Постройки псковской артели зодчих в Москве (по летописной статье 1476 года) . . . . .	174
М. А. Ильин. Псковские зодчие в Москве в конце XV века . . . . .	189
Ю. П. Снегальский. Вариант псковского храма XVI века. Церковь Ильи Пророка в бывшем погосте Торощино . . . . .	197
И. И. Плешанова. О зверном орнаменте псковских колоколов и керамид . . . . .	204
Л. В. Бетин. Реставрация настенных росписей Успенской церкви в селе Мелетово . . . . .	220
Памяти Е. А. Домбровской . . . . .	224
Список иллюстраций . . . . .	226
Список сокращений . . . . .	230

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО  
Художественная культура Пскова

Утверждено к печати  
Институтом истории искусства  
Министерства культуры СССР

Редактор издательства Ф. И. Гринберг  
Художник Н. А. Себельников  
Технический редактор В. Г. Лаурт

Сдано в набор 24/1 1967 г. Подписано к печати 30/VIII-1968 г.  
Формат 84x108<sup>1</sup>/<sub>2</sub>. Бумага №1. Печ. л. 14,5 +11 вкладок (1,37 печ. л.) =  
=усл. печ. л. 25,66. Уч.-изд. л. 21,7. Тираж 12000 экз. Т-13467  
Тип. зак. № 2392

Цена 1 р. 95 к.

---

Издательство «Наука». Москва К-62, Подосенский пер., 21  
2-я тип. издательства «Наука». Москва Г-99, Шубинский пер., 10

## ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

Стр.	Строка	Напечатано	Должно быть
15 69	3 ст. 12 ст.	«Парацелиус» фон покрыт	«Парацелиус» орнамент фона покрыт

ак. 2392